

In der Arche Noah der Kunst

- Proust's Roman als Recherche -

I

Longtemps je me suis couché de bonne heure. Dieser Anfang der Suche nach der verlorenen Zeit trägt, vom Ende her gesehen, die Züge einer Suche nach einem erhabenen Moment im Leben des erzählenden Ich. Gleichwohl ist er von Beginn an entsakralisiert: es sucht ihn nicht mehr vertikal über sich, in den Regionen der Götter, Ideale und Prinzipien, sondern horizontal, in der Entfernung des Vergangenen und Verlorenen (*temps perdu*). Dieser Eingang ist zugleich auch das Ende eines langen literarischen Anwegs. Proust mußte über viele Wendeltreppen seiner Avanttexte gehen, um ihn zu finden.¹ Der Erzähler des Romans, der ein Ich vorschickt, um in ihm erleben zu lassen, wie er zum Erzähler wurde, kondensiert in diesem Anfang insofern die Urszene der Geschichte von einem, der auszog, das Schreiben zu lernen. Seine wuchernden Vorstudien stellen, um es mit einem Bild zu sagen, das Proust liebte, gleichsam das romaneske Saatgut, aus dem in der Folge sein literarisches Meisterwerk erwachsen wird. Von *grain* ist mehrfach bei ihm die Rede und gar, in den „Essais“, von *sperme complet*.²

Aber und gerade deshalb hat sich dieser erste Satz noch ungleich mehr vorgenommen. Im Grunde verbirgt sich hinter ihm nichts Geringeres als der Kopfsturz eines vorausgehenden Projekts, das nie verwirklicht wurde, aber unter dem Namen „Contre Sainte-Beuve“ lange Zeit die Suchform der späteren „Recherche“ war. Proust hatte darin vor, in der erzählerischen Einkleidung einer Matinee mit der Mutter, Sainte-Beuve, die große Autorität der Literaturkritik des 19. Jahrhunderts, seinerseits einer großen Kritik zu unterziehen. Durch diesen poetologischen Vatermord - er wird nicht der einzige bleiben - sollte er selbst literarisch zu sich finden. Dass dies gelungen ist, zeigt die „Recherche“. Sie führt aber auch vor, dass dies gleichwohl auf andere Weise geschehen ist als die Kritik an Sainte-Beuve es vorsah. Ebenso elegant wie unnachsichtig erschüttert Proust den wissenschaftlich-philosophischen Grund, auf den der *unvergleichliche Meister der Kritik des 19. Jahrhunderts* (Contre Sainte-Beuve, S. 221) baut. Um die Wahrheit über den Menschen - dieses erhabene Projekt steht im Mittelpunkt - (Contre Sainte-Beuve, S. 221) auf literarische Weise zu ermitteln, gehe er - Proust benutzt ein Schlagwort Hippolyte Taines - nach der Methode der *botanischen Analyse* vor. Ihr hält er den vernichtendsten Vorwurf entgegen, der einen wissenschaftlichen ‚Philosophen‘ wie Sainte-Beuve treffen kann: dass er, um seine Kunst-Kritik zu verwissenschaftlichen, sich einen Begriff von

Kunst und Künstler zurechtlegen muß, der nichts mit der Realität zu tun hat und insofern einer philosophischen Fiktion aufsitzt. Aber, wie vieles bei Proust, so ist auch diese Kritik vor allem um ihrer produktiven Kehrseite willen von Belang. Denn unwidersprochen selbst bleibt der philosophische Anspruch, der den Gegenstand Kunst auf ‚Wahrheit‘ verpflichtet wissen will. Der Streit mit Sainte-Beuve ist mithin ein Streit nicht um die Sache, sondern um den Weg und gilt insofern einem „Discours de la méthode“.

„Contre Sainte-Beuve“ wurde zwar nicht vollendet; wohl aber Prousts Gegenentwurf. Er hat ihn allerdings woanders und ungleich hochgeformter ausgeführt: in Gestalt von „A la Recherche du Temps perdu“. Von Anfang an - seit den „Essais et Articles“ - hat sein Ich nach dem *sujet philosophique* gesucht, von dem es glaubte, dass es dadurch zum Schriftsteller würde. Programmatisch nimmt er es in der „Recherche“ wieder auf: *Gewiß waren es nicht Eindrücke dieser Art, die mir die verlorene Hoffnung wiedergeben konnten, eines Tages Schriftsteller und Dichter zu werden, denn sie waren immer an einen bestimmten Gegenstand ohne allen geistigen Gehalt und ohne Beziehung zu einer abstrakten Wahrheit geknüpft. Doch sie vermittelten mir wenigstens ein vernunftmäßig nicht erklärbares Vergnügen, die Illusion von einer Art Fruchtbarkeit, und lenkten mich dadurch von meinem Kummer, jenem Gefühl der Ohnmacht ab, von dem ich immer befallen worden war, wenn ich nach einem philosophischen Gegenstand für ein großes literarisches Werk gesucht hatte.*³

Und auch diese Suche hat am Ende Erfolg. Man könnte dieses andere rojekt der „Recherche“ deshalb eine *mise en abyme* nennen: Proust hat in Romanform nach einem tragenden philosophischen Grund für seinen Roman gesucht, um nach einer langen Passionsgeschichte - in „Le Temps retrouvé“ - zu der umstürzenden Einsicht zu gelangen, dass es der Roman selbst ist, der dieser philosophischen Forderung am besten genügen kann: *connaître l'homme* (Contre Sainte-Beuve, S. 221). Avantgardistisch gesprochen: Kunst - sie ist die eigentliche Philosophie der (zweiten) Moderne. Sie sei, heißt es zum Schluß mit einem großen Wort, das *wahre Jüngste Gericht* (IV, 458). Dass der „Recherche“ dieser epochale erkenntnistheoretische Übergang nicht so leicht anzusehen ist, liegt an der konsequenten Stimmigkeit, mit der Proust seine unphilosophische Philosophie durchgeführt hat: er trägt keine Argumentation vor, sondern erzählt eine Geschichte. Dieser Coup war im übrigen längst vorbedacht. Bereits im Artikel „Contre l'obscurité“ (Essais, S. 390ff.) hat er wie ein neuer Stürmer und Dränger behauptet: der Literat und der Poet vermögen die Realität der Dinge ebenso tief zu durchdringen wie selbst der Metaphysiker - nur auf anderem Wege. Wie aber wäre dieser alternative Zugang zur Natur des Menschen zu eröffnen, und wie methodisch zu sichern, sodaß er auch für andere offensteht?

Die Antwort geht abermals und unmittelbar von diesem *Longtemps je me suis couché de bonne heure* und der mehrfach umgewendeten Szene des Einschlafens und Aufwachens aus. Dieser erste Satz, so verschwebend er anhebt, hat in der Perspektive Prousts geradezu den Charakter eines Manifestes. Der Autor mußte wissen, womit literarisch Gebildete ihn in Beziehung bringen konnten. Das Erste Futuristische Manifest von T. Marinetti, am 20.2.1909 auf der ersten Seite des *Figaro* proklamiert, den Proust abonniert hatte und wo sein eigener Artikel erschienen war, fiel mithin genau in die Zeit, in der Proust den Übergang von der literarischen Kritik zu seinem literarischen Werk fand. Auch der futuristische Aufruf nahm seinen erzählerischen Anfang in einer Nachtwache, nicht unähnlich der, in der die „Recherche“ einsetzt.

Mehr allerdings wiegen andere Implikationen. Für kulturkundige Leser enthielt das Entree des Romans die Absage an eine der nachhaltigsten Erkenntnisordnungen der Zeit. Wer die Einsicht in das, was wahr und gültig ist, den prekären Momenten zwischen Schlafen und Wachen entnimmt, hat geradezu prinzipiell Stellung bezogen gegen alle Philosophien des Geistes. Bereits Prousts frühe Schriften waren darin unmißverständlich. In einem namhaften Fragment von „Contre Sainte-Beuve“ verkündet das Ich sein erkenntnistheoretisches Credo: (...) *vielleicht wird man im Verlaufe dieser Seiten zu der Einsicht gelangen, dass sie [die Methode Sainte-Beuves] sehr wichtige intellektuelle Probleme berührt, vielleicht das größte von allen für einen Künstler, jene Unterlegenheit des Verstandes, von der ich am Anfang gesprochen habe. Und um diese Unterlegenheit des Verstandes festzuhalten, muß man sich immerhin an den Verstand wenden. Denn wenn auch der Verstand nicht die höchste Krone verdient, so kann doch nur er allein sie zuerkennen. Und wenn er in der Hierarchie der Tugenden nur den zweiten Platz einnimmt, ist doch er allein fähig zu verkünden, dass der Instinkt den ersten einnehmen muß.*⁴

In der Hierarchie der menschlichen Wahrnehmungsvermögen steht dem Intellekt nur die zweite Hinsicht - auf die Wahrheit über den Menschen - zu. Es ist Prousts Spielart von der Umwertung aller Werte, die bisher für Geisteshöhe bürgten.⁵ Er reagiert damit auf die Götterdämmerung in der Philosophie des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Eine erregte Debatte, deren Zeitzeuge er war, mußte sich zunehmend eingestehen, dass eine ‚positive‘ Philosophie und Wissenschaft - positiv im Sinne des Positivismus - jenen letzten, unbezweifelbaren Grad an Evidenz nicht gewähren konnte, mit der die Morgenröte einer neuen Zeit heraufbeschworen werden sollte. Proust zitiert sie, noch in der unmittelbaren Ouvertüre der „Recherche“, als *bon ange de la certitude* (I, 8). Vor allem das moralische Projekt, das mit ihr aufkommen sollte, eine neue Menschlichkeit, blieb unerfüllt. Der Naturalismus konnte darüber ganze Romane erzählen. Statt dessen griff der Dämon aller rationalen, kausalen und deterministischen Denkweise, die Kontingenz, nach der Macht.

In deren Namen forderten Philosophen wie E. Boutroux (*De la contingence des lois naturelles*, 1874) oder A. Fouillé (*Le Mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*, 1898), aber auch Bergson und Freud, dass ein angemessener Begriff von Mensch und Leben gerade nicht in der Überwindung der irrationalen, unberechenbaren, unkontrollierten, unmotivierten Anmeldungen aus der Unterwelt des *élan vital* aufgeht, vielmehr gerade in dem gründet, was Proust *instinct* nennt. Ihm steht nicht nur ein Eigenrecht zu; er darf geradezu eine verborgene Eigengesetzlichkeit beanspruchen. Dass sie häufig genug nur im unscharfen Namen von Zufall bedacht wird, zeigt, welches gedankliche, aber auch sprachliche Neuland erschlossen sein wollte.

Diesen Zweikampf zwischen einer Wahrheit der Intelligenz und der des Instinkts hat die „Recherche“ bereits unmittelbar in der Eingangsszene in Stellung gebracht: *Dann wurde sie [die Vorstellung] mir immer unbegreiflicher, wie nach der Seelenwanderung das in einer früheren Existenz Gedachte; das Thema des Buches löste sich von mir, ich war frei, mich damit zu befassen oder nicht; bald gewann ich mein Sehvermögen zurück und war höchst erstaunt, um mich her eine Dunkelheit vorzufinden, die für meine Augen, aber mehr noch vielleicht für meinen Geist angenehm und erholsam war, dem sie wie etwas Grundloses, Unbegreifliches, wie etwas wahrhaft Dunkles erschien.*⁶

Mehrfach durchquert so das erzählte Ich den Zustand zwischen Schlafen, Erwachen und Wachsein. Darin wird die Absicht erkennbar, eine Art Phänomenologie dieses Zwischenraumes und seines Halbdunkels zu entwerfen. Das strittige Moment, dem diese Erkundungen gelten, wird sogleich benannt: es ist der *esprit*. Im Dunkeln wach zu werden ist wohltuend und erholsam für die Augen, aber mehr noch für das geistige Auge, den Intellekt. Er ist mithin das Problem; im Umkehrschluß: das Krankmachende, das sich aber hier, in diesem Zwischenreich, suspendieren läßt. Allerdings, wie sich im Anschluß andeutet, nur über die Einsicht in seine Nichtigkeit (*néant*). Was dies bedeutet, führt dann das Ende der ersten Séance von Combray aus, das diesen Anfang wieder aufnimmt. Die Einsicht fällt nicht eben anders als ‚vernichtend‘ aus: *„Bei diesen Träumen wurde mir klar, dass, da ich nun einmal später ein Dichter sein wollte, es Zeit sei zu wissen, was ich zu schreiben beabsichtigte. Sobald ich mich jedoch danach fragte und mich versuchte, einen Gegenstand zu finden, dem ich eine allumfassende philosophische Ausdeutung geben könnte, hörte mein Geist zu arbeiten auf, ich fand mich einer Art von Leere gegenüber [...] vielleicht dieses Versagen des Genius, das schwarze Loch, das in meinem Geiste entstand, wenn ich nach einem Gegenstand suchte* (Keller, II, 1, 252f.).⁷

Dieses *sujet philosophique* mit dem Verstand ergreifen zu wollen, führt in ein *trou noir* - einen Schacht von Babel, wie es einige Jahre später bei Kafka heißt. Gedankenkunst

mündet in einer ‚Leere‘. Sie fügt dem Romancier auf der Suche nach seinem Roman eine *maladie cérébrale* zu.

Eine Genesung von dieser *intellektuellen Krankheit* kann sich also nur dann einstellen, wenn die üblichen Denkgewohnheiten ausgesetzt werden. Und dies geschieht unter den Bedingungen jener *obscurité*, die sich auf der Spur von *Longtemps je me suis couché de bonne heure* ereignet. Bereits mit dem ersten Satz hebt mithin der Entwurf einer anderen, nächtlichen Gegenvernunft an. Es wird allerdings bis ins Ende der *Matinée de Guermantes* dauern, ehe der Intellekt die ganze Tragweite dessen auszufalten vermag, was, japanischen Papierblumen gleich, bereits im ersten Satz einbegriffen war. Wenn die „Recherche“ deshalb ein Entwicklungsroman genannt werden darf, dann vor allem als Erkenntnisroman. Seine Länge bezeugt im übrigen, wie lange es ging, wie schwer es dem Ich fiel, *[sa] sainte mère, la nuit* als sein geistiges Medium anzuerkennen und in ihrem *unwirklichen Licht* die wahre Wirklichkeit zu schauen. Sich auf die dunkle Seite der Vernunft, den Instinkt zu schlagen, hatte zwar eine hehre Tradition. Unter ihren Vorzeichen sagte sich schon die romantische Revolution der Künste von klassischen Vorbildern los. In einem ihrer erhabensten Zeugnisse, den „Hymnen an die Nacht“ des Novalis, heißt es: *Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? (...) Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt. (...) Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun. (...) Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehen sie (...); unbedürftig des Lichts durchschauen sie die Tiefen eines liebenden Gemüts.*⁸ Ihre Leuchtspuren lassen sich, nicht selten wortgleich, bis zu Proust verfolgen. Doch wie noch Zugang zu dieser nachtseitigen Wahrheit finden angesichts einer triumphierenden wissenschaftlichen Zivilisation und ihrer technischen Wunder? Gerade Poeten standen vor einem enormen Übersetzungsproblem.

Deshalb hat Proust es vom ersten Satz seiner „Recherche“ an umkreist. Um sich seinerseits so programmatisch noch zur *obscurité* zu bekennen - dies war nur möglich durch ein entschiedenes „Contre l’obscurité“. So lautet der Titel einer seiner bedeutenden Aufsätze zur Literatur.⁹ Darin sagt er sich von einer Dunkelheit des Sinns los, wie sie sich zuletzt in Mallarmé verkörpert hat. In diesem kleinen Feuilletonkrieg von 1896¹⁰ hat Proust bereits erkennbar die Frontlinien seiner künftigen „Recherche“ gezogen. Seine Kritik kassiert nichts weniger als den magischen Fluchtpunkt symbolistischen Dichtens. Dieses hatte absichtsvoll die sprachlichen Zeichen verdunkelt, um sie dazu zu bringen, für jenes ungreifbare Mysterium zu zeugen, das sich jenseits der ordinären Aussagen verborgen halten soll. In dieser Kunst bedeutet Dunkelheit Mittel und Zweck des Dichtens. Hingabe an ihre raunende Schwerverständlichkeit ist das Opfer, das zu erbringen hat, wer

sich dem Unsagbaren nähern will. Dahinter verbirgt sich, wie Proust scharfsichtig erspürt, eine letzte, wenn auch leere metaphysische Geste. Denn was ihr als Absolutes vorschwebt, kann allenfalls noch negativ, in Gestalten seiner Abwesenheit beschworen werden.

Mit einer einzigen Wendung stellt Proust dieses platonisierende Konstrukt vom Kopf auf die Beine. Geheimnisvolles Dunkel muß nicht erst kunstvoll-symbolistisch erzeugt werden: es bildet vielmehr schon den natürlichen Fundus des Geisteslebens selbst. Unvoreingenommen gesehen, *le fond de tout est un et obscur* (Contre Sainte-Beuve, S. 394). Je länger er jedoch den Vereinnahmungen der Rasonnements ausgesetzt ist, desto mehr schwindet er - mit der Zeit. Dennoch bleibt eine geringe Chance, um zu ihm zurückzufinden. Sie hängt damit zusammen, dass dieser letzte Lebensgrund (*le fond même de la vie*) seinen Ort in uns selbst hat, *in den Tiefen eines liebenden Gemüts*, wie Novalis sagen würde. Hinzu kommt, dass es noch einen Rückweg in dieses *Herz der Welt* gibt: ihn kennt allerdings nur der *élan du sentiment* (Contre Sainte-Beuve, S. 392), das menschliche Empfindungsvermögen. Poesie hat, nach Proust, die Aufgabe, ihm methodisch nachzugehen und seine dunkel und flüchtig in uns aufsteigenden Momente von Wahrhaftigkeit und Glück zu fassen, zu präparieren und sie entsprechend, d.h. ästhetisch aufzuklären: *rendre clair; éclaircir; exprimer clairement* sind wiederkehrende Bezeichnungen ihres Auftrags. Literatur sieht sich dadurch zu einer Gegenaufklärung berufen.

Damit ist jedoch unmittelbar wieder der Eingang der „Recherche“ berührt. Ihre eröffnende Szene: was ist sie anderes als eine literarische Untersuchung zur *obscurité* und ihren alternativen Möglichkeiten, auf der Rückseite der herrschenden Tagesordnung bedrängende Fragen nach Eigentlichkeit und Wahrhaftigkeit anzusiedeln? Erhebliches kommt dabei zutage: nichts Geringeres als der Grundriß einer (nachromantischen) Nacht-Ordnung. Diskret nimmt der Erzähler den Widerstreit von *intellegence* und *instinct* wieder auf. Da ist auf der einen Seite der kranke Reisende: *Bald Mitternacht. Dies ist der Augenblick, da der Kranke, der verreisen und in einem unbekanntem Hotel übernachten mußte, wenn er von einem Anfall geweckt wird, sich freut, unter der Tür einen Lichtstreifen zu bemerken. Gottlob, schon Morgen! Gleich wird das Hauspersonal auf sein, wird er schellen können, wird man ihm Hilfe bringen. Das Hoffen auf Erleichterung gibt ihm Mut zu leiden. Hat er eben Schritte gehört? Die Schritte kommen näher, entfernen sich wieder. Und der Lichtstreifen unter der Tür ist verschwunden. Es ist Mitternacht; man hat soeben das Gaslicht gelöscht; der letzte Diensthote ist fort, und nun gilt es, unabänderlich die ganze Nacht hindurch zu leiden.*¹¹

Der Reisende hat nachts in einem Hotelzimmer einen Anfall und erwartet alles Heil von dort, woher das Licht kommt - metaphorisch: von den eingespielten, vernünftigen Lebensverhältnissen und ihrer Ordnung der *habitude*. Sie diktieren, was man in einer

solchen Situation tut. Dunkelheit bedeutet Abwesenheit von *raison* - der Begriff fällt bereits im dritten Satz. Wer sein Leben unter den Schutz des Normativen stellt, muß sich im Dunkeln vom *bon ange de la certitude*, den Sicherheitsvorkehrungen verlassen fühlen, mit denen gewohnte Gedankengänge sich gegen alles Neue (*lieux nouveaux*), Ungewohnte (*actes inaccoutumés*), Fremde (*lampe étrangère*) absichern (*certitude*). Ohne sie fühlt der Reisende sich völlig dem Leiden ausgeliefert (*souffrir sans remède*). Die Nacht entzieht ihm alles, was der Tag ihm bedeutet und versetzt ihn damit in eben jenes *néant*, jene Leere, die Proust gegen Ende der Combray-Séance als Zentrum der Geisteshaltung ausgemacht hatte, die den Dingen mit dem Verstand auf den Grund geht.

Dem hält er demonstrativ eine Kontrastfigur entgegen: den in die Nacht hinein lesenden Jungen, der über seinem Buch einschläft und wieder erwacht: *<Ich schlafe ein>*. *Und eine halbe Stunde später weckte mich der Gedanke, dass es Zeit sei, den Schlaf zu suchen; ich wollte das Buch fortlegen, das ich noch in den Händen zu halten wähnte, und das Licht ausblasen; im Schlaf hatte ich weiter über das eben Gelesene nachgedacht, dieses Nachdenken aber hatte eine eigentümliche Wendung genommen: mir war, als sei ich selbst es, wovon das Buch sprach - eine Kirche, ein Quartett, die Rivalität zwischen Franz I. und Karl V..*¹² Im Unterschied zum Reisenden kommt seiner *raison* die Dunkelheit gerade wohltuend, identitätsstiftend entgegen. Und so dienen die schnell aufeinander folgenden Szenen des Aufwachens einer Erkundung und Begehung dieses prekären Zwischenraumes, der sich zwischen Traum und hellem Bewusstsein auftut. Dabei scheint es, als ob das Ich hier ein ganz anderer ist, aber gerade dadurch paradoxerweise gerade erst eigentlich es selbst. Denn die Wahrnehmungen, die in der Dunkelheit gedeihen, gewähren, wenn sie nicht sofort dem Urteil des Verstandes unterworfen werden, ganz verschiedene, verschüttete, abgedrängte Selbsterfahrungen. Die Variationen des Ich über das Erwachen zu Beginn - im Grunde eine poetische Nocturne - bereiten damit jenen großen *éveil de notre vrai moi* (IV, 451) vor, der sich in der *Matinée de Guermantes* ereignen wird. Von ihnen läßt Proust seinen kapitalen Gegenentwurf ausgehen. Wo sich der Verstand im Nichts verläuft, ist keineswegs alle Erkenntnis zu Ende. Dessen Grenze bezeichnet vielmehr aus anderer Sicht nur den Anfang einer alternativen Denkweise. Wer in den Genuss ihrer Einsichten gelangen will, kann genau daran die Methode ablesen: mit Verstand den Verstand zu hintergehen. Die Aufwach-Sequenzen unternehmen so gesehen Modellversuche in diese Richtung. Dementsprechend betreten sie den Bewußtseinsraum auch von seiner Gegenseite, der A-Logik des Schlafens und prüfen, wie Wirklichkeit sich unter ihrer Anleitung fügt. Mit kaum verhohlener Grundsätzlichkeit versichert Proust sich dabei seiner eigenen, ihm gehörigen Poetik der Wahrnehmung - um dadurch die Sichtweise seines Romans zu modellieren.

Ihre erste, grundlegende Eigenschaft wird so wiedergegeben: *mir war*, sagt der Erzähler über den Jungen, der mit dem Buch in der Hand eingeschlafen war, *als sei ich es selbst, wovon das Buch sprach - eine Kirche, ein Quartett, die Rivalität zwischen Franz I. und Karl V.*. Jenseits der Normalität herrschen umstürzend andere Gesetze. Aufgehoben scheint vor allem die Routine, Identität über Differenzen zu bilden. Außerhalb ihrer Unterscheidungen herrscht eine Ungebundenheit, die es in einem geradezu chaotischen Sinne erlaubt, alles Mögliche sein zu können: eine Kirche, eine Sonate, ein historischer Konflikt. Proust hat diese entfremdenden Ansichten seines Ich kaum willkürlich gewählt. Sich in eine Kirche zu verwandeln - die erste dieser Versetzungen -, eröffnet jenseits seines vertrauten Selbstverständnisses einen auratischen Ich-Raum, der über eine eigene Stimme (*quatuor*) von großer Spannweite (*rivalité*) verfügt. Diskret korrespondiert er im übrigen mit jenem anderen ‚Volumen‘, das der lesende Junge zuvor sich zu eigen gemacht hat (*volume*). Ist dies nicht der erste, noch gänzlich verschlüsselte Appell jenes zu schreibenden *livre* (IV, 609), das sich am Ende der ‚Recherche‘ im Bild einer ‚voluminösen‘ Kirche, einer Kathedrale (IV, 610) identifizieren wird?

Was dort erfahrbar sein würde, hat sich das Ich sogleich in zwei traditionsschweren Bildern ausgemalt, die es wie Ikonen seines Problems durch den ganzen Roman hindurch begleiten werden. Der *genius loci* verdichtet sich zunächst abermals in der Gestalt eines Reisenden: (...) *ich hörte das Pfeifen der Züge, das bald nah, bald fern wie der Gesang eines Vogels im Wald die Entfernungen deutlich machte und mir die Weite des öden Landes beschrieb, wo der Reisende der nächsten Station entgegenleilt; und der schmale Weg, dem er folgt, wird sich seinem Gedächtnis einprägen durch die Erregung, die er neuen Orten verdankt, ungewohnten Handlungen, dem eben stattgefundenen Gespräch und dem Abschied unter der fremden Lampe, der ihm in der Stille der Nacht noch nachgeht, dem bevorstehenden Glück der Heimkehr.*¹³ Willig vertraut das Ich sich den Stimmen der Nacht an: aus den Pfeifgeräuschen durchfahrender Züge hört es einen weiten Zeitraum heraus. Die *Weite des öden Landes* ist mithin ‚anberaumte‘ Zeit. Sie setzt ein weiteres, bedeutsames Denkzeichen für diese andere Welt. In ihr sind alle - romantischen - Vertikalen geleugnet, die überdauernde Wahrheiten transzendent, oberhalb, unterhalb, außerhalb menschlicher Zeitverhältnisse erschließen. Proust veranlagt sie dagegen in der Ebene (*étendue*) des ablaufenden Lebens selbst.

Damit verbunden sind Motive des Aufbruchs (*station prochaine; adieux; chemin*) und der Rückkehr (*retour*). All dies spricht dafür, dass, wer Identität so elementar als Zeitreise begreift, er sich, mit Bezug auf Dantes ‚Göttliche Komödie‘, die Proust kennt, das Format eines Diesseitswanderers anlegt. Entsprechend grundsätzlich kündigen sich seine Reaktionen auch an. Nicht Ziel und Zweck des Aufbruchs, also dessen Finalität ist

von Belang, vielmehr die Empfindungen, die ihn dabei begleiten. Angespannt ist er (*se hâte*), erregt (*excitation*) von den neuen und befremdlichen Eindrücken, die ihm die Rückkehr als schöne Gemütsberuhigung erscheinen lassen (*la douceur prochaine du retour*). Wie Proust später ausführen wird, sieht sich der Reisende auf seinem Weg einer *rivalité* von Angst und Freude, Leiden und Glück ausgesetzt, die seine äußeren Bewegungen als Ausdruck innerer Bewegungen erscheinen lassen. Diese Psychomachia vollzieht sich wie Systole und Diastole des Herzens und bildet gleichsam den Rhythmus seiner seelischen Nachtwanderung. Proust hatte deshalb seinen Roman in einer frühen Phase mit dem Titel „Les Intermittences du cœur“ versehen wollen.

Nur wenig später kam er dann auf den Grund dieses alternativen Ich. Der Erzähler faßt zusammen (*Un homme qui dort ...*): wer die innere Landschaft des Menschen von der vernunftfernen Seite des Schlafes her betritt, setzt sich einem völligen Umsturz seines Bewußtseins aus (*bouleversement complet*): (...) *es genügte, dass ich in meinem eigenen Bett tief schlief und mein Geist sich dabei völlig entspannte, damit ihm der Lageplan des Ortes entglitt, an dem ich eingeschlafen war; und wenn ich mitten in der Nacht erwachte, wußte ich nicht, wo ich mich befand und im ersten Augenblick nicht einmal, wer ich war; ich verspürte nur, ursprünglich, elementar, jenes Daseinsgefühl, wie es in einem Tier beben mag; ich war entblößter als ein Höhlenmensch; doch dann kam mir die Erinnerung - noch nicht an diesen Ort, an dem ich mich befand, wohl aber an einige andere, an denen ich gewohnt hatte und wo ich hätte sein können - gleichsam als Hilfe von oben her, um mich aus dem Nichts zu ziehen, aus dem ich von selbst nicht herausgefunden hätte.*¹⁴

Das Bewusstsein gerät in einen magischen Taumel - Proust benutzt das Bild des *fauteuil magique* - und wird in eine Tiefe gerissen, wo sich schließlich, unterhalb unserer Verhaltensrituale, der Quellpunkt aller dunklen Bewegtheit aufspüren läßt: das *sentiment de l'existence* - also gerade nicht irgendein letzter Sinn der Existenz, sondern ein Gefühl für sie. In einer Art phänomenologischer Reduktion (*j'étais plus dénué que l'homme des cavernes*) erfaßt das Ich damit jenen bewußtlosen *élan vital*, wie er sich ganz um seiner selbst willen am Grund eines jeden Lebewesens regt (*comme il peut frémir au fond d'un animal*). Doch wie schon der Intellekt hat auch er, in letzter Konsequenz, keine besondere Absicht auf den Menschen. In ihm den Lebensanker zu suchen würde uns also abermals auf ein gestaltloses Nichts (*néant*) verpflichten. Weder auf der Höhe des Verstandes, noch auf seiner Gegenseite, in der Tiefe des Gemüts, zeigt sich mithin ein objektiver Anhaltspunkt für ein Faszinosum, das die Macht eines letztbegründenden Prinzips im menschlichen Lebenszusammenhang ausüben könnte. Die Suche nach einem *sujet philosophique* ist damit gegenstandslos geworden. Aber, und dies macht die hohe Bedeutung dieser Szene aus, das Ich mußte erst an diesen inneren Abgrund getreten sein, um einer himm-

lisch anmutenden Rettung gewahr zu werden. Es ist *le souvenir*, die Erinnerung. Im Wortlaut: *doch dann kam mir die Erinnerung (...) gleichsam als Hilfe von oben entgegen, um mich aus dem Nichts zu ziehen, aus dem ich von selbst nicht herausgefunden hätte.*

Dieser ‚deus ex machina‘ ist klärungsbedürftig; er geht ins Zentrum des Proust’schen Projekts. Woher kommt sein rettender Impuls? Bereits die Eingangsszene deutet an, was dann später, im Bibliothekssalon des Hôtel de Guermantes (IV, 475ff.) verbalisiert wird: das Gedächtnis, das die Erinnerungen in uns anlegt, geht, so Proust, seinerseits, wie der Verstand, mit System vor. Es registriert nicht nur, was wir ihm ausdrücklich zur Aufbewahrung übergeben. Erheblicher ist, dass es zugleich einen besonderen Sinn für alles hat, was uns tief berührt, d.h. für das, was die kreatürlichen Anliegen des Instinkts betrifft. Denn er diktiert das Elementarprogramm unseres Lebens (*l’instinct dicte le devoir*, IV, 458). Seine Gründe sind zwar nicht logisch und kausal (I, 3); dennoch gebietet er auf seine Weise mit dunkler Notwendigkeit über uns. Und so wie der Intellekt, sein Gegenspieler, seine Auffassungen des Lebens in Gedankengebäude einlagert, deponiert der Instinkt die seinen im Körper. Dessen Gedächtnis ist es (*sa mémoire*), das dem Orientierungsbedürfnis des Erwachenden erste Hilfe leistet. Er, nicht das Ich erinnert sich zuerst und ursprünglich (*lui - mon corps - se rappelait*, Bd. 1, S. 6). Die Erinnerungen, die er sich anlegt, bilden mithin gleichsam die Körpersprache der Instinktnatur. Und dies umso mehr, als er über ein eigenes, untrügliches Kriterium für das verfügt, was ihm wichtig ist: *Souffrance* ist das Siegel seiner kreatürlichen Wahrheit: *Jede Person, durch die wir leiden, kann von uns einer Gottheit zugeordnet werden, von der sie nur ein fragmentischer Reflex und eine letzte Stufe ist: einer Gottheit (Idee), deren Betrachtung uns auf der Stelle Freude anstatt des vorherigen Leids schenkt. Die ganze Lebenskunst besteht darin, uns der Personen, durch die wir leiden, wie einer Stufe zu bedienen, auf der wir zu ihrer göttlichen Gestalt Zugang erhalten können, um auf diese Weise unser Leben fröhlich mit Gottheiten zu bevölkern.*¹⁵

Leiderfahrungen nehmen damit die Aufgabe wahr, die in der Welt des Intellekts die Kriterien von Klarheit und Evidenz ausüben. Alles, was wir denkend erfassen, mag wohl logisch richtig sein. Doch nur was wir leidend in Erfahrung bringen, geht uns auch wahrhaft etwas an. Dies hatte sich bereits im nächtlichen Leiden des Reisenden angekündigt; und es bestimmt auch die erste Erinnerung des Jungen: die *kindlichen Ängste*, verursacht vom Großonkel, der ihn an seinen Locken zieht (I, 4). *Souffrance* also ist der Schlüssel zu verschütteter Eigentlichkeit. Sie legt ein pathogenes Verzeichnis all der Erlebnismomente an, in denen etwas in uns verletzt wurde. Umgekehrt zeigen dadurch erst sie an, was wirklich lebenswichtig war.

Das menschliche Instinktvermögen gebietet mithin über ein eigenes, ursprüngliches Wissen vom Menschen, zu dem nur die nächtliche Seite unserer Vernunft noch Zugang hat. Diese Entdeckung ist für Prousts Roman fundamental. Sie erlaubt es, sich auf die irrationale Seite des Menschen zu stellen, weil dort eine eigene, mit dem Anschein des Göttlichen, des Numinosen umgebene Ratio waltet (*secours d'en haut; divinité*). Unter ihrer Anleitung läßt sich etwas Wesentliches in uns und für uns aufsuchen, das gerade außerhalb aller spekulativen Suchorte liegt. Doch auch Prousts Gottheit ist tot. Alles, was sein Ich leidend erfährt und in Beglückung umarbeitet, hat sich erst im Laufe eines intensiv gelebten Lebens ergeben. Ihm haftet nichts Ewiges, Jenseitiges, Letztes an. Deshalb auch kann das Ich des Romans, wie es immer wieder betont, strenggenommen nur sich selbst erzählen. Einzig seine *souvenirs involontaires* sind authentisch - so nahe deren Sittengemälde auch einer mondänen Gesellschaft stehen mag, die sich selbst überholt. Was Glück ist - die Suche danach hatte sich ebenfalls schon im ersten Satz verhüllt angedeutet, im auslautenden *bonne heure* - läßt sich nicht mehr substantiell aussagen; wohl aber, wie es ihm widerfahren ist. Etwas endgültig erfahren zu wollen, wäre ein Ziel nach Art des Intellekts. Der Abschied von dieser Sichtweise aber hatte bereits in den Aufwachszenen bildhaft stattgefunden: *Im Schlaf sammelt der Mensch im Kreis um sich den Lauf der Stunden, die Ordnung der Jahre und der Welten. Er zieht sie instinktiv zu Rate, wenn er aufwacht, und liest in einer Sekunde daraus ab, an welchem Punkt der Erde er sich befindet, wieviel Zeit bis zu seinem Erwachen verflossen ist.*¹⁶

Der schlaftrunkene Wirbel eröffnet dem Ich eine Orientierung, bevor der Verstand seine Herrschaft ausgeübt hat. Wegweisend wird hier der alternative Erkenntnisweg angegeben: *il les consulte d'instinct* - der Mensch holt sich Rat bei seinem Instinktvermögen. Darin kündigt sich schon an dieser Stelle das wahre *sujet philosophique* Prousts an. Gemessen an traditionellen Vorstellungen hat er sich dadurch allerdings einer negativen Philosophie, ja geradezu einer Pathosophie verschrieben. Denn sie verdankt ihr Wissen dem Leiden daran, dass es *die* Wahrheit nur kontingent, in Gestalt von Abwesenheitserfahrungen gibt. Andererseits macht sie erst den Weg zu der Einsicht frei, dass es eine - subjektive - Wahrheit gibt, die in mir liegt und in den leidvollen Erinnerungen anberaumt ist.

II

Alles hängt davon ab, wie dieser Schatz an essentiellen Selbsterfahrungen zu heben wäre, der in den Souterrains unserer Instinktnatur verwahrt wird. Abermals ist es Prousts Roman selbst, der diese Frage zu einem der großen, tragenden Themen seiner Suche nach diesen versunkenen Momenten der Eigentlichkeit macht. Es gehört zu den faszinierenden Errungenschaften dieses Werkes, dass sein Architekt, lange bevor er es errichten konnte, ein Urbild vor Augen hatte, in dem die Lösung wie in einem „Samenkorn“ angelegt war. Die „Recherche“ selbst nimmt es dann nicht mehr auf - aus guten Gründen: sie ist dessen ganze Entfaltung. Seine embryonale Fassung ist in einer dunkel leuchtenden Parabel enthalten, die den Autor bereits 1894, im Widmungsbrief von *Les Plaisirs et les Jours* gefesselt hat. Dort heißt es: *Als ich ein ganz kleines Kind war, erschien mir keine andere Gestalt der biblischen Geschichte so elend wie diejenige Noahs, wegen der Sintflut, die ihn während vierzig Tagen in der Arche eingeschlossen hielt. Später war ich oft krank, und während langer Tage mußte auch ich in der <Arche> bleiben. Da erkannte ich, dass Noah die Welt nie so gut sehen konnte wie aus der Arche, obwohl sie geschlossen war und Nacht über der Erde lag.*¹⁷

Im Zeichen dieser Arche scheint, um beim Wort zu bleiben, der Archetypus erfaßt, mit dem Proust gleichermaßen die Bedingung wie die Ausführung seines Romans erschlossen hat. Überdies hat er ihn geradezu als frühkindliches Engramm ausgezeichnet (*j'étais tout enfant*). Was immer unser instinktives Gedächtnis in der Tiefe unseres Ich (*au fond de moi-même*, IV, 455) als Essenz der Dinge (*essence des choses*, IV, 450) und des Zeitlebens registriert (IV, 479) - es vermag diesen Schatz (*thésauriseur*, IV, 615) zu bergen, wenn es ihm gelingt, sich inmitten der modernen Sintflut seiner Zeitvergeudungen in eine geeignete kognitive Arche zu retten. Keine alte oder neue Gottheit würde ihm dabei allerdings Anweisung geben können. Seine eigene Einsichtsfähigkeit - der Intellekt - muß es davon überzeugen, dass in der bloßen Verausgabung des Lebens selbst keine geheime Absicht waltet. Daran sind, neben Proust, auch futuristische Ausbrüche ins Transhumane gescheitert. Seiner Pathosophie haften deshalb asketische Züge an. Nur wer wie Noah, der einzig Gerechte, Untadelige unter seinen Zeitgenossen (Gen. 6,9), den Gewalttaten eines Lebens im Fleische zu entsagen vermag, mit dem schließt Jahwe einen Bund, sodaß er, wie der Erzähler der Genesis sagt (6,20), am Leben bleiben kann.

Proust wendet das biblische Gleichnis jedoch entschieden ins Erkenntnistheoretische. Ihm kommt es auf die prekäre Zeit zwischen der alten und der neuen Existenz Noahs an. *Nie konnte Noah die Welt so gut sehen wie aus der Arche, obwohl sie geschlossen war und Nacht über der Erde lag.* Gerade weil ihm der Blick auf die Realität verwehrt war,

machte er die Einsicht frei für das Wesentliche. Dunkelheit ist also die ursächliche Bedingung für diese alternative Welt-Anschauung, der Proust auf der Spur war. Gibt sich Noah damit aber nicht unmittelbar als Modell für die Overture der „Recherche“ zu erkennen? Und für das erzählende Ich, das sich daran erinnert, wie es früher nachts ins Dunkle erwachte, und später, als es krank wurde, tagsüber schlief und sich nachts (IV, 548f.) ein unverstelltes Bild von seiner zurückgelassenen mondänen Welt zu machen versuchte? Zuvor hatte seine Krankheit den Rückzug aus Sodom und Gomorrah erzwungen. An der Parabel des biblischen Patriarchen jedoch ließ sie sich als zeitgemäßer Appell zu einer *mutatio animi* identifizieren. Sein physisches Leiden hat das Amt Jahwes übernommen. Auf sein - schmerzliches - Geheiß hin hat es seine Arche bezogen (*Später war ich oft krank und über lange Tage mußte auch ich in der Arche bleiben*). Seine erzwungene Einschließung rang ihm den Abstand ab, ohne den man die Welt nicht besser sehen kann. Vor allem hat erst er ihm die Augen geöffnet für das, was die Belichtung der Tagesvernunft ausblendet und übersieht.

Noah hat, wie befohlen, von allen Tieren ein Paar in seine Arche aufgenommen (Gen. 7,15). Sie waren ‚der Samen‘, aus dem nach der Sintflut neues Leben entstehen sollte. Was aber sind die tief im Erinnernden eingeschlossenen Souvenirs anderes als sein semiotisches Samengut, mit dessen Hilfe es dem Sündenfall der Gedankenkultur zu entkommen vermag? Im Dunkeln zu erwachen: hat ihm seine Arche nicht eben die unvoreingenommene Kreatürlichkeit zu Bewusstsein gebracht, wie sie sich *am Grund eines Tieres (au fond d'un animal, I, 5)* regt? Und sind die Erinnerungen, die sich fast wortgleich (*au fond de moi-même, IV, 455*) bei ihm einfinden, dem nicht verschwistert? Erst diese Blickumkehr erzwingt Sichtverhältnisse, um den Dingen auf den Grund gehen zu können, die im *chambre noire intérieure* (II, 227) ihrer Regeneration harren. Die Realität, lehrt ihn Noah, ist ein Ort, um das Wesentliche aus den Augen zu verlieren; die Arche aber das Mittel, wie man erinnernd sich dessen wieder inne zu werden vermag.

Seiner eigenen Biographie eine Anleitung zum (alternativen) Philosophieren abzugewinnen war jedoch nur eine Sache. Eine ganz andere diese auch angemessen auszuführen. Abermals, so scheint es, hat der Erzähler dabei auf Noahs Arche geschaut. Das Ich, das in den Augenblicken seines Aufwachens aus allen geläufigen Denkbahnen gerät (*désorbité*), verfällt keineswegs nur in einen Taumel von losgelösten Zeiten und Räumen. Die Souvenirs, die ihm zu Hilfe kommen, versetzen es in Räume, die es in höchstem Maße etwas angehen.¹⁸ So hatte der Erzähler dessen Ausweg in die Erinnerung festgehalten: *dann kam mir die Erinnerung (...) gleichsam als Hilfe von oben her entgegen* (I, 5). Doch zwischen *souvenir* und *secours* springen, ausdrücklich in Parenthese gesetzt und damit syntaktisch geradezu als deren Vermittlung ausgewiesen, *einige jener [Orte] ein, an*

denen ich gewohnt hatte und wo ich hätte sein können. Diese Räume nehmen gewissermaßen den Rang von semiotischen Statthaltern dieser verschollenen Erinnerungen ein. Und wie zur Bestätigung ruft ihm sein Körper, von Vernunftgründen nicht mehr bevormundet, sogleich eine Galerie von Zimmern auf, in denen es geschlafen hatte und mit ihnen die Vorstellungen, die es dabei umgeben hatten. In der Urszene des Einschlafens und Erwachens enthüllt sich folglich bereits das umfassende Darstellungsprinzip der „Recherche“. Die Erinnerungen, die sie in Gang setzt und die in Räumen daherkommen, erlauben es dem Erzähler, seine Suche nach der verlorenen Zeit als eine Ortsbegehung auszuführen. Denn kaum dass er das Prinzip eingesehen hat, erstehen in kurzen Schüben vor seinem oszillierenden Bewusstsein einige der Gedenkstätten seines gesuchten Ich in der Tiefe: Combray am Anfang, Tansonville fast am Ende seiner Lebensreise (I, 6f.); viele andere dazwischen. Schließlich läßt der Erzähler das sich erinnernde Ich eine Beobachtung machen, die bis ans Ende seiner Selbstfindung reicht, wo es sich zum Erzähler hin zu überschreiten vermag. Er sagt: (...) *ich hatte bald das eine, bald das andere der Zimmer, die ich in meinem Leben bewohnt hatte, vor mir gesehen, und in den langen Träumereien nach meinem Erwachen rief ich sie mir schließlich alle ins Gedächtnis zurück.*¹⁹

Im Zwischenreich des Halbschlafs entdeckt das Ich, dass die kostbarsten Lebensmomente, die sein wahres Selbst ausmachen, zumindest räumlich noch eine Spur in ihm hinterlassen haben. Im Grunde ist darin jedoch bereits eine Topographie der Suche und des Romans selbst angelegt. So gesehen stellt sie den Bauplan für die Arche Prousts, in der er seine emotiven Lebewesen bergen kann. Dem erinnernden Ich war damit bedeutet, was es zu tun hatte. Wollte es sich seiner selbst in seinen Erinnerungen vergewissern, so hatte es sich entlang dieser Räume nachzuvollziehen. Gewiß, den Schlüssel zu dieser unbehelligten Welt der Tiefe reicht der Zufall, der unberechenbare Gott des Instinkts, der in surrealistischen Milieus dann zu religiösen Ehren kommen wird. Bei Proust läßt er sich in den unvorgreiflichen Anrufen der *mémoires involontaires* vernehmen. Doch sie halten nur kurze Zeit an (wie sich bereits im dritten Satz ankündigt): *dieser Glaube* (an das Selbst) *überdauerte nur einige Sekunden* (I, 3).

Sie wollen deshalb festgehalten, in einer intelligiblen Struktur auf Dauer gestellt sein. Ihr liefert das Erwachen das dramatische, die begleitenden Räume das konstruktive Urmoment. Demgemäß vollzieht sich der Gang durch Stadien der Erinnerung in der „Recherche“ entlang einer Zimmerflucht, die von Combray nach Balbec, Doncières, Paris, Venedig und Tansonville führt, also an allen maßgeblichen Erregungszentren des Ich vorbei. Sie schließen sich dadurch zu einem affektiven Ortsnetz zusammen. Ihrem Status von Wachträumen entsprechend, vermögen sie frei nach ihren bewegenden Motiven untereinander zu korrespondieren. Dasselbe gilt im übrigen für den personalen Raum, als

welcher auch die Figuren begriffen werden können. Diese träumerische Durchlässigkeit nun hat Proust, wenn nicht alles täuscht, darüber hinaus genutzt, um seinem Roman einen Entwicklungsgang einzuzeichnen, der seinerseits das Leitbild der Arche aufnimmt und ihn schließlich das *sujet philosophique* seines Romans finden läßt, nach dem er von Anfang an gesucht hat.

Von Zimmer zu Zimmer, von Ort zu Ort also erfährt das Ich mehr über sich und seinen dunklen Beweggrund, die *Welt des Begehrens* (IV, 455). Auf der *Matinée de Guermantes* kommt es schließlich zur *Wiederauferstehung*, ja geradezu Epiphanie (IV, 453) seines erstorbenen Ich. Doch was die Erfüllung seines Abstiegs in sein Tiefen-Ich (*en descendant plus profondément en moi*, IV, 624) hätte sein sollen, schlägt zuletzt in einen dreifach heraufbeschworenen Schrecken vor der Überfülle des geborgenen Lebensinhaltes (IV, 624f.) um: wie soll das erlebende Ich die *riesenhafte Dimension* seiner selbst dauerhaft bei sich halten? Einem Hohlspiegel gleich taucht auf dem Gipfel (IV, 624) seiner erinnerten Zeit das monströse Phantasma des Übermenschen auf (*géants*) - um sogleich seine ganze Nichtigkeit zu bekennen, weil es kein anderes Depot hat als den hinfälligen Körper des Erinnernden. Sofern die wiedergefundene Zeit aber an seine Endlichkeit gebunden ist, muß auch sie sich als im Prinzip endgültig verloren begreifen. Der *Bal de Têtes* auf der beschließenden *Matinée de Guermantes* (IV, 433ff.) führt einen kaum verhohlenen Totentanz auf. Doch in ihm kulminiert nur ein langgezogenes Motiv, das bereits in den flüchtigen Sekunden angeschlagen wurde, in denen der Erwachende sich dem Gewöhnungszusammenhang der Zeit entziehen konnte. Es kehrt vertieft wieder in der Erfahrung der *memoires involontaires*. Wie kurze Blitze (*breffs éclairs*, IV, 609), Momentaufnahmen (*instantanés*, IV, 444) hatte der Genius der Erinnerung das Ich getroffen. Wenn es deshalb nicht nur augenblickshaft etwas Wesentliches über sich erfahren, sondern es auch behalten möchte, war mehr verlangt: ein Goethe'sches ‚verweile doch, du bist so schön‘. Je länger der Erzähler sein proteushaftes Ich durch dessen Reminiszenzen hindurch verfolgte, desto mehr wuchs die Notwendigkeit, deren Schattenleibern, wie es am Ende von „Combray“ heißt (I, 184), eine Bleibe zu errichten, damit die Klarheit der anbrechenden Tagwelt sie nicht wieder auslöscht. Mit anderen Worten: es gilt ihnen eine Arche zu bauen, die sie vor dem Untergang bewahrt. Entspricht dies aber nicht dem Appell, der an Noah ergangen war?

Doch wie vorgehen? Proust hatte im Grunde eine Paradoxie aufzulösen. Da sind auf der einen Seite die glücklichen Zufälle, die dem Recherchierenden die *mémoires involontaires* zuspielden (IV, 456). Ihre Vergänglichkeit ist auf der anderen Seite nur aufzuhalten, wenn sie fixiert (IV, 456) und in ihrer ganzen Tiefe aufgehellt werden (*les rendre claires jusque dans leurs profondeurs*, IV, 456). Dies heißt, wie er am Ende begreift: sie in die

haltbare Gestalt von *équivalents d'intelligence* (IV, 621) zu übersetzen. Mit ihrer Hilfe würden ihre nächtlichen Erscheinungen vors Tageslicht unseres Normalverstandes gebracht, ihre *croissance* (I, 417) in *connaissance* (IV, 456) rückverwandelt. Doch müßte dies ihnen nicht ihren dunklen Charme der Eigentlichkeit wieder zu nehmen, sodaß sie, Proust sieht es wohl, in ihre alte, fetischgleiche Verhaftung (*attachement fétichiste*, I, 417) zurückfallen, die unser Alltagsbewußtsein prägt und alles einebnet? In einer bedeutenden Passage des „Temps retrouve“ erklärt der Erzähler es selbst so: *Ich wollte also nicht noch einen Versuch mehr auf dem Weg machen, von dem ich seit langem wußte, dass er zu nichts führt. Eindrücke wie die, die ich festhalten wollte, konnten sich nur verflüchtigen, wenn sie mit unmittelbarem Lustempfinden in Berührung kamen* (IV, 455f.).²⁰

Andererseits: nur im Medium des Habituellen läßt sich ihre Unmittelbarkeit bannen. Es käme also darauf an, eine Sprache zu finden, die allen verständlich ist und doch den beglückenden Unverstand wahrt, dem sie entstammen. Proust hat dieses Dilemma auf beispielhafte Weise aufgelöst. Es entspricht seiner tiefsten Überzeugung, dass dieses Kunststück nur die (Sprach)-Kunst vollbringen kann. Dazu müßte allerdings auch sie von ihren Diskursgewohnheiten lassen. Gewiß, damit das Ich als Erzähler aussprechen kann, wie es sich als Erlebenden erfahren hat, muß es die ‚Lebenslust‘ (*jouissance directe*) in den Zeichen der Sprache *fixieren*. Um der Gefahr vorzubeugen, dass sie dabei banalisiert und zunichte gemacht werden (*ne mener à rien*), wird Proust mit großer Aufmerksamkeit gelesen haben, was Paul Claudel 1904 mit einem raffinierten Wortspiel als literarischen Ausweg bezeichnet hatte: zu unverfälschter *connaissance* gelange man mit den modernen Mitteln von *co-naissance*, also dadurch, dass Leben als eine ständige Geburt gelebt wird - im begleitenden Mitvollzug der Künste.

Wie aber kann eine immer schon bedeutende Sprache sich einen Sinn für Bedeutsamkeit erhalten? In den vielen durchlittenen und durchwachten Zimmern wuchs im erinnernd sich nachvollziehenden Ich die Einsicht, dass es nicht genügt, nur die miserablen Bedingungen zu akzeptieren, die ihm die Arche seiner Krankheit auferlegte. Die Gedankenreise durch die Räume seiner Erinnerung identifiziert schließlich ein letztes Zimmer. Es unterscheidet sich von den anderen, weil es kaum Ausstattung enthält und keine Erinnerungen aufkommen läßt. Umso mehr fallen die wenigen, verstreuten Eigenschaften auf. Sie aber nähern es auffallend den Sichtverhältnissen Noahs an: es ist abgeschlossen gegen alles Äußere (IV, 496f.) und seine Äußerlichkeiten; Dunkelheit das Milieu dessen, was hier zum Vorschein kommt (IV, 620); der Tag und seine Alltäglichkeiten sind zum Schweigen gebracht; es herrscht die Einsamkeit der Nachtwache. Vom Gang der Erzählung her gesehen bezeichnet dieser Ort mithin den geheimen Fluchtpunkt der Zimmerfolge insgesamt. Da ihre Räume aber Statthalter tiefsitzender innerer Bewegtheiten sind: worin

bestünde die beschließende Quintessenz dieses letzten Ortes? Proust hat darauf mit einer subtilen Symmetrie seines Romans aufmerksam gemacht. So wie der Erzählende sich zuletzt selbst situiert: identifiziert er damit nicht die ungenannte, ort- und zeitlose Stimme, die im Halbdunkel des Anfangs zu erzählen begonnen hatte? Das Ende der „Recherche“ hat schließlich, so scheint es, die Möglichkeit ihres Anfangs eingeholt.

Dennoch: alles ist dadurch noch nicht ‚aufgeklärt‘, was das Ich in seiner Arche erkannt hat. Abermals vermag uns Noah auf die Spur zu helfen. Als die Flut vorüber war, verließen der Patriarch und alle *lebendigen Wesen* (Gen. 9.12) ihre Zuflucht, um auf der Erde neues Leben entstehen zu lassen. Wodurch sollte es in Zukunft den Verkommenheiten wie vor der Sintflut wehren? Der Mythograph der Genesis sagt es in einem erhabenen Zeichengeschehen. Noah errichtete einen Altar und brachte Jahwe ein Brandopfer dar. Dieser nimmt es mit den Worten an: *Meinen Bogen setze ich in die Wolken; er soll das Zeichen des Bundes sein zwischen mir und der Erde* (Gen. 9.13). Der alttestamentliche Gott anerkennt darin Noah, der auf der wüsten Erde neues Leben schaffen soll, als kleines Abbild seines eigenen, großen Schöpfungswerkes. Der neue Bund, den er mit seinen Geschöpfen schließt, steht mithin im Zeichen des kreativen Prinzips. Mit seiner Hilfe sollte diese zweite Genesis (besser) gelingen. Im Grunde kommt sie einer ‚Modernisierung‘ der ersten gleich. Diese war konservativ angelegt: Adam sollte den Garten von Eden bebauen und hüten (Gen. 2.15), Noah hingegen sich vermehren und die Erde bevölkern (Gen. 9.7) - ein unabsehbares generatives Daseinsprogramm. Was aber wäre die Entsprechung des Ich, das sich in seiner Arche auf das Wesentliche seines Lebens besinnt? Kein programmatischer Gott wacht mehr über ihm und steht mit ihm im Bunde; die traditionellen Ideenhimmel sind leer. Selbst seine Wiedergeburt aus der erinnerten Zeit, so intensiv sie ist, kennt, wie das Ende von „Le Temps retrouvé“ voll Schauder gesteht, nichts Endgültiges. Der Körper ermöglicht sie zwar, mit ihm erstirbt sie aber auch wieder. Wenn es also noch einen *Bogen* gibt, der das Ich mit etwas Bedeutsamem verbindet, dann der Bezug auf sich selbst. Mit Proust zu sprechen: wenn der Intellekt einen Bogen zu schlagen weiß zum kreatürlichen Lebensgrund des Instinkts. Die unphilosophische Philosophie Prousts fände ihr Lebenselixier darin, verhärtete ‚kristallisierte‘ Sinnfügungen beständig in des Wortes Bedeutung, zu ‚liquidieren‘ (I, 166), sodaß das nach oben hin gelebte Leben durchlässig bleibt auf seinen *élan vital* in der Tiefe. Er will vom Leben nichts anderes als leben.

Es käme also darauf an, diese innere Passage nicht nur wieder zu beleben, wie das Ich, sondern sie gerade als solche zu erhalten, damit sie allen offensteht. Das ist Prousts Antwort auf die damalige Kulturkrise. Kritischer als viele Avantgardisten wendet er sich gegen die Modernolatria des Maschinenzeitalters. Ihre rauschhafte Feier der jüngsten

technischen Errungenschaften beschwor ein neues mythisches Selbstverständnis: den Übermenschen. Mit Hilfe der Maschine sollte es ihm gelingen, seine uralten physischen und psychischen Grenzen zu durchbrechen und sich gleichsam als neuer ‚deus qua machina‘ ins Transhumane zu entgrenzen. Proust setzt dieser mechanisch bewirkten Überwindung des Ichkultes das schöpferische Naturmodell entgegen. Es sieht im kreatürlichen Werden den lebendigen Grund für die Erneuerung des Menschenbildes. Erfüllung fände es gerade nicht darin, die Lebensenergie - blind - zu verausgaben, sondern in der unaufhörlichen Wandelbarkeit unseres Ich dessen eigentliche Identität anzunehmen. Entsprechend selbstreflexiv fällt es aus: der Erinnernde in seiner Arche begreift zuletzt, dass es der Aufenthalt in der Arche selbst ist, der dem Leben der zweiten Moderne eine lebenswerte Perspektive bereitet. Folglich kann es nicht mehr darum gehen, die Existenz in einem höchsten Begriff auf Dauer zu stellen. Ihre moderne *muse nocturne* (IV, 493) diktiert ihr eine neuartige Form: das Buch (*le livre*, IV, 609). Das ist das *sujet philosophique*, nach dem er seinen Erzähler von Anfang an suchen ließ. Es bedurfte allerdings einer langen Passionsgeschichte, ehe er schließlich einsah, dass es sich erst aus der Umkehrung seiner ursprünglichen Suchbewegung ergibt: nicht Literatur hat philosophisch zu sich zu kommen, sondern Philosophie literarisch. Sein Werk ist deshalb einer der Kronzeugen für die (zweite) Moderne als einer sich ästhetisch konstituierenden Lebenswelt.

Namentlich der Schlußteil „Le Temps retrouvé“ holt diese Inversion dann bildlich und gedanklich ein. Dort entwirft das Ich die Umriss eines künftigen Werkes, dessen Eigenschaften die „Recherche“ weithin bereits selbst erfüllt. Maßgebliche Voraussetzung, die es mit anderen avantgardistischen teilt, ist die Verabschiedung von der Fixierung auf ein Ich, in dem alle Fäden der Welterfahrung zusammenlaufen sollen. Alle Eindrücke, die das Ich in Bezug auf sich in Erfahrung gebracht hat, sind, im Hinblick auf das Buch, nur Anmeldungen aus dem Halbschatten der Erinnerung. Um sie wirklich zu kennen, müssen sie wie unbekannte *Bilder* und *Zeichen* eines Buches behandelt werden, das wir verschlossen in uns tragen. Als solche aber lassen sie sich *transkribieren*. In dieser *Übersetzung* nehmen sie den Charakter von Hieroglyphen an (IV, 456ff.). Dadurch bedeuten sie etwas, ohne schon *einer* (verbindlichen) Bedeutung ausgeliefert zu sein. Was sie zu sagen haben, eröffnet sich erst der *Dechiffrierung* (IV, 457) der Lektüre. Da es keinen Sinn mehr zu entnehmen gibt, verwandelt sich dadurch ihrerseits in einen unvorgreiflichen Schöpfungsakt (*acte de création*). Das ‚Buch‘ reicht dem Leser insofern nur ein *instrument optique*, mit dessen Hilfe er zu erkennen vermag, was er ohne das Buch nicht wahrgenommen haben würde (IV, 442f.): *la vraie vie* (IV, 474). Weitet es sich damit aber nicht genau zu jenem unbehelligten Raum aus, den Noah in der Arche fand und der ihm erlaubte, die Welt besser zu sehen?

Mehrere vielsagende Bilder vertiefen die Bestimmung des Kunstwerks als einer Sehschule. Einem *Mikroskop* (IV, 618), einem *Vergrößerungsglas* (IV, 610), einem *Teleskop* wird es verglichen. Mit ihrer Hilfe läßt sich der Anschein des Realen durchdringen, der sich wie die Verkleidungen eines Kostümfestes über unser wahres Wesen gelegt hat (IV, 501f.). Bereits die *Laterna magica* im Kinderzimmer des Jungen (I, 9) hatte von ferne angekündigt, dass Einheit und Fülle unserer Identität nicht auf unserer (individualistischen) Ich-Persönlichkeit beruhen. Sie bildet gleichsam nur eine Matrix, der sich die wechselnden Lebensumstände einprägen und uns daher ständig in andere Beziehungen stellen. Diese Folge von Gesichtern, wie Proust es etwa an M. d'Argencourt vorführte (IV, 500f.), machen das menschliche Wesen aus (IV, 622f.); Vielansichtigkeit ist mithin die adäquate Weise seiner Repräsentation. Eines dieser Leitbilder hatte eine besondere Anziehungskraft: das neue Medium der Photographie. In ihrer Perspektive erscheint das ‚Buch‘ als eine Dunkelkammer, in die wir unsere Negative - die verkehrten Selbst- und Weltbilder - zur Entwicklung bringen können.²¹ Hier, unter Ausschluß der pauschalierenden Tagesvernunft, würden sie einer Rückumkehr (*marche en sens contraire*, IV, 475) in ‚Positive‘ unterzogen, die belichten, was sonst unerkannt (*inconnu*, IV, 475) bleibt. Deshalb spricht der Erzähler von seinem Buch als einem *livre intérieur de signes inconnus* (IV, 458). Dessen befremdlich gesetzte Zeichen sollen den Leser zu einer Blickumkehr bringen (*regarder à l'envers*, IV, 475): was verständlich ist, einer Geisteshaltung der Verlogenheit (*esprit de mensonge*) zuzuschreiben; vom Unverständlichen aber, das sich in Dunkelheit und Schweigen jenseits aller Konfektionsrede birgt, das geheimnisvolle Glück seiner selbst zu erwarten (IV, 476). Dass damit keine Ankunft in einem definitiven Ich gemeint ist, unterstreicht ein anderes Bild: das Atelier (IV, 487). Der Erinnernde auf der Suche nach der wahren Erfüllung, nicht weniger als der Erzähler auf der Suche nach deren angemessener Form, spiegeln sich im Werkstattcharakter des Ateliers. Identität in dessen Sinne heißt, die von einem Leben nach außen angehäuften Versatzstücke des Bewußtseins ständig ins dunkle Licht tiefsitzender Bedürfnisse zu halten, die das Begehren unablässig anmeldet. In einem Kunstwerk, das diesem Interesse dient, folgert das Ich, müßte demnach die Idee eines ständigen Werdens herrschen (*perpétuel devenir*, IV, 619). Nur so könnte es dem *sujet philosophique* gerecht werden, das die *höchste Wahrheit des Lebens* - die Erhaltung seiner Kreatürlichkeit als Kreativität - *in der Kunst* sieht (IV, 481).

Den erhabensten Ausdruck hat dies in der Vorstellung des ‚Buches‘ als Kirche gefunden. In einer weitgespannten Korrespondenz löst der Erzähler am Ende der „Recherche“ die verschlossenen Zeichen des Anfangs auf: der Junge, der, ein Buch (*volume*) lesend, sich in eine Kirche verwandelt fühlt, entdeckt, zum Erzähler geworden, dass diese Kirche bereits von Anfang an das ‚Volumen‘ seines künftigen ‚Buches‘ antizipiert hat.

Ihrem Bildauftrag gemäß muß er, um Artist sein zu können, die *Arbeit eines Architekten* tun (IV, 617). Zugleich aber stattet sie sein Sprachgebäude mit der Aura des Sakralen aus: einem Tempel (IV, 618), einer Kathedrale wird es verglichen, am häufigsten aber einer Kirche: *le construire comme une église*. Mit der Geste eines ästhetischen Religionsstifters widmet er es dem Dienst am Mysterium des Lebens, dem tiefsten Beweggrund der Kunst (IV, 609f.). Dessen Triebkraft aber ist, für Proust, das menschliche Begehrungsvermögen und dessen eigener Sinn für das Wesentliche. Ein Kunstwerk in seinem Namen hätte mithin zu einem profanen Gottesdienst zu Ehren derjenigen verlorenen Paradiese einzuladen, von denen unsere tiefen Empfindungen noch eine Ahnung haben. *In jedem Augenblick*, heißt es deshalb, *hat der Künstler auf sein Instiktvermögen zu hören* (IV, 458) - Prousts erster Artikel seines literarischen Glaubensbekenntnisses.

Dementsprechend hat er den sakralen Kunstbau seines Romans angelegt. Die Besucher, die Leser, die die Souterrains seiner Metaphern, Chiffren, Klänge und Echos durchqueren, werden so, Zimmer um Zimmer, in die beschließende Resurrektion des Ich eingeweiht. Das heißt: sie geben ihnen Raum, um anhand der Befremdungen des Ich sich selbst in einer fremden und darum wahren Weise zu belichten. Denn das Buch soll das Mittel sein, um jeden, der sich seiner bedient, in sich selbst lesen zu lassen (IV, 610). Nur im Rahmen dieses ‚Passagenwerks‘ können Denken und Empfinden, Intellekt und Instinkt sich so unmittelbar aufeinander einlassen, wie der Raum zwischen Schlafen und Wachen es das Ich gelehrt hatte und sich unbehelligt austauschen (*interversio*), d.h. einen neuen Bund schließen, allerdings im Namen eines - modernen - *univers mouvant* (IV, 542). Diesem kommt der Regenbogen, Jahwes natürliches Lichtzeichen, nicht mehr bei. Seinem neuen Weltverhältnis entspricht vielmehr die kunstvoll-künstliche ‚Transkription‘ im Bilde des *Kaleidoskops*. Das Ich mußte auch in diesem Fall erst seinen Bewußtseinsroman nachvollzogen haben, um am Ende schließlich aussprechen zu können, was ihm am Schluß von „Combray“ die Blumen der Metaphorik verheißen hatten, ohne dass er ihre Sprache damals schon verstanden hätte: (...) [*das Wasserbeet*] *gab den Blumen einen Untergrund von erlesenerer und eindrucksvollerer Färbung, als die der Blumen selbst es war; und ob es nun am Nachmittag unter den Seerosen das Kaleidoskop eines lebendig wachen, schweigenden und beweglichen Glücks aufschimmern ließ, oder ob es sich zum Abend hin wie ein ferner Hafen mit dem Rosenrot und der Verträumtheit des Sonnenuntergangs füllte, wobei es sich unaufhörlich veränderte und rings um die mit beständigeren Farben getönten Blumenkronen herum stets mit allem in Einklang zu bleiben suchte, was an Tiefstem, an Flüchtigstem, an Geheimnisvollstem - was an Unendlichem - in der Tagesstunde liegt, man glaubte, sie erblühten im Himmel.*²²

Nur wer ‚geistig wach, still und beweglich‘ ist, vermag die tiefste, flüchtigste, geheimnisvollste Substanz der (gelebten) Zeit (*l'heure*) aufzunehmen, das Glück, das ein *univers mouvant* bietet, dessen Gesicht sich unaufhörlich verändert (*changeant sans cesse*) und als Begehren sich doch immer identisch bleibt (*rester toujours en accord*). Dies wäre Lebenskunst nach dem Ende von Transzendenz und Evidenz. Und sie verdankt sich, nach Proust, den Erfahrungen, die sich in der Arche der Moderne, dem Kunstwerk machen lassen.

1. Teilabdruck und Kommentar von Cl. Quemar, „Autour de trois ‚Avant-Textes‘ de l’ouverture de la Recherche“; in: *Bulletin d’Informations proustiennes*; III/1976; S. 7-29.
2. *Essais et articles*, in: *Contre Sainte-Beuve*, ed. P. Clarac/Y. Sandre, Paris 1971 (Pléiade), „La poésie ou les lois mystérieuses“; S. 115.
3. Übersetzungen nach der von L. Keller besorgten Frankfurter Ausgabe. Der Originaltext nach der Pléiade-Ausgabe (*A la Recherche du Temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris 1987 ff. [Pléiade], Bd. I, S. 176f.: „Certes ce n’était pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l’espérance que j’avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète, car elles étaient toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite. Mais du moins elles me donnaient un plaisir irraisonné, l’illusion d’une sorte de fécondité et par là me distrayaient de l’ennui, du sentiment de mon impuissance que j’avais éprouvés chaque fois que j’avais cherché un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire.“
4. *Contre Sainte-Beuve*, S. 216: „Mais peut-être sera-t-on amené, au cours de ces pages, à voir qu’elle touche à de très importants problèmes intellectuels, peut-être au plus grand de tous pour un artiste, à cette infériorité de l’intelligence dont je parlais en commençant. Et cette infériorité de l’intelligence, c’est tout de même à l’intelligence qu’il faut demander de l’établir. Car si l’intelligence ne mérite pas la couronne suprême, c’est elle seule qui est capable de la décerner. Et si elle n’a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n’y a qu’elle qui soit capable de proclamer que l’instinct doit occuper la première.“
5. Im Kontext von L.-F.A. Maury, *Le Sommeil et le Rêve*, Paris (Didier) ¹1878, insbes. „Appendice - Du sommeil dans ses rapports avec le développement de l’instinct et de l’intelligence“, S. 375-424.
6. *Recherche I*, 3: „Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d’une existence antérieure; le sujet du livre se détachait de moi, j’étais libre de m’y appliquer ou non; aussitôt je recouvrais la vue et j’étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure.“
7. “(...) ces rêves m’avertissaient que, puisque je voulais un jour être un écrivain, il était temps de savoir ce que je comptais écrire. Mais dès que je me le demandais, tâchant de trouver un sujet où je pusse faire tenir une signification philosophique infinie, mon esprit s’arrêtait de fonctionner, je ne voyais plus que le vide en face de mon attention (...) peut-être cette absence de génie, ce trou noir qui se creusait dans mon esprit quand je cherchais le sujet (...)“ (I, 170f.) neuve Pléiade-Ed..
8. *Novalis. Schriften: „Das dichterische Werk“*; hgg. P. Kluckhohn/R. Samuel, Stuttgart ²1960; Bd. I, S. 131f.
9. In: *Contre Sainte-Beuve*, S. 390-395.
10. Rekonstruiert von A. Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris 1983; S. 55-76.

11. *Recherche* I, 4: „Bientôt minuit. C'est l'instant où le malade, que e été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise, se réjouit en apercevant sous la porte une raie de jour. Quel bonheur, c'est déjà le matin! Dans un moment les domestiques seront levés, il pourra sonner, on viendra lui porter secours. L'espérance d'être soulagé lui donne du courage pour souffrir. Justement il a cru entendre des pas; les pas se rapprochent, puis s'éloignent. Et la raie de jour qui était sous sa porte a disparu. C'est minuit; on vient d'éteindre le gaz; le dernier domestique est parti et il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède.“
12. *Recherche* I, 3: „<Je m'endors.> Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour en peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint.“
13. *Recherche* I, 3f.: „(...) j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour.“
14. *Recherche* I, 5: „(...) il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes; mais alors le souvenir - non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être - venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul.“
15. *Recherche* IV, 477: „Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité (Idée) dont la contemplation nous donne aussitôt de la joie au lieu de la peine que nous avons. Tout l'art de vivre, c'est de ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités.“
16. *Recherche* I, 5: „Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil de heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil.“
17. *Les Plaisirs et les Jours*, Paris (Gallimard) 1924, S. 11: „Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge, qui le tint enfermé dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade, et pendant de longs jours je dus rester aussi dans l'<arche>. Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'esse fût close et qu'il fit nuit sur la terre.“

18. Wie bedeutsam ihm diese Szene ist, zeigt ihr weitgefächerter Aufstieg aus den Avant-Texten. Vgl. den analytischen Durchgang (und Teilabdruck) bei J. Milly, „Etude génétique de la Rêverie des chambres“; in: *Bulletin d'Information proustiennes* 10/1979, S. 9-22; 11/1980, S. 9-31.
19. *Recherche I*, 7: „(...) j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil.“
20. *Recherche IV*, 455f.: “Je n'allais donc pas tenter une expérience de plus dans la voie que il favais depuis longtemps ne mener à rien. Des impressions telles que celles que je cherchais à fixer ne pouvaient que s'évanouir an contact d'une jouissance directe“.
21. *Recherche II*, 227: “Il en est des plaisirs comme des photographies. Ce qu'on prend en présence de l'être aimé n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi quand on a retrouvé à sa disposition dans cette chambre noire intérieure dont l'entrée est ,condamnée' tant qu'on voit du monde“
22. *Recherche I*, 168: „(...) il donnait aux fleurs un sol d'une couleur plus précieuse, plus émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes; et, soit que pendant l'après-midi il fit étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile, ou qu'il l'emplît vers le soir, comme quelque port lointain, du rose et de la rêverie du couchant, changeant sans cesse pour rester toujours en accord, autour des corolles de teintes plus fixes, avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux - avec ce qu'il y a d'infini - dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel.“