

THEODOR SCHEUFELE



NOTIZEN ZU PROUST

井

THEODOR SCHEUFELE

NOTIZEN ZU PROUST

PRIVATEDITION
DER BRUNNEN
WIEN
2017



Alle Rechte beim Autor

ISBN 978-3-9504232-5-6

www.derbrunnen.at

**So wenig nämlich das Verlangen nach Ruhm,
vielmehr die Gewöhnung an zähen Fleiß es ist,
die uns gestattet, ein Werk hervorzubringen,
so wenig verhilft uns die Beschwingtheit eines gegebenen Augenblicks,
vielmehr das weise Betrachten des vergangenen Moments dazu,
uns die Zukunft zu sichern.**

Marcel Proust

Wer liest heute noch den siebenbändigen Proust-Roman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“?

Offensichtlich genügend Leute, sodass es sich für Suhrkamp lohnte, 2002 die überarbeitete, aus den fünfziger Jahren stammende, seinerzeit hoch gelobte Übersetzung von Eva Rechel-Mertens in einer Neubearbeitung aufzulegen. Reclam hat 2013 zusätzlich eine vollständig andere Übersetzung herausgebracht. Auch als Hörbuch findet das gesamte Werk bei zwei verschiedenen Verlagen Verbreitung. Besonders die von Peter Matic virtuos und intelligent gesprochene Fassung von 2010 hat großen Anklang gefunden.

Insofern sind die folgenden Notizen nicht ganz „unaktuell“. Sie sind als eine Art „Randbemerkungen“ parallel zu meiner über Jahre sich hinziehenden Lektüre des Romans entstanden. Wikipedia liefert zu Proust zwar mehr sachliche Information als meine Notizen; Claude Mauriac, André Maurois, Ernst Robert Curtius, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Martin Walser (um einige Autoren zu nennen, die mir Verständnishilfe geleistet haben) und zahlreiche andere haben Tiefgründigeres über ihn geschrieben.

Trotzdem gebe ich hier die Notizen (aus der Schublade, wo sie bislang ruhten!) heraus. Diejenigen, die Prousts Roman gelesen haben, mögen darin einige neue Aspekte entdecken. Vor allem aber soll denen, die weder Zeit noch Geduld für eine Lektüre der sieben Bände aufbringen können, einen Einblick in das Riesenwerk vermittelt werden.

I.

1) Feinfühligkeit und Nervosität der Fin-de Siècle-Décadence verbanden sich in Proust mit vitalsten Eigenschaften des neunzehnten Jahrhunderts: Wille zu genauer wissenschaftlicher Beobachtung, Schonungslosigkeit gegenüber eigener Erfahrung, Systematik der Darstellung. Dazu kamen Fleiß und Ausdauer bei der Durchführung seines literarischen Großprojekts. Nicht umsonst hat man die sieben Bände der *Suche nach der verlorenen Zeit* (zuerst erschienen zwischen 1913 und 1927) mit Wagners *Ring des Nibelungen* verglichen.

Bei der unermüdlich strengen Tätigkeit in den Jahren gegen Ende seines Lebens war es Prousts elegisches Glück, dass diese Arbeit „ohne Nutzen“ war. Kierkegaards Entweder/Oder von ästhetischer und religiöser Existenz galt Proust ebenso wenig, wie er den Unterschied von Arbeit (profan) und Freizeit (sakral) kannte. Beides erlebte er als identisch, weil ihm die Entsayungen asketischer Disziplin zum schmerzvollen Genuss geworden waren. (So genießt im Roman der Baron Charlus - auf der letzten Stufe seiner „Erniedrigungen“ angelangt – die Züchtigungen durch einen derben Burschen.)

2) Aus einer Schriftsteller-Position schon fast jenseits des Lebens im dunklen, korkisolierten Schlafzimmer wagte der schlaflose Allergiker die zärtliche Verehrung des Lebens, dessen Verklärung als „schön“. Nirgends haftet in seinem Werk die Schönheit zuerst am Stoff des Erzählten – selbst wenn es sich um „schöne“ Menschen, Landschaften oder Kunstwerke handelt. Materielle Lebens-Faktizität muss sich erst mit dichterisch-reflektierendem - das heißt erinnerndem - Geist vermählen, damit Schönheit entsteht. Durch solche Alchemie kann Proust jene typischen „schönen Augenblicke“ aus dem erlebten Leben evozieren, die leitmotivisch sein Werk durchziehen. (Wie etwa das „kleine Thema“ der Sonate von Vinteuil als „Liebesmotiv“ im Roman immer wieder aufklingt.)

Schönheit ist also bei Proust Kunst-Produkt, Ergebnis erinnernder Aneignung von natürlichem Lebensrohstoff (insoweit ist er Naturalist!). Für den jüdisch-christlichen Bürgersohn des neunzehnten Jahrhunderts wird Schönheit zum Ergebnis von Arbeit.

3) Prousts von Arbeit geprägte Zimmerexistenz - und im Romanwerk die seines Protagonisten Marcel - während der letzten Lebensjahre unterscheidet sich durch das Tun-im-Nichttun grundsätzlich von der Zimmerexistenz etwa eines Oblomov in Gontscharows gleichnamigem Roman. Zwar begeben beide sich auf eine Innenwelt-Erfahrung. Sie erleben die Welt als Innenraum und sind auf je eigene Art moderne Mystiker, denen das dunkle Schlafzimmer zum kosmischen Mutterleib wird. Doch Oblomov gibt sich seiner feudal-trägen Passiv-Existenz „unproduktiv“ hin – wenngleich oft mit schlechtem Gewissen. - Bei Proust entspringt dank seiner spätbürgerlichen Leistungsethik aus demselben Ort eine meditative Arbeitskonsequenz. Auf dem Weg zur überzeitlich-überindividuellen Einheit bleibt bei ihm der Wunsch, die Spur seines Erdendaseins nicht zu verwischen, sondern „etwas zu hinterlassen“.

4) Das Gewissen des am 3. September 1870 als Sohn von Dr. Adrien Proust und dessen Frau Jeanne, geb. Weil, in Auteuil zur Welt gekommenen Marcel war besitz- und bildungsbürgerlich geprägt. Ein sozusagen analer Auftrag ermahnte ihn fortwährend, „produktiv“ zu sein. Den oral-narzisstischen Dandy-Daseinsversuch seiner Jugend („Leben als Kunstwerk“!) konnte er nicht durchhalten. Auflösung der Individualität durfte nicht spielerisch gelingen, entspannt und unerkant, unbelohnt. Sie musste Ergebnis von Disziplin sein. Ein „Werk“ musste dem Überich vorgewiesen werden, um sich zu rehabilitieren: „Ich bin meiner Vorfahren nicht unwürdig. Auch ich habe etwas geleistet!“

Lange Zeit äußerte sich der Konflikt zwischen Pflicht und Neigung in einer Schreibhemmung, die dann im Roman schließlich thematisiert wurde. Der fast vollkommene Rückzug von der Außenwelt zugunsten des Schreibprojekts, jene masochistische „Symbiose von Leiden und Schaffen“ (Walter Benjamin) kann also als Heilungsprozess eines Kranken gesehen werden, ebenso wie als Heilsprozess eines Sünders, büßend für eitle „Tage der Freuden“ (Titel der ersten Buchveröffentlichung von Proust, 1896).

Am Schluss des Romanprojekts beschwört Proust den schönen mystischen Vergleich vom Samenkorn (Autor), das sterben muss, damit die Pflanze (Werk) sich entfalten kann. Doch sollte man eben nicht vergessen: dieses Sterben war für Proust zu einem produktiven Akt, zur mühevollsten Arbeit seines Lebens, geworden.

4) EXKURS I: Filme

Céleste: ein bewundernswerter deutscher Film von Percy Adlon (1980) über Prousts letzte Lebensjahre. Die waren menschlich geprägt von seiner Beziehung zur hingebungsvollen Haushälterin. Langsam und behutsam zeigt der Regisseur die seltsam abgegrenzte Welt dieser unterschiedlichen Menschen, die sich der Pflicht zur Vollendung eines großen Werkes verschrieben haben. Es wird dabei klar, dass für dessen Gelingen die schlichte Céleste als verlängerter praktischer Arm des Autors ebenso wichtig war wie dieser selbst. Vor allem aber kann der Zuschauer etwas spüren von Marcells widersprüchlicher Beziehung zu seinen Mitmenschen, jene Sehnsucht nach Nähe bei gleichzeitig allergischer Berührungs-Scheu.

Eine Aura aus Einsamkeit umgibt den mütterlich betreuten Autor. Solche Einsamkeit – und Traurigkeit - bildet bei aller Fülle von erinnerter, sinnlicher Außenwelt die seelische Grund-Tonart des Romans. Demgegenüber verwirklichen Verfilmungen des Romans, wie die große französische TV-Serie (2011), optisch wunderschön das erinnerte Geschehen im Stil der impressionistischen Kunst. (Im Roman mit der Figur des Malers Elstir suggeriert!) Der Bewusstseinsraum des Autors, worin dies alles geschieht, bleibt jedoch weitgehend ausgespart. Beim Versuch, die komplexe Überlagerung der Zeitebenen im Bewusstsein des Erzählers durch spezifisch filmische, teils surreale Mittel nachzuvollziehen – wie in Raul Ruiz Film von 1999 - kommt naturgemäß die epische Geschehnisfülle zu kurz. Visconti hat nicht umsonst den ehrgeizigen Plan einer Proust- Verfilmung rechtzeitig „aufgegeben“.

Wie weit man übrigens akustisch Prousts Welt miß-hören kann, zeigt Volker Schlöndorffs Verfilmung von „Eine Liebe Swanns“ (1983). Das berühmte „kleine Thema“ aus der Sonate des fiktiven Komponisten Vinteuil, Leitmotiv der Liebe zwischen Odette und Swann, ist der A-Dur Sonate von César Franck nachgebildet. Deren Unterschied zu Hans Werner Henzes „modernistischer“ Musik ist ebenso groß wie der Unterschied von Schlöndorffs Film-Atmosphäre zu der seelischen Atmosphäre von Prousts Roman. Auch die Hauptpersonen - insbesondere Alain Delon als Charlus und Jeremy Irons als Swann entsprechen kaum den Vorstellungen, die der Leser mit ihnen verbindet. Chantal Akerman scheint in ihrem, in der Gegenwart spielenden Film „Die Gefangene“ (2000) den Intentionen Prousts zu frei zu folgen, als dass man von einer filmischen Umsetzung des Romans sprechen könnte.

5) EXKURS II: Exklusivität und Publikum

Eigentlich schrecken exklusive Werke wie Prousts Roman oder der *Céleste*-Film ein breites Publikum ab und die Kulturindustrie verweigert meist die Distribution wegen geringer Aussicht auf Profit. Doch rechnet sie andererseits auch mit dem Teil des Publikums, das – ohne ausgeprägten Eigengeschmack - bei genügend feuilletonistischer Reklame sich gerade für solche Werke begeistert, eben weil sie neu und ungewöhnlich sind.

Proust hat die Typen, aus denen sich ein solches „exklusives“ Publikum zusammensetzt, mit dem Kreis um Madame Verdurin beschrieben, insbesondere die „Trendsetter“ darunter. Madame Verdurin ist eine wohlhabende Snobistin, die auf dem Weg über Kunst in die höhere Gesellschaft gelangen will. Ihr Salon gehört trotz seines Reichtums und ästhetisch fortschrittlichen Geschmacks der „Halbwelt“ an. (Gemessen an der „Welt“ der Guermantes!) Mit Flachheit und Niedertracht der sogenannten „Eingeweihten“ – besonders, wenn diese gleichzeitig „maßgebliche“ Kritiker sind – haben sich Künstler, die ungewöhnliche Werke an die Öffentlichkeit bringen wollten, seit jeher herumzuschlagen gehabt.

Wem der Selbstbewußtsein und Machtwille fehlen, um den Umgang mit solchen Leuten verkraften zu können, wer Erniedrigungen scheut, welche bis heute der parasitäre Kunst-Betrieb ohne Unterlass für Künstler bereit hält, der muss weitgehend darauf verzichten, ein sich mit seiner Kunst produzierender Künstler zu sein. Er wird das sein, womit sich Proust zunächst auch begnügte – ein Dilettant, dem das Leben als Kunstwerk wichtiger war als die Arbeit an einigen empfindsamen Prosaskizzen, die er hie und da in Literaturzeitschriften veröffentlichte.

6) Ein ähnliches Sich-im-Kunstwerk-Verwirklichen bei gleichzeitiger Verachtung von Umwelt und Öffentlichkeit, wie Proust es versuchte, ist heute kaum mehr möglich – zumindest nicht unter denselben luxuriösen Voraussetzungen von Ruhe, materieller Sicherheit und Umsorgtheit. Proust war durch Erbschaft wohlhabend. Schon zu seiner Zeit war dies selten, wenn man vergleicht, wie schwierig es etwa für Kafka oder Musil war, völlig ungestört von lästigen äußeren Umständen in ihren Schreibprojekten „aufzugehen“.

Mehr noch aber haben sich die Zeit-Dimensionen, das eigentliche Thema von Prousts Roman, inzwischen grundlegend geändert. Sowohl Zukunft als mögliche Wirkungssphäre, wie Vergangenheit als erinnerte Wirklichkeitssphäre haben ihre

ehemalige Bedeutung verloren. Proust selbst entwickelt unter dem Einfluss von Henri Bergsons Unterscheidung von mechanischem Zeitverlauf und psychisch erlebter Dauer theoretisch wie praktisch ein frühes Modell jener Relativität, die von der Physik bis zur Psychologie das wissenschaftliche Weltbild des zwanzigsten Jahrhunderts bestimmen sollte.

Bezeichnend ist dabei, dass Materie und Psyche, Innenwelt und Außenwelt ebenso wie Raum und Zeit aus ihrer damals noch streng definierten Dualität gelöst werden – um sich als Pole übergreifender, im Fluss befindlicher Feld-Strukturen zu erweisen. Damit nähern sie sich alten mystischen Vorstellungen vom „Ewigen Jetzt“.

Nur wenn wir Prousts Glücksmomente eines spontanen, ungewollten, jedoch durch Disziplin vorbereiteten zeit- und raumdurchdringenden Eingedenkens („*mémoire involuntaire*“) als Erleuchtungen auf einem mystischen Weg begreifen, ähnlich wie die von Musil im *Mann ohne Eigenschaften* vermittelten Momente der „Gnade“, können wir seine „esoterische“ Stellung als Mystiker des zwanzigsten Jahrhunderts würdigen.

Wie gesagt: das Zentralerlebnis der „Gnade“ ist bei Proust wie bei Musil nur möglich durch reflexive Vorarbeit. Aus scheinbar wildwuchernden Gestalten- und Gedankenassoziationen formen sich bewusst-willentliche Erinnerungen. Bei deren gestaltender Nacharbeit entstehen klare, durchsichtige, architektonische Strukturen.

7) Es ist nicht eigentlich der Geschmack des in Tee getauchten Madeleine-Gebäcks oder ähnliche frühe Sinneseindrücke, die der Erzähler Marcel schreibend-erinnernd wiederzufinden hofft. Viel eher scheint der einstige seelische Rezeptionszustand das Ziel seiner Suche zu sein: die weiten Bewusstseinsräume des Kindes, worin sich erst wenige Inhalte bedeutungsvoll ausbreiten. Diese leeren stillen Räume möchte er wieder betreten.

Das erwachsene Bewusstsein ist überfüllt mit Inhalten. Indem er sie schreibend hinaus stellt und aus ihnen seine „Kathedrale“ des Eingedenkens errichtet, entlastet der Erzähler sich in seinem Inneren von diesen Inhalten. Die Räume im Bewusstsein werden langsam wieder überschaubar. Nur urtümlichste Markierungen der Zeit-Orientierung bleiben: außer dem Madeleine-Geschmack sind es etwa der Anblick von drei Kirchtürmen oder der Geruch blühender Weißdornhecken auf einem Spaziergang, die leitmotivisch immer wieder erwähnt werden. Das kindlich-

paradiesische Einst stellt sich dann tatsächlich in der Gegenwart erneut her – als zeitüberwindende Dauer.

8) Das verdunkelte Zimmer, worin der scheinbar Lebensuntüchtige meditativ ruht, wird zum Zugangsort eines zeitlosen Seins, und dies nicht erst im letzten Band, als der Erzähler endlich systematisch zu schreiben beginnt. Bereits das Kind in Combray oder in Balbeck erlebt ein nächtliches Zimmer in dieser Weise. Der Tag dagegen mit seinen sich in der Zeit ausbreitenden Ereignissen und den Eindrücken, die er als Spuren im Bewusstsein hinterlässt, ist das Draußen schlechthin.

Die „wiedergefundene Zeit“ im letzten Band ist demzufolge gar keine Zeit im Sinn eines zu messenden Geschehensablaufes. „Vielleicht weit mehr als das; etwas, was – zugleich der Vergangenheit und Gegenwart zugehörig – viel wesentlicher als beide ist.“ Für den dergestalt „von der Ordnung der Zeit freigewordenen Menschen“ hat „das Wort Tod keinen Sinn... was könnte er, der Zeit enthoben, für die Zukunft fürchten?“ (VII; 275ff.)* Proust vergleicht die Erfahrung von Zeitlosigkeit auch mit der Teilhabe des Gralsritters am Gral.

Mystisches Paradox menschlicher Existenz bleibt freilich, dass Ewigkeit nur innerhalb der Zeit als vergänglicher Augenblick reflektiert werden kann. Deshalb muss man – wie Wittgenstein verlangt - darüber schweigen oder - wie Proust und Musil - das Paradoxon dialektisch-erzählerisch umkreisen und damit einen Beitrag zur Psychologie einer „exakten Mystik“ leisten. Dies ist eine Wahrnehmungskategorie, die dem wissenschaftlichen Weltbild im Zeitalter von Relativitätstheorie und Tiefenpsychologie entsprechen kann.

II.

1) Wie im *Rheingold*-Vorspiel aus dem Nichts der Stille langsam ein Akkord sich vernehmen lässt und wie daraus erste Grundmotive hervorgehen, so entfalten sich am Beginn von Prousts Romanwerk in einer Art „Ouvertüre“ aus der Leere von Raum- und Zeitlosigkeit erste Fragmente von Raum und Zeit. Scheinbar zufällig, unwillkürlich aufgetaucht, entpuppen sie sich später wie bei Wagner als leitmotivische Strukturelemente eines streng gegliederten Ganzen.

*Zitiert wird die Übersetzung von Eva Rechel-Mertens, Band I nach der Suhrkamp-Ausgabe von 1953, Band II-VII nach der Werkausgabe von 1964

Marcel, das Roman-Ich, beginnt seine Erzählung mit der Beschreibung eines plötzlichen Erwachens mitten in der Nacht, als er kurz nicht weiß, wo und wann er sich in der Gegenwart befindet. Traumfragmente, Erinnerungsfetzen liefern spontan einige Hinweise. Doch erst Geräusche, Lichtstimmungen helfen bei der Orientierung. Dann, völlig erwacht in seinem konkreten Hier-und-Jetzt-Schlafzimmer, widmet er sich, anknüpfend an die spontan aufgetauchten Fragmente, der systematischen Erinnerungsarbeit. Sie bildet die Voraussetzung für das Schreiben später.

Die Erinnerungsarbeit ist freilich völlig verschieden von einem chronologisch organisierten Aufzählen des Vergangenen. Ähnlich wie ein Komponist seine Motive und Themen vielfältig variierend „durchführt“ und ihren jeweiligen Ort in seiner Zeit-Architektur bestimmt, so strukturiert Proust sein Werk. Er hat die sieben Romane der *Recherche* selbst mit einer Kathedrale und deren einzelnen aufeinander bezogenen Raumteilen verglichen. Der ursprünglich als getrennter Roman geplante Einschub *Un amour de Swann* entspräche der in den Chor einer gotischen Kirche einbezogenen älteren romanischen Kapelle. „Zum Raum wird hier die Zeit...“ (Wagner, *Parsifal*)

2) Zu beachten: es ist die unbewegte Situation des schlaflosen Kranken, der nächtlich ein ehemaliges taghelles, gesundes, bewegtes Leben spiegelt, das dadurch erst ein Ganzes – Bild und Spiegelbild – wird. Als Kind in Combray erlebte er zum ersten Mal bei einer Laterna-Magica-Vorführung, dass die gewohnten Wände des dunklen Zimmers durchsichtig wurden wie bunte Kirchenfenster. So sehr ihn dies bezauberte, so sehr beunruhigte es ihn auch. Das Ge-Wohnte, die Wohnung, wurde fremd, das Heim un-heimlich. Nicht nur der Raum, sondern - wie schon erwähnt – auch die Zeit wird ihm dann durchsichtig. Sie gewinnt dank der seelischen Erinnerungs-Dimension eine zusätzliche Tiefe. Der Blick in diese Tiefe kann nicht minder verstörend wirken als der in die Tiefe des Raumes.

Beides, Bezauberung wie Schrecken, gilt wohl für jeden Einbruch von Überzeitlichkeit, Überräumlichkeit in ein durch Raum und Zeit definiertes Dasein. „Jeder Engel ist schrecklich. Und das Schöne ist nichts als der Anfang des Schrecklichen, den wir gerade noch ertragen...“ (Rilke) Proust hat sich dem mutig gestellt.

3) Als erste, scheinbar zufällige, jedoch wichtigste, weil traumatische Erinnerung beschwört der Autor das Schlafzimmer seiner Kindheit. Verzweifelt liegt er wach, weil

seine Mutter den üblichen Gutenacht-Kuss verweigert hat – auf Betreiben des Vaters, um der Übersensibilität des Kindes nicht zu sehr entgegen zu kommen. Als die Mutter später doch noch kommt, weil der Vater inzwischen aus Mitleid seine Zustimmung gab, erhält Marcel nicht nur den Kuss von ihr, sondern zum Trost für seine Traurigkeit bleibt sie über Nacht im Zimmer. „So wurde zum ersten Mal meine Traurigkeit nicht als etwas Strafbares angesehen, sondern als ein unverschuldetes Übel, das man offiziell als einen nervösen Zustand anerkannte, für den ich nicht verantwortlich sei... ich konnte weinen, ohne schuldig zu sein.“ (I,60) Wie schicksalhaft das Ereignis für Marcel ist, wird dann in seiner von dieser emotionalen Keimzelle aus entfalteten Lebensgeschichte deutlich werden.

Auch sind in der „Ouvertüre“ schon wichtigste Figuren des Romans eingeführt: neben Vater, Mutter und dem Nachbarn Swann vor allem die bis zum Schluss wesentliche Gestalt der Dienerin Françoise. Sie repräsentiert in ihrem Denken und ihrer Sprache die ländlich geprägten „unteren Schichten“, ehe diese zum „Proletariat“ verstädtert werden. Mit ihr verbindet Marcel ein für ihn typisches Verhältnis von Zuneigung und Misstrauen.

Die ausführliche Beschreibung der psychischen Mechanik einer „unwillkürlichen Erinnerung“ am Beispiel des Geschmacks der in Tee getauchten Madeleine entfaltet dann voll das methodologische Hauptthema des Werkes. Zugleich wird der Bogen zum letzten Band gespannt. Der wird mit einer Beschreibung der systematischen Erinnerungsarbeit von Marcel, der Romanfigur, enden, welche als solche Arbeit der Romanautor Proust bereits hier im ersten Band begonnen hat.

4) Die enge Beziehung Marceles zu seiner Mutter bildet die erste Liebesgeschichte des Romans. Da sie notwendig Trennung beinhaltet und Schmerz über die verlorene, nie wieder herzustellende Symbiose, ist sie im wörtlichen Sinn eine Leidenschaft. „Leidenschaft schafft Leiden...“ (Goethe) Damit gibt sie das Grundgefühl für alle folgenden Liebesgeschichten an, deren keine „glücklich“ endet. Selbst wenn das begehrte Objekt dem Liebenden schließlich „gehört“, bringt dies kein Glück, weil die Liebe dann in Gleichgültigkeit oder Langeweile umschlägt.

Bestenfalls werden daraus „Familien-Verhältnisse“. Nachdem die geliebte Person entzaubert ist, erträgt man nachsichtig ihre früher ausgeblendeten „Schattenseiten“. Es kann sich dann sogar, wie im Bezug auf Swann und Odette angedeutet wird, so etwas wie eine „Liebe nach der Liebe“ entwickeln: „Die engen Beziehungen, die uns

an ein anderes Wesen knüpfen, erhalten ihre Weihe dadurch, dass dieses unsere Schattenseiten vom gleichen Standpunkt aus betrachtet wie wir.“ (II, 58)

Swann und Odette, Idole der vorigen Generation, sind Leitbilder, nach denen der junge Marcel zunächst seinen Geschmack, sowie sein gesellschaftliches und erotische Verhalten ausrichtet. Swanns Geschichte – vor allem die Qualen seiner Eifersucht - stellt die Form bereit, in die Marcel sein energetisch-eigenes Gefühl, das sich bereits in der Liebe zur Mutter voll ausgebildet hatte, als Inhalt einfließen lassen kann. Von seinem Wesen her wird sich dieses Gefühl im Verlauf des ganzen Geschehens nicht mehr ändern. Das heißt, wie Sartre an Swanns Liebe gezeigt hat, dass die Eifersucht nicht eine kausale Folge dieser Liebe ist, sondern deren Wesen - ein existentieller „Entwurf“ gleichsam. Swann und später Marcel suchen sich Personen, mit denen sie ihren „Stil“ in der Liebe verwirklichen können.

5) Odettes Salon, voll Plüsch und Schnörkel, zeigt einen gesellschaftlichen Zustand des späten 19. Jahrhunderts, als man den nihilistischen Purismus von Wissenschaft, Technik und Ökonomie, den eigentlichen „Realitäten“ jener Zeit, noch schamvoll verhüllen wollte. Gotische Fabriken und Bahnhöfe zeugen bis heute davon. Ein Nebeneinander von Nüchternheit und illusionärer Romantik ist da im äußeren Leben der Menschen ebenso wie in ihrer Psyche zu beobachten. Extremfälle solcher Charaktere sind die von Charcot und Freud zur selben Zeit untersuchten Hysteriker. Madame Verdurin, die beim Anhören von Wagner-Musik vor euphorischer Erregung fast in Ohnmacht fällt, gleichzeitig aber eiskalt ihre Finanzen überwacht und ihren gesellschaftlichen Aufstieg plant, ist ein Beispiel dafür.

6) Die als Einschub in die subjektiven Erinnerungen Marcells von einem objektiven Standpunkt aus berichtete Liebesgeschichte von Swann und Odette, verläuft trotz ihrer scheinbar konventionellen Erzählweise nach einem Muster, das auch für das spätere Erzählen von Marcel selbst gilt. In „Großaufnahmen“ und mit sehr langsamen, jedes Detail erfassenden „Kamerafahrten“ wird der Zeitverlauf zunächst möglichst genau beschrieben, fast Tag um Tag. Später gehen dann Wochen, Monate, Jahre immer mehr ineinander über. Ihre „Raffung“ nimmt weniger Erzählzeit in Anspruch als vorher die einzelner Tage.

Ein Verwischen der Chronologie ist die Folge solcher Technik. Hinter dem Ablauf von Geschehen stellt sich der Eindruck von dessen schwebender Unveränderlichkeit ein.

Und unverändert bleibt ja trotz allem erzählten Zeitverlauf die Erzählsituation. Am Ende des ersten Bandes wird in einer Art Reprise der Beginn des Romans wiederholt: vom Bett aus noch immer, fast unbeweglich lässt der Autor die bewegte Welt „draußen“ hereindringen.

7) Als Idealismus im Sinne Platons mutet es an, dass dem „Höhlenbewohner“ Marcel bei seiner erinnernden Belebung der Außenwelt Namen das Wesen von Orten, Menschen und Dingen deutlicher erschließen als einst ihre draußen faktisch erlebbare Wirklichkeit. Schon dem Kind verhiessen Namen mehr als die spätere Begegnung mit dem, was sie bezeichneten. „Balbec“, der Badeort am Meer, „Gilberte“, die Tochter von Swann und Odette, sind solche Namen, die etwas versprochen, was sie nicht einlösen konnten. Oder der erste Theaterbesuch mit der berühmten Berma als Phädra enttäuscht ebenso, wie der Autor Bergotte als Mensch seinem Buch widerspricht. Erst die Erinnerung verleiht der enttäuschend erlebten Wirklichkeit, indem sie diese benennt, das in den Namen verheißene Wesen zurück. Die äußeren Erlebnisse waren nötig – aber nur, um durch sie und ihre Enttäuschungen hindurch zum „Ideal“ zurückzukehren, das allem einzeln-äußerlich Erlebten zugrunde liegt. Dies ist die philosophische Erfahrung, die der Roman zu vermitteln versucht.

8) Die Form eines solchen Idealismus als verheißungsvolle, jedoch unerfüllbare Liebe – unerfüllbar gerade deshalb, weil sie bei Erwidern verschwinden würde – wird deutlich, wenn Marcel in Bezug auf Gilberte, die er noch nicht persönlich kennt, von der er aber ein großes Glück erhofft, schreibt: „Unser Glaube, dass ein Wesen an einem unbekanntem Leben teilhat, in das unsere Liebe uns mit hineinragen würde, ist unter allem, was die Liebe zu ihrer Entwicklung braucht, das Bedeutungsvollste, demgegenüber alles andere nur noch wenig ins Gewicht fällt.“ (I,152) Diese Erkenntnis leitet unmittelbar zum zweiten Band über, der die als Kinderfreundschaft beginnende Liebe zu Gilberte erzählen wird.

III.

1) Der erste Teil des zweiten Bandes bringt eine zeit-räumliche Erweiterung des entsprechenden Teiles in Band eins: ein Abend in Haus und Garten dort wird jetzt ausgedehnt zu einem ganzen Tag; nicht nur Haus und Garten, sondern ganz Combray mit Umgebung bilden den Ort des Geschehens. Dadurch können

zahlreiche neue Charaktere und Handlungsmotive eingeführt werden. Thematisch klingt bereits alles an, was in den nächsten Bänden folgt: Liebe, Krankheit, Laster, Snobismus, Kunst, Politik, Natur, Volksbräuche.

Schwierig ist, wie im gesamten Werk, eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie alt der Erzähler während des erzählten Geschehens jeweils ist. Diese Schwierigkeit erklärt sich vom Schluss her als notwendig. Der Held des Romans, der Erzähler, ist nämlich als solcher alterslos. Das stellt seinen Triumph über die Zeit dar. Die von ihm wiedergefundene Zeit ist ja nicht mehr Chronologie, Alterungsprozess, sondern Gleichzeitigkeit, Dauer.

Da Proust parallel dazu die Fiktion einer chronologischen Erzählung trotzdem aufrecht erhält, kommt es zu Ungereimtheiten des äußeren Zeitverlaufes, die seelisch jedoch stimmen. Er ist im zweiten Band irgendwo zwischen sieben und fünfzehn Jahren alt, was als eine entwicklungspsychologische Einheit zu betrachten ist. Anders wäre schwer zu begreifen, warum er wie ein Kind weint und einige Seiten später die Begierde verspürt, eine Frau zu besitzen.

2) Gilberte, die Tochter Swanns, und ihr Lebensstil könnten einem Wachtraum des ungefähr zwölfjährigen Proust entsprechen. Eignes Erleben wie die Liebe zur Mutter verbindet sich mit Swanns Liebe zu Odette. Das provinzielle Combray und das mondäne Paris durchdringen einander wie kindliche „Unschuld“ und pubertäre Sexualität. Zugleich infantil ist Marceles Sehnsucht als Gefühl und raffiniert in den luxuriösen Phantasiebildern der Erfüllung. Kindlich und altklug: die geheiligten Geschenke, die er von Gilberte erhält (später wird er sie achtlos an Albertine weitergeben – und sie damit entweihen!) sind eine Glaskugel und eine Abhandlung Bergottes über Racine. Oder er spielt unter der Aufsicht von Françoise auf den Champs-Élysées und nimmt kurz darauf an einem Diner für Bergotte teil.

In dieser Übergangszeit zwischen dem ländlichen Combray mit seinen ehrlichen und schlichten Sitten und dem mondänen Paris entwickelt sich der Erzähler langsam zum Dandy. Weder „weltfremd, noch Rebell“ möchte er sein – und benimmt sich deshalb ebenso schäbig und boshaft wie die berühmten „Weltleute“ – deren einer er gern werden möchte. (II,93)

3) Während im Teil des zweiten Bandes, der in Paris spielt, „Nebenpersonen“ wie der zum Diner bei Marcells Eltern eingeladene Diplomat Monsieur de Norpois oder der Marcells Asthma behandelnde Arzt Dr. Cottard, sowie der Dichter Bergotte sich dem Leser als deutliche Charaktere einprägen, bleibt die „Hauptperson“ Gilberte wenig lebendig. Vielleicht weil sie den Erzähler so subjektiv interessiert, kann sie objektiv nicht recht Gestalt gewinnen. Mit ihr erlebt Marcel die dritte Liebesgeschichte des Werkes (nach der Liebe zu seiner Mutter und Swanns Liebe zu Odette), die sich etwas langweilig liest - im Unterschied zu den darum herum rankenden Nebenhandlungen.

Interessant an der Gestalt Gilbertes ist ihre Gespaltenheit in die gute Sanfte und die gemeine Starrsinnige, die beide nichts voneinander zu wissen scheinen. Dies wird erklärt als Nebeneinander von Vater und Mutter in einer Person – anschaulich gemacht am Ineinanderfließen der elterlichen Physiognomien in Gilbertes Gesicht. Von Proust wird berichtet, dass manchmal eine ähnliche Gespaltenheit an ihm zu beobachten war.

Marcells Beziehung zu Swann und Odette ist im Grunde wichtiger für ihn als die zu Gilberte selbst. Ihren Eltern bringt er zeitweise mehr Zärtlichkeit und Bewunderung entgegen. In Swann und Odette findet er nämlich mögliche Identifikationspersonen, nachdem er angefangen hat, sich gegen die Vorherrschaft des allzu bürgerlich-anständigen Lebensstils der Eltern zu wenden.

4) An der Liebe zu Gilberte wird deutlich, was bereits die Liebe zwischen Swann und Odette zeigte, und was sich später mit Albertine wiederholen wird: Proust kennt Liebe fast nur als Besitzergreifenwollen – und zwar von jemandem, der zunächst unerreichbar scheint oder sich verweigert. Gilberte „liebte“ er ja schon bevor er sie kennengelernt hatte. Er liebte in ihr sich selbst, mit dem ausgestattet, was er sich wünscht und was er damals sein möchte: einer von „der Seite Swanns“ (Au coté de chez Swann). Nicht auf die Person als solcher richtet sich die Liebe, sondern auf den Besitz der mit dieser Person verbundenen Eigenschaften – und der daraus entspringenden gesellschaftlichen Macht. Die Person in ihrer erst zu entdeckenden Einmaligkeit existiert für eine solche Liebe kaum. Im Sinne der Sympathie-Phänomenologie Max Schelers handelt es sich um eine sittlich wenig „wertvolle“ Liebe.

Noch im fünften Band findet er dann die höchste Befriedigung, oder besser Genugtuung, mit Albertine, wenn er während des sexuellen Aktes sich vorstellt, wie andere ihn um ihren Besitz in diesem Moment beneiden würden. Besteht keine Aussicht auf Besitz der geliebten Person, schwindet die Liebe: „Meine Träume beschäftigten sich nicht mehr mit ihr, seitdem sie keine Nahrung mehr von der Hoffnung des Besitzenkönnens erhielten, von der ich sie unabhängig geglaubt hatte.“ (II,667)

5) Was der an Besitz- und Machtverhältnissen orientierten Liebe der Proust-Gestalten völlig fehlt, ist Vertrauen. In allen Bänden – ob zwischen Swann und Odette, Marcel und Gilberte, bzw. Albertine, Saint-Loup und Rachel, Charlus und Morel – ist Mißtrauen ein vorherrschendes Gefühl. In dessen Zeichen schlägt Liebe um – nicht in ihr Gegenteil Hass, sondern in die Verleugnung der Liebe, Verleugnung vor dem anderen, schließlich vor sich selbst. Die Position nämlich, in die einen das Eingeständnis der Liebe im Machtspiel bringen würde, wäre die Position des Verletzbaren, Unterlegenen. Traumatisch hat bereits der junge Marcel gegenüber Gilberte dies erlebt und daraufhin alles versucht, nie mehr in eine solche Position zu kommen. Das ist ihm freilich nicht gelungen, obwohl er lieber stille Qualen leidet, als dass er seine Liebe eingestehen würde.

Er bestraft sich selbst, ehe sie es tun kann. Immer mehr wird Liebe für ihn gleichbedeutend mit Schmerz, die Leidenschaft wird zum Krankheitsprozess. Während des ganzen Werkes ist schwer zu unterscheiden, wo die Krankheiten – Asthma, Allergie etc. - „echt“ sind oder „psychisch bedingte“ Symptome der Liebe. Bereits die Gute-Nacht-Kuss-Episode am Beginn verwischt die Grenze zwischen Liebes- und Krankheitsmetaphorik.

6) Dass beim Eingeständnis seiner Liebe die Geliebte trotz ihrer Position der Stärkeren auf die Ausübung der ihr möglichen Gewalt verzichten könnte, kommt ihm nicht in den Sinn. Und er will dies im Grunde auch nicht, weil er sie dann nicht mehr lieben könnte.

Gegenseitige und deshalb harmonisch gesteigerte Liebe liegt offenbar außerhalb der Vorstellungskraft des Erzählers. Erst als „Liebe nach der Liebe“, als eine Art „familiärer Liebe“ wird Liebe wiegesagt harmonisch. Die Liebe MarceIs zur Großmutter ist dafür ein Beispiel - besonders schön in den Balbec-Episoden des

zweiten Bandes beschrieben. Bezeichnenderweise werden dabei die leidenschaftslosen Aspekte von Prousts Liebe zu seiner Mutter verklärt und die leidenschaftlich-inzestösen verdrängt. Auch die „platonische“ Freundschaft zu Saint-Loup ist von gegenseitiger Freundlichkeit und Offenheit geprägt – im Unterschied zu der homosexuellen Beziehung des Baron Charlus zum Geiger Morel, in der Proust seine eigenen negativen Erfahrungen auf diesem Gebiet dargestellt hat.

7) Eine derart hinterhältig-perverse Dual-Spannung zwischen den Partnern, wie sie im Roman dann in die Beziehungen Marcells zu Gilberte und Albertine transponiert werden, treibt in einen dauernden unfairen Kampf: der andere wird mit der Rancune des Unterlegenen gehasst und kann doch nur als Überlegener geliebt werden. Ob darin – wie behauptet wurde – sich tatsächlich eine spezifisch homosexuelle Problematik Prousts widerspiegelt, ist zu bezweifeln. Eher entspricht diese Art des sado-masochistischen Kampfes spätbürgerlichen Besitz- und Machtkonstellationen. Die hatten vor dem „Kampf der Geschlechter“ nicht halt gemacht.

Zu welcher raffinierten List der Erzähler der permanente Hinterhalt führt, mag folgendes Zitat stellvertretend für viele ähnliche veranschaulichen: „Ich ging sogar soweit, damit sie nicht bei mir so etwas wie Liebesgroll vermuten könnte, in der Folge, wenn sie mir Begegnungen vorschlug, des öfteren zuzusagen und ihr nur im letzten Augenblick mitzuteilen, dass ich nicht kommen könne, aber so, als sei ich untröstlich darüber, wie ich es mit jemandem gemacht hätte, den ich nicht sehen wollte. Diese Ausdrücke des Bedauerns, die man gewöhnlich für gleichgültige Menschen verwendet, würden Gilberte besser von meiner Indifferenz überzeugen als der Ton der Gleichgültigkeit, den man denjenigen gegenüber, die man liebt, vorzutäuschen versucht. Wenn ich ihr dann auch noch überzeugender als mit Worten durch immerwiederkehrende Handlungen beweisen würde, dass mir nichts daran läge, sie zu sehen, fände sie vielleicht von neuem Gefallen an mir.“ (II,215)

Solch komplizierte Mechanismen des Gefühls belegen die Verwandtschaft zu Kafka, die sich oft bei der Lektüre aufdrängt. Umso erschütternder ist dann, wenn hinter den überklugen, listenreichen Überlegungen trotz allem wieder einmal das von Liebe verwundete Kind zum Vorschein kommt – dasselbe wie einst, als die Mutter noch das geliebte Objekt war. Nach vielen komplizierten, langen Sätzen ringt sich Marcel schließlich das lapidare Geständnis ab: „An den folgenden Tagen habe ich viel geweint.“ (II,241)

8) Inzwischen ist der Erzähler übrigens so alt geworden, dass er – durch seinen Freund Bloch eingeführt – zum regelmäßigen Besucher eines Bordells wurde. Seiner Liebe zu Gilberte geht dadurch der körperliche Aspekt immer mehr ab, der noch bei den orgasmischen Raufereien mit ihr auf den Champs-Élysées vorherrschte. Im Bordell kann er die inzwischen tabuisierten kindlichen Lust-Praktiken weiterführen. Symbolisch steht dafür ein Sofa, das er der Bordellbesitzerin geschenkt hat, worauf er als Knabe erste sexuelle Versuche mit seiner Kusine unternommen hat.

Wie fast alle Details im Roman hat auch dieses Sofa im Bordell eine Entsprechung in Prousts Biographie. Nach dem Tod seiner Mutter schenkte er einige Möbelstücke aus der elterlichen Wohnung dem Faktotum Albert, der eine Art Bordell eröffnet hatte. Das Motiv der Entweihung des Sofas der tugendhaften, idealisierten Mutter durch „lasterhafte“ Sexualität klingt auch bereits im ersten Band an, wenn Marcel die Tochter des Komponisten Vinteuil beim Liebesspiel mit ihrer lesbischen Freundin in deren elterlichem Haus beobachtet.

9) Proust behandelt das Thema „Homosexualität“ erst ab dem vierten Band offen, nach dem Tod seiner Mutter. Dies hat wohl einen Grund darin, dass er sich der „reinen“ Mutter gegenüber „geschämt“ hat. Umso heftiger rächt sich das verheimlichte Begehren dann in Sakrilegen wie der Entweihung des Sofas.

Die „anrühige“ Seite Alberts wird im Roman von Jupien, dem Liebhaber und Faktotum des Baron Charlus, verkörpert, während Prousts erotische Verstrickung mit dem Kammerdiener in der Beziehung des Erzählers zu Albertine sich wiederfindet. Sie taucht zuerst in der Schar junger Mädchen auf, mit denen er in Balbec sich anfreundet. Wenig richtet sich dabei seine Liebe auf die einmalige Person. Nicht diese selbst, sondern seine subjektive Wunschvorstellung von ihr und einer Beziehung mit ihr, wird entscheidend für sein Liebesverlangen. Nachdem er sie zum ersten Mal gesehen hat, beschließt er eine Stunde später, dass sie diejenige ist, mit der er seinen „Roman“ haben wird. Indem er ihren Besitz anstrebt, will er über sie „verfügen“ wie ein Autor über seine Figur.

10) Eine echte Schwäche Prousts ist sein Hang zu Übertreibungen, die oft ans Lächerliche grenzen. So sieht er etwa in Paris eine Kirche, die ihn an eine ähnliche in Combray erinnert, und bleibt „stundenlang regungslos“ davor stehen. Auf dem Heimweg ist er dann so müde, dass er „dauernd hinfällt“. Solche Passagen wirken

infantil. Freilich strömt von daher in den Texten hinter den eitlen Machenschaften des Erwachsenen eine kindliche Wärme hervor, die den Leser zu nachsichtiger Sympathie verleitet.

IV.

1) Der dritte Band entfaltet erzählerisch den Snobismus als ein Hauptthema im Zusammenhang mit Marceles Liebe zur Herzogin von Guermantes. War bereits sein Eintritt in Swanns Welt und die Liebe zu Gilberte von einer Art kindlichem Wachtraum gespeist, so noch viel mehr der Aufstieg des Helden in die „höchsten Kreise“. Das Handlungsgerüst eines Kolportageromans nach Balzacs Vorbild, etwa die Geschichte Lucien de Rubemprés, verleugnet Proust keineswegs. Doch weist er bereits in dem frühen Romanversuch „Jean Santeuil“ auf den wesentlichen Unterschied zwischen einem reinen Snob und ihm selbst hin. Obwohl er sich mit dem Snob identifiziert, teilt er nicht dessen Ziele: „...jedenfalls wird der Romanschriftsteller, der zugleich ein Snob ist, zum Romancier des Snobismus werden.“ *

2) Die soziale Architektur des Romans zeichnete sich bereits im ersten Band ab und wird nun deutlicher umrissen: Eltern und Großmutter als wohlhabende, gebildete Bürger sind in der Mitte. Auf einer Seite neben ihnen lernt Marcel das reiche jüdische Großbürgertum, vertreten von Swann und den Blochs, kennen. Auf der anderen Seite findet er Zugang zum Adel, zur „Welt der Guermantes“, wozu auch Charlus, Madame de Villeparisis und St. Loup gehören. Madame Bontemps, die Mutter Albertines, und deren Umkreis vertreten das Kleinbürgertum. Die „Halbwelt“ von Odette und Madame Verdurin bewegt sich zwischen allen diesen sozialen Schichten. Eine große Personengruppe bilden schließlich Handwerker und Händler, vor allem aber den Bediensteten: Françoise, Jupien, Morels Vater, Hotelangestellte, besonders Liftboys und zahlreiche andere Diener.

Dass zwischen Herrschenden und Dienenden ein dialektisches Herr-Knecht-Verhältnis im Sinne von Hegel besteht, besonders in erotischer Hinsicht, wird von Proust deutlich ausgeführt. Einzelne Szenen erinnern an Beaumarchais' „Figaro“.

*Zit. nach Claude Mauriac, Marcel Proust, 1958, S.66

3) Die Eltern haben in einem der Seitenflügel des Guermenteschen Stadtpalais eine Wohnung gemietet, von wo aus Marcel die märchenhafte, für ihn gesellschaftlich unnahbare Herzogin bewundert und ihr auflauert, um sie grüßen zu können. Als er von ihr „erkannt“ und wieder begrüßt wird, beginnt eine Beziehung, die ihn schließlich zum engsten Kreis des Herzogpaares gehören lässt. Ebenso wie dieser Aufstieg entspricht die „Liebe“ zur Herzogin tagträumerischen Mustern. Sie ist eher von neidischer Bewunderung oder sogar heimlicher Identifizierung motiviert als von wirklichem Begehren.

In den Roman übernommene autobiographische Episoden aus Prousts Bekanntschaft mit Leuten wie der Prinzessin von Chimay oder Madame de Noailles werden dabei überhöht und tragen zur „Idealisierung“ des Adels bei. Wie bei seinen anderen „Idealen“ entzaubert die Nähe zu ihnen auch dieses. So sehr er sich gewünscht hat „dazu zu gehören“, so sehr langweilt es ihn, als er schließlich bevorzugter Gast im Salon der Herzogin geworden ist.

4) Die Nichtigkeit des Snobismus äußert sich besonders angesichts existentieller Lebenssituationen: Marcells geliebte Großmutter liegt im Sterben und die Mutter ist tief erschüttert; da meint der Herzog, ihr keinen größeren Trost spenden zu können als die Ehre, sich ihr durch den Sohn vorstellen zu lassen – und er ist erstaunt, dass die Mutter nicht liebenswürdig darauf reagiert. „Ich konnte nicht umhin, meiner Mutter seinen Namen zu nennen, was ihn auf der Stelle zu Verbeugungen und tänzelnden Schritten veranlasste ... und er hatte sogar vor, ein Gespräch zu beginnen, als meine von Schmerz überwältigte Mutter nur sagte, ich solle mich beeilen (die Sauerstoffbehälter zur Erleichterung für die Sterbende zu beschaffen!); sie gab überhaupt keine Antwort auf die Phrasen des Herzogs.“ (III,448)

Oder als dem Herzog das unmittelbar bevorstehende Ableben eines nächsten Verwandten gemeldet wird, stellt er lediglich fest: „Er lebt! Wo noch Leben ist, ist auch Hoffnung.“ (II,777) Denn er will durch den Tod sich nicht vom Besuch eines Balls abhalten lassen. Dass die Herzogin aus Unachtsamkeit schwarze Schuhe angezogen hat, statt rote, wie sie zu ihrem Ballkleid passen würden, ist ein größeres Problem für ihn.

Vollends absurd erscheint der Snobismus, wenn deutlich wird, wie er letztlich unabhängig von der sozialen Schicht in jedem Milieu anzutreffen ist. So wird die Toilettenfrau auf den Champs-Élysées, wo Marcel früher spielte, die

„Marquise“ genannt, weil sie - dem Trinkgeld entsprechend – ihr Verhalten gegenüber den „Besuchern“ wie die Herzogin von Guermantes rangmäßig differenziert. Nichtig wie alles, was sich hinter der theatralischen Fassade der Bedürfnisanstalt verbirgt, erweist sich auch alles, was Marcel hinter der glänzenden Oberfläche der „besten Gesellschaft“ schließlich entdeckt.

5) Jenes Toilettenhäuschen, dessen Modergeruch in Marcel eine der frühen unwillkürlichen Erinnerungen an seine Kindheit in Combray hervorruft, vereint in symbolischer Weise – gerade wegen der Zugehörigkeit dieses Geruchs zur niederen, unsublimiert-sinnlichen Sphäre - die elementaren Bereiche von Lust und Tod.

Hier erlebt er im Raufspiel mit Gilberte einen ersten Orgasmus: „...ich hielt sie zwischen den Knien fest wie einen jungen Baum, auf den ich steigen wollte; mitten in dieser Gymnastik aber, ohne dass ich stärker atmete, als ich es infolge der Muskelanstrengung und der Hitze des Spiels ohnehin schon tat, strömte genauso wie ein paar Schweißtropfen, die die Anstrengung einem entlockt, meine Lust aus mir, ohne dass ich Zeit gehabt hätte, sie richtig auszukosten...“ (II,91)

Und am gleichen Ort erleidet die Großmutter jene Übelkeit, die sich später als Schlaganfall herausstellt, der zu ihrem Tod führen wird. Mehr als eine halbe Stunde hat sie in einer der Kabinen bei der „Marquise“ verbracht und als sie herauskommt, ist sie nicht mehr dieselbe: „Ich sah genauer hin und war erschrocken über ihren unsicheren Gang. Ihr Hut saß schief, ihr Mantel war beschmutzt, sie sah unordentlich und wie mißvergnügt aus und hatte das rote gequälte Gesicht einer Frau, die von einem Wagen umgefahren und aus dem Straßengraben gezogen worden ist.“ (III,413)

6) Der Modergeruch und ähnliche elementare sinnliche Eindrücke weisen darauf hin, dass das Glücksverlangen eines „geistigen“ Menschen sich nicht zuerst auf Geistiges richtet. Das große Glück versprechen vielmehr sportliche Gestalten wie die jungen Mädchen in Balbec und deren körperlicher Besitz, durch den man an ihrer Vitalität teilhaben kann. Ähnlich wie Thomas Manns Tonio Kröger sind es die „Wonnen der Gewöhnlichkeit“, nach deren Teilhabe Marcel sich sehnt.

Inmitten des gewaltigen Geistesproduktes, das die sieben Bände der *Recherche* mit ihren unzähligen Erörterungen über verschiedenste künstlerische und intellektuelle

Themen darstellen, lautet einer der schwerwiegendsten Sätze: „Nein, die Freuden des Geistes bedeuten sehr wenig für mich, sie sind nicht die, die ich suche; ich weiß nicht einmal, ob ich sie je als solche empfunden habe.“ (II,190) Man denkt bei diesem Satz an Sigmund Freuds Feststellungen über das „Unbehagen in der Kultur“, dass nämlich durch Sublimierungsleistungen, welche unsere Zivilisation ständig von uns verlangt, ein Zustand des Glückes in ihr kaum möglich sein kann.

V.

1) Mit dem Tod der Großmutter (biografisch entspricht er ja dem Tod von Prousts Mutter!) wandelt sich die Welt für Marcel endgültig von einem Ort der Hoffnungen zu einem der Enttäuschungen. Die Angst davor, dass eine Muttergestalt nicht vor dem Einschlafen zum Gutenachtkuß kommen würde – nie mehr wird sie durch deren zärtliche Anwesenheit beschwichtigt werden können. Es wird nie mehr eine bedingungslose Liebe für ihn geben. Das dunkle Schlafgemach ist zum Vorzimmer des Todes geworden.

Die „glückliche Zeit meiner gläubigen Jugend“ (I,624), das heißt, jene Zeit, da Namen noch etwas versprechen konnten, ist vorbei. Schon nachdem der Arzt ihm gesagt hatte, dass die Großmutter sterben wird, lautete eine lapidare Erkenntnis des Erzählers: „Jeder Mensch ist sehr allein.“ (III,423) Eine „Leere“ breitet sich aus, die er zuerst am alt gewordenen Dichter Bergotte wahrnahm. Nur als Kunst kann das, was erhofft und danach enttäuschend erlebt wurde, noch zum Glück werden - zum Glück des spontanen Erinnerns.

Sogar Schmerz und Trauer gewähren solches Glück, wenn deren ganz persönliche Einmaligkeit, im Unterschied zum gesellschaftlich vorgeformten Gefühlsritual, erspürt werden kann: „...denn ich wollte nicht nur leiden, sondern auch die Originalität meines Leidens achten, so wie ich es plötzlich und unwillkürlich erlebt hatte, ich wollte es auch weiter erleben nach den Gesetzen, die es selbst in sich trug...“ (VII,225)

2) So wird im vierten Band jener Teil, der in Balbec spielt, wo er zuletzt mit der Großmutter weilte (Band II) und wo er nun über ihren Tod trauert, zum Wendepunkt des gesamten Werkes. Sämtliche bereits früher aufgerollte Handlungsstränge, Personenkreise und Themen werden weitergeführt, doch unter dem neuen

Vorzeichen der Todeserfahrung. Etwa die Wiederbegegnung mit Madame de Villeparisis, der Freundin der Großmutter, oder das Verhältnis zu St. Loup, erhalten andere Akzente.

3) Der adlige Freund, der sich zartfühlend um Marcel kümmert, stellt – bereits in der Doncière-Episode des dritten Bandes, als er ihn einige Male in der Kaserne besucht, ein Männlichkeits-Ideal der Kameradschaft und des kriegerischen Geistes im Zeichen des Mars dar. Gleichzeitig ist er in ein absurdes Liebesverhältnis mit der Schauspielerin Rachel verwickelt, die er anbetet und eifersüchtig verfolgt, während Marcel dieselbe Rachel als Zwanzig-Francis-Hure kennengelernt hat. Also wieder eine der doppelgesichtigen Gestalten des Romans. Es kommt auf den (psychischen!) Aspekt an, unter der man eine solche Gestalt sieht; je nachdem bedeutet es Glück oder schmerzliche Enttäuschung.

Wie im Hinblick auf den Baron Charlus, den Güte ebenso wie Grausamkeit auszeichnet, versucht der Erzähler zunächst – als er das Spiel des Snobismus noch mitspielt (was ihm sein Freund Bloch höhnisch vorwirft) - , möglichst wenig sich mit solchen seelischen Abgründen auseinanderzusetzen. „Ich bemühte mich, dem Geschehen ebensowenig Aufmerksamkeit zu schenken wie früher den Leiden meiner Großmutter...da nun einmal die Idee der Bosheit über meine Kräfte ging.“ (III,228) Dieses Ignorieren fällt ihm nach dem Tod der Großmutter immer schwerer. Schärfer und zynischer werden nun seine Beschreibungen der „Gesellschaft“. Nichtigkeit und Verlogenheit, Dummheit und Schmerz drängen hinter den glänzenden Fassaden der Menschen hervor.

4) Albertine – die jetzt verfügbare und deshalb entzauberte – Geliebte, hält er als „Die Gefangene“ (Titel von Band V) wie ein Haustier. Ja, am glücklichsten ist er, wenn sie schläft und er sie betrachten kann, ohne jede aktive Regung von ihr. Eine der sprachlich „schönen“ Partien des Romans ist die Beschreibung dieses Vorgangs. Die Geliebte wird unter seinem Blick zur Pflanze, schließlich zur Landschaft. So - als fast Leblose - besitzt er sie ohne Zweifel, ohne Angst. Und dies keineswegs in „unschuldiger“ Weise: Wenn er sich nackt neben sie legt, die ihren Kimono bereits im Halbschlaf abgestreift hat, und seine Beine mit langsamen Bewegungen an den ihren reibt, erlangt er schließlich auf ähnliche Weise seinen „Höhepunkt“ wie einst bei den zärtlichen Raufereien mit Gilberte .

Im Umkreis von Albertine tauchen Andrée und andere junge Mädchen wieder auf. Doch den Zauber, den er „Im Schatten junger Mädchenblüte“ (Titel von Band II) erlebte, findet Marcel nicht wieder. Liebe hat nur noch den Aspekt des Besitzen-und-Haltenwollens, eines Pendelns zwischen Eifersucht und Langeweile.

Als Eifersüchtiger entwickelt er sich zum Philologen, der die Sprache Albertines ständig in eine andere übersetzen muss, nämlich die mutmaßliche Wahrheit, die sich hinter ihren Lügen verbirgt. Dabei entdeckt er, dass sie oft ohne Anlaß oder Notwendigkeit lügt. Lügen ist Teil ihrer weiblichen Natur. Ähnliches hat Otto Weininger in „Geschlecht und Charakter“ als Kennzeichen von W (weiblich) behauptet. Bis Albertine ihn im Band „Die Entflohene“ verläßt und bei einem Unfall stirbt, werden die Exzesse der Eifersucht ins Absurde gesteigert – um schließlich der Gleichgültigkeit und dem Vergessen Platz zu machen.

5) Das hatte ja bereits Swann im ersten Band ähnlich erlebt. Der Kreis um Madame Verdurin bildet wie damals für ihn und Odette nun den Schauplatz für eine neue Liebesgeschichte, diejenige zwischen dem Baron Charlus und dem schönen Geiger Morel. So wird die Welt Swanns mit der Welt der Guermantes in der „Halbwelt“ verbunden. Dieser Handlungsstrang droht alle anderen Themen dann zeitweise zu überschatten.

Erst nach dem Tod seiner Mutter fühlte sich Proust seelisch frei genug, um das Thema „Homosexualität“ offen zu behandeln, und er tat es umso ausführlicher. Immer mehr Personen werden ab dem vierten Band („Sodom und Gomorrha“) in der weiteren Handlung „entlarvt“, diesem „Laster“ zu frönen: St. Loup und andere Adlige ebenso wie deren Diener, Madame Verdurin ebenso wie Odette oder Albertine und Andrée. Der Erzähler selbst aber – als Prousts Haupt-Identifikationsfigur – gehört nicht dazu. Wie er seinen jüdischen Familienanteil auf den gleichaltrigen Freund Bloch und dessen Familie projiziert (mit einigen recht unsympathischen Charakteren und Verhaltensweisen!) so stellt er auch die Schattenseiten seiner sexuellen Veranlagung an anderen dar.

Claude Mauriac hat dies als „fundamentale Lüge“ des Werkes bezeichnet und von einem „Minderwertigkeitskomplex“ gesprochen, der durch den „Höherwertigkeitskomplex“ des Snobismus kompensiert worden sei. André Gide, der in seinen Tagebüchern, vor allem aber in den „Falschmünzern“, das Thema offen behandelt hat, mit sympathischen „Identifikationsfiguren“ wie dem Schriftsteller Eduard und

dem Gymnasiasten Olivier, warf Proust die Verleugnung und Verurteilung der Homosexualität als feige vor. Proust verteidigte sich mit der Behauptung, dass die wesentlichen Aspekte der Liebe unabhängig vom Geschlecht der Partner zuträfen.

6) Wie in einem Kriminalroman gibt der Erzähler schon bei seiner ersten Begegnung mit Charlus versteckte Hinweise auf dessen erotische Orientierung, die dann erst im vierten Band ihren Sinn erhalten. Hinter seiner betont-asketischen Männlichkeit verbirgt der Baron eine zweite – weibliche – Person. Ungewöhnlich elegante grüne Streifen auf dem schlichten schwarzen Anzug, ein besticktes Tuch in der Brusttasche, ein Jung-Mädchen-Kichern, das unmotiviert in der rauh-männlichen Stimme durchbricht – dies alles deutet auf verborgene Weiblichkeit. Vor allem aber sind es (wie später bei St. Loup) die ruhelos nach „Beute“ (junge Männer) spähenden Blicke, welche die maskenhafte Teilnahmslosigkeit des Gesichts Lügen strafen.

Da Proust seine angenehmeren homosexuellen Erfahrungen in die Erlebnisse mit Gilberte, Albertine und Andrée im zweiten Band übersetzt hat, nimmt es nicht wunder, dass der Leser die sportlichen, kräftigen jungen Mädchen mit ihren Tennisschlägern, Polomützen und Fahrrädern mitunter wie der Autor selbst als junge Männer vor sich sieht. So wird etwa wiederholt Albertines Hals, der aus ihrem offenen Hemd hervorschaut, als „mächtig, golden, kräftig“ oder „braun und fest im Gewebe“ beschrieben und der ungeheure Reiz, der von solcher Vitalität für den kränklichen, zartsinnigen Erzähler ausgeht, relativiert immer aufs neue alle moralisch-intellektuelle „Schönheit“.

Dadurch werden Grundlagen der abendländischen Zivilisation wie Platonismus, Christentum, Humanismus, Aufklärung rissig. Mit nihilistischer Wildheit bricht dann in Marcells Begehren das elementare „Leben“ durch, der *élan vital*.

VI.

1) Interessant wäre, zu untersuchen, wie Prousts Verhältnis zur Technik mit dem Themenkomplex des Verlangens nach gesteigertem „Leben“ im Sinne des Futurismus zusammenhängt. Außer dem Sport werden gern technische Geräte mit Objekten von Marcells Liebessehnsucht assoziiert. Für Albertine schafft er ein teures Automobil (samt Chauffeur) an und genießt mit ihr gemeinsam das Aufregende von Fahrten aufs Land. Er verspricht ihr auch eine Yacht, die er jedoch, nachdem die

eifersüchtig bewachte „Gefangene“ im sechsten Band zur „Entflohenen“ geworden ist, wieder abbestellen muss. Bahnreisen werden ebenso ausführlich beschrieben wie die Lifts in den Hotels oder die Benutzung von Telephonen. Fasziniert beobachtet Marcel die ersten Flugzeuge in der Luft.

Im letzten Band, der zum Teil während des ersten Weltkrieges spielt, erscheint ein düsteres, wegen der Luftangriffe verdunkeltes Paris. André Maurois hat gezeigt, wie Proust den Himmel während solcher Angriffe hymnisch wie früher die „stürmischen Tage in Balbec“ beschreibt. „...Aeroplane, die wie Raketen zu den Sternen aufstiegen, und die Scheinwerfer, die den Himmel langsam abtasteten, fahler Sternenstaub, umherschweifende Milchstraßen, leuchtende Springbrunnen, die an den Wolken wie Spiegelbilder der Springbrunnen der Concorde und der Tuileries anmuteten.“ (Maurois, S. 257) Ein ähnlich expressionistisch-ästhetisches Verhältnis zum „Schauspiel“ von Luftangriffen, jedoch im Paris des zweiten Weltkrieges, findet sich in Ernst Jüngers Tagebüchern.

2) Ebenso wichtig zum Verständnis von Prousts Verhältnis zur Technik ist freilich dessen Ambivalenz. Seiner Bewunderung steht die Einsicht zur Seite, dass gerade durch die Technik ein Wiederfinden von Vergangenen in der materiellen Gegenwarts-Wirklichkeit kaum mehr gelingen kann. Das frühe Glück der Orte ist allein schon deshalb aus ihnen entschwunden, weil die Technik sie verwandelt hat.

Im Bois de Boulogne, wo einst elegante Equipagen mit „toll dahinjagenden, wespenleichten Pferden“ zu sehen waren, mit Madame Swann in schönen Roben und phantasievollen Hüten „wie eine Königin“ – da verpesteten nun Automobile die Luft. Für Marcel kommt dies dem „Untergang der Götter“ gleich. „Wie grausig! sagte ich zu mir selbst: Kann jemand diese Automobile so elegant finden wie die Equipagen von einst? ...Wozu noch die Schatten dieser Bäume aufsuchen, wenn nichts mehr ist von dem, was früher sich traf unter dem zart sich rötenden Laub, wenn Gewöhnlichkeit und Wahn die Stelle jenes erlesenen Lebens eingenommen haben, das sie einstmals umrahmten? Wie grausig!“ (I, 626) Hier, in dieser verwandelten Welt, findet er nur noch – falls er überhaupt Menschen von damals begegnet, als er noch „gläubig“ war – herumirrende Schatten.

Mit dem Thema der Vergänglichkeit endet bereits der erste Band des Romanwerkes und spannt den Bogen zum letzten Band: „Die Wirklichkeit, die ich einst kannte, existiert nicht mehr... Häuser, Straßen, Avenuen sind flüchtig, ach! Wie die Jahre.“

(I,628) Was wiedergefunden werden kann ist eine andere Art von Zeit als die vergangene.

VII.

1) Band fünf und sechs sind nach dem faszinierenden vierten Band am ermüdendsten zu lesen - vor dem neuerlichen Höhepunkt des siebten Bandes. Zu oft wiederholt sich Proust bei der Beschreibung der Mechanismen der Eifersucht. Besonders die Obsession mit Albertines Verhältnis zu Frauen scheint übertrieben und – wegen der doppelten Geschlechtertransposition nicht ganz zu stimmen. (Wenn Albertine für Albert steht, liebt dieser dann, wenn Albertine Frauen liebt, im Umkehrschluß Männer - oder auch Frauen?)

Das Schlimmste an der Eifersucht, so wird unermüdlich beschrieben, ist der Zweifel an allem, was die Geliebte sagt, nachdem sie erst einmal als Lügnerin entlarvt worden ist. Nie wird Marcel erfahren können, was sie wirklich tat, wenn er nicht dabei war. Diese „zweifelnot“ (wie das im Mittelhochdeutschen heißt) führt ihn schließlich dazu, eine absolute Wahrheit überhaupt nicht mehr für möglich zu halten. Er wird zum Agnostiker.

Das gleiche Thema wird parallel zu Marcel und Albertine bei Charlus und Morel, Morel und Jupiens Nichte, Jupien und Charlus durchgespielt. Als Kontrapunkt zu solch lieblosen Abhängigkeitsbeziehungen klingen wehmütig die Erinnerungen an die „unschuldige“ Zeit in Balbec, an Vinteuils Sonate, Elstirs Bilder, Bergottes Bücher noch einmal auf.

Im Gedächtnis bleibt von der Lektüre dieser Bände eher die Beschreibung der Situation des kränklich Müßigen, der vom Bett aus der „Symphonie des Tages“ draußen auf der Straße lauscht. Das Grundthema des Werkes klingt da wieder kraftvoll an: Innenwelt, die alles draußen erlebte aufnimmt, um es erst „wirklich“ werden zu lassen.

Doch noch immer ist Marcel zu träge, um sich zur eigentlichen Erinnerungsarbeit aufzuraffen: dem Schreiben.

2) Die Erweiterung des Vinteuil-Themas zeigt, wie Proust (der sich anders als sein Roman-Ich bereits mitten in dem gewaltigen Schreib-Unternehmen befindet!) über

eine klar durchdachte literarische Kompositionsweise verfügt, die ihn große Bögen ebenso wie Details souverän bewältigen lässt: War es einst das „kleine Thema“ der Sonate, die zum Kennzeichen der Liebe von Swann und Odette wurde, so ist es die Aufführung des Vinteuil-Septetts, das den Bruch zwischen Morel und Charlus markiert. Damit verbunden geschieht die Demütigung des stolzen Barons durch „niedere“ Charaktere wie Morel, den Dienersohn, oder durch die neureichen Verdurins, denen er einst sich stolz überlegen fühlte.

Das Vinteuil-Thema taucht auch auf, wenn Marcel, momentan durch einen Ergebenheits-Beweis Albertines in seiner Eifersucht beschwichtigt, ihr die Sonate am Klavier vorspielt und darin ein Tristan-Motiv entdeckt. Daran schließt sich ein Wagner-Essay an (hier verwendete Proust wie so häufig frühere Aufzeichnungen). Es ist etwas vom Besten, was über Wagner und das neunzehnte Jahrhundert der Großwerke geschrieben wurde.

Wie jene Werke (Proust meint damit auch sein eigenes!) nicht durch Berechnung, sondern durch organische Entwicklung entstanden sind; wie bereits vorhandene, volkstümliche Musik darin aufgenommen und verarbeitet worden ist, und viele ähnliche Ideen beweisen Prousts ästhetische Intelligenz. Nicht weniger kompetent zeigt er sich bei philosophischen Themen, etwa wenn Bichot, der bei den Verdurins verkehrt und von ihnen als Sonderling verachtet wird, über Kant spricht.

VIII.

1) Je älter Marcel wird und je mehr seiner nächsten Angehörigen gestorben sind, desto mehr nimmt er Teile von deren Persönlichkeit in seiner eigenen auf, zum Beispiel die hypochondrischen Gesten der Tante, den strengen Ton des Vaters, das Beschwichtigende der Mutter. Dass er selbst alt wird, ist ihm nicht wirklich bewusst. Zwar sind ihm Veränderungen an ihm selbst, wie sie die Zeit mit sich bringt, nicht verborgen geblieben. Doch hat er bei der Wahrnehmung von solchen Veränderungen haltgemacht, „auf Grund deren man eine Zeitlang, wobei man den Tatsachen fast noch vorgriff, gesagt hatte: Er ist jetzt beinahe schon ein erwachsener junger Mann.“ (VII,357)

Hier liegt der tiefere Grund für jene Unschärfe in Bezug auf Alter und Chronologie, die schon erwähnt wurde, jenes Nebeneinander von Kind und Erwachsenem im Erleben des Erzählers. Bewusst „alt“ wird er erst im letzten Band. Da ist sein Freund St. Loup, um seine gesellschaftliche „Ehre“ als heimlicher Homosexueller zu retten,

bereits den „Heldentod“ gestorben. Auch Baron Charlus, der, erblindet, gerade noch davon abgehalten werden konnte, sich an einem minderjährigen Hotelpagen zu vergreifen, lebt nicht mehr. Ausschlaggebend für Marcells endgültige „Reife“ wird dann jedoch die Wiederbegegnung mit anderen wichtigen Personen der vorhergegangenen Bände auf einer Matinée des Prinzen von Guermantes nach dem ersten Weltkrieg.

2) Er fühlt sich da wie auf einem geisterhaften Maskenball: Der Prinz hat „sich einen weißen Bart umgehängt, sowie seine Füße mit bleiernen Sohlen beschwert; anscheinend hatte er in dem Maskenspiel die Rolle eines der `Lebensalter` übernommen.“ (VII,342) Bei einem kleinen Greis gestattet nur noch „ein winziger gleichgebliebener Rest des Blickes“ (VII,347), einen jungen Diplomaten von einst wiederzuerkennen. Ein anderer Mann, „dessen steifleinene Förmlichkeit mir in der Erinnerung noch gegenwärtig war“, spielt eine „Rolle als unappetitlicher Alter“ (VII,344). Marcel trifft auf eine „junge Frau, die ich früher gekannt hatte, die jetzt weißhaarig und zu einer dicklichen, boshaften kleinen Person geworden war...“ (VII,359)

Oder Odette, äußerlich fast unverändert „unter einer unbeweglichen Maske“ ist „nicht gerade kindisch geworden, aber doch etwas schwach im Kopf“ (VII,384) und so geht es weiter – bis er merkt, dass er selbst für die anderen ebenso sich verwandelt hat. „Jetzt aber begriff ich, was das Alter war – das Alter, das von allen Wirklichkeiten vielleicht diejenige ist, von der wir im Leben am längsten eine rein abstrakte Vorstellung behalten.“ (VII,358).

3) Die Folge dieses Erlebnisses ist: „Die Idee des Todes nistete sich endgültig in mir ein...“ Gleichzeitig erkennt er, da sein altes Ich gestorben ist - wie es zuvor seine Leidenschaften schon taten, „wie wenig weise es wäre, vor dem Tod Grauen zu empfinden.“ (VII,504f.) Nun will er keine (chronologische) Zeit mehr verlieren und wird bereit, ernsthaft das Schreiben seines Romans zu beginnen. Bisher hat er dies immer wieder hinausgeschoben, seine Trägheit mit raffiniertesten Rationalisierungen vor sich selbst entschuldigend.

Indem ihm Alter und Todesnähe bewusst geworden sind, begreift er die Endlichkeit jener Zeit, die er braucht, um einen Roman zu verfassen, welcher das Wiederfinden der verlorenen Zeit ebenso leisten wie beschreiben soll. Er zieht sich ganz in seine

„Höhle“ zurück, die Außenwelt stirbt für ihn ab, während er mit letzter Anspannung am Werk arbeitet, von der Sorge getrieben, es nicht mehr rechtzeitig vollenden zu können.

4) Proust ist (mit Hilfe von Céleste!) die Vollendung seines Projektes gelungen, ehe er am 18. November 1922 verstarb. Zwar konnte er die letzten drei Bände nicht mehr überarbeiten und es mangelt ihnen manchmal jene sprachliche Eleganz der früheren Bände, die er selbst noch für den Druck herausgegeben hat. Das hat nichts an der Ausbreitung seines Ruhmes geändert. Mit kindlicher Freude konnte er den Anfang davon kurz vor seinem Tod noch erleben konnte. Seit die letzten (von seinem Bruder zwischen 1923 und 1927 herausgegebenen) Bände der „Suche nach der verlorenen Zeit“ erschienen sind, verfestigte sich dieser Ruhm. Proust gilt nun als einer der bedeutendsten Romanschriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts. Selten – wie zum Beispiel vom Literaturkritiker Fritz Raddatz*– wurde bislang sein Rang ernsthaft angezweifelt.

5) Vergangenheit und Zukunft im gewöhnlichen Sinn haben schließlich kaum noch Bedeutung für das Roman-Ich Marcel. Vergangenheit ist zum zeitlos Gewesenen geworden, das sein Schreiben evoziert. Und Zukunft bedeutet immer erneut jene mystische „Ankunft des Gewesenen“ (Heidegger) – bei der nicht die chronologisch vergangene Zeit wiedergefunden wird (was unmöglich ist), sondern die Zeit-Ekstase reiner Gegenwärtigkeit sich ereignet, die das erlebte Glück der Kindheit war.

*Tagebücher 2002-2012, 2014, S.629f.

ISBN 978-3-9504232-5-6

