

Sprenger
Das Proust-ABC



Ulrike Sprenger

Das Proust-ABC

Mit einem Vorwort von Alexander Kluge

RECLAM 

Für meinen Vater Peter Ludolf Sprenger

Vorwort

Ein wesentlicher Teil der Moderne entstand und entsteht immer erneut aus der Ernsthaftigkeit von Verhältnissen und der Not. Dabei gibt es auch die *Imitatio*, die Verschiebung der Notzeit über die Generationen hinweg. Der Vater Marcel Prousts war ein Arzt. Er war verantwortlich für Frankreichs Abwehr der vierten und der fünften Attacke der Cholera. Eine seiner Antworten war die Quarantäne. Diese Abschottung wiederholt sich dann in den Räumen, in denen der Poet Marcel Proust, sein Sohn, lebte und arbeitete. Kork-Täfelung, schwere, schalldichte Vorhänge, Verdunkelung gegen die Werbewelt, Hysterie, die Elektrizität und Unruhe der Gegenwart: Davor schützt das abgeschottete Zimmer den Dichter. In dieser Trennung von der Aktualität gedeiht seine Einbildungskraft.

Die Quarantäne, die wir derzeit erleben, ist nicht freiwillig gewählt. Neben der Spiegelung des Ernstes der Lage ist eine solche Quarantäne aber auch heute ein »literarisch wirksames Instrument«. Die Abschottung begünstigt die Konzentration. Sie potenziert das Organ des Poetischen: die Introspektion. Es geht um die Neuordnung der Eindrücke, das Entstehen neuer Übersichtlichkeiten in den Labyrinthen der Erfahrung. Das ist das Thema von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Für den Dichter ist die Abschottung ein Instrument der Wahrnehmung. Wie eine der Optiken im aufkommenden Zeitalter des Stereoskops, der Fotografie und des Films.

Dem Gehäuse, in dem der Hieronymus Proust dichtet, und auch der Abgeschlossenheit, zu der wir derzeit gezwungen sind, entspricht, wie gesagt, der *Cordon Sanitaire*, den der Vater Marcel Prousts als Arzt entwarf. Er identifizierte Ägypten als Einfallstor der Erreger der Cholera. Er half, einen Ring der Abwehr zu errichten, reichend über Persien und Südrußland. Die Krankheit tötete die Hälfte der Befallenen.

Der verborgene Ort, die Höhle, die Bibliothek der inneren,

mentalen und emotionalen Kontinuitäten, dieses ORGANON DER EINBILDUNGSKRAFT, in das sich der Sohn des Epidemio-
logen einschloss, ist ein öffentlicher Raum, in dem die intimen
und die öffentlichen Erfahrungen ihre Orgien, ihre legitimen
Heiraten, ihre One-Night-Stands vollziehen und zugleich ihre
absolute Sehnsucht ausdrücken nach Kontinuität und nach
Ewigkeit der Liebesverhältnisse. Das ist weder als Heterotopie
noch als Utopie etwas Reales. Noch nie aber hat sich die *Sehnsucht*
nach Realismus gerichtet.

Das Kind Marcel Proust, das kurze Zeit nach der Nieder-
schlagung des Aufstands der Commune von 1871 in Paris gebo-
ren wird, ist kein Kind der Revolution. Proust ist konservativ
strukturiert. Literarisch bleibt er aufsässig und rebellisch. Nach
wie vor gilt meine Aufmerksamkeit dem Raum, in dem er
schreibt, seinem Beobachtungsinstrument. Wie Proust arbeitet
auch Johannes Kepler. Der Astronom war kurzsichtig. Allein
durch das Fernrohr kann er seine Einsichten nicht gewonnen
haben. Um die Ellipsenbahnen der Planeten zu bestimmen,
kann er nicht auf seine beschädigten Augen vertraut haben, son-
dern er stützte sich auf seine Kenntnis der platonischen Körper
und auf aristotelische und physikalische Bewegungsgesetze.
Ähnlich Marcel Proust: Er erahnt, erspährt, kontextualisiert, füllt
in Worte, setzt in Zusammenhang, was ihm die lebendige Er-
fahrung gebot. Er verwandelt die ihm anvertraute Erfahrungswelt
(wie Ovid) in dauerhafte Texte.

Die Abwehr gegen die Attacken der Cholera erforderte
schwere Schlachten. Den preußischen Behörden war diese Ab-
wehr des tückischen Erregers in den frühen Jahren des 19. Jahr-
hunderts misslungen. Überall hatten die Behörden die Landes-
grenze gesperrt. Die Flüsse und die Kanäle und die dortige
Schifffahrt hatten sie übersehen. So drang der Erreger nach Ber-
lin. Ein Strunk kalter Trauben, die der Philosoph Hegel eigent-
lich gar nicht begierig war zu essen, von denen er aber naschte,
brachte den großen Philosophen um. Nur die fromme Lüge der

Wahrheitssucher von der Universität zu Berlin, dem Tod Hegels liege keine Cholerainfektion zugrunde, und die Agitation seiner Frau Marie einschließlich Falschbehauptung, dass nichts von Cholera Ursache dieses Todes gewesen sei, bewahrten den berühmten Philosophen vor dem Massengrab mit Zutat von viel Kalk. Es hätte Marcel Proust sicher gefallen, dass hier ein Schwindel notwendig war, um den Mann vor dem Kalk im Massengrab zu bewahren. Das Massengrab mit Kalk ist Chiffre für das, was nach der Zeit Prousts an Schrecken in den 1940er Jahren im Osten Europas noch bevorstand.

Das PROUST-ABC von Ulrike Sprenger hat mich schon in der früheren Auflage entzückt. Bei der Einteilung der Genres der Literatur in Epik, Dramatik und Lyrik fehlt immer eine vierte Rubrik. Ist es die Kritik? Ist es etwas Unbekanntes, eine Neuerung? Was ist es? Ich bin überzeugt, dass das vierte Genre der Literatur mit Kommentierung zu tun hat. Kommentar, Sammlung, gründliche Untersuchung (wie sie die Brüder Grimm betrieben – »Das Poetische heißt sammeln«): Das ist das, was zu den drei Grundkategorien hinzutritt. Zu dieser Formenwelt gehört das Alphabet. Es dient nicht bloß der Aufzählung der Buchstaben. Es enthält einen Such-Algorithmus für das Sammeln, eine Chance der Gliederung und der Verkürzung. In den TV-Gesprächen, die ich mit Ulrike Sprenger, dieser eigensinnigen Ausgräberin poetischer Besonderheiten, führte, habe ich den vierten Begriff der Literatur immer wieder studieren können.

Das PROUST-ABC beginnt mit »A« wie Abraham, dann Académie française, Agostinelli, Aimé (das sind Liebhaber von Proust, in seinen Texten ins Weibliche transfiguriert), Akazienallee, Céleste Albaret (die letzte Haushälterin Prousts), Albertine (die erste und letzte Geliebte), Alkohol, Allegorie, Allergie, Alter, ..., Angst, Apfelbäume, Aquarium, Arzt ... Das ist nur ein Ausschnitt für den Buchstaben »A«. Ihm entspricht im Talmud und in der antiken Tradition Griechenlands das Alpha und somit auch die »dunkle Seite des Alpha«. Das ist der »verlorene

Buchstabe«, nach dem die Poetik, aber auch die Menschheit, sucht. Man sieht, dass ein Überblick mit der optischen Verzerrung des Alphabets die Neugier weckt.

Bei »Z« finden wir in diesem PROUST-ABC nur zwei Eintragungen: »Zimmer« (siehe oben die Stichworte Quarantäne, Wahrnehmungsinstrument der Erfahrung, Cousin des Stereoskops, Dunkelkammer, Korkzimmer) und »Zeit, verlorene«. Das gehört schon zum Titel von Marcel Prousts Hauptwerk. Mit dem Raster des ABC lassen sich weite Ebenen und ganz knappe Grate und Gipfel einer literarischen Landschaft kartographieren. Das Buch, schlage ich vor, sollte der Leser wie eine Landkarte 1:300.000 lesen, der Karte in dem Maßstab, in die sich im ernsthaften Krieg die Generalstäbler und Leiter des Geschehens vertiefen.

Marcel Proust zeigt mir (neben so viel anderem), welche Autorität die Literatur besitzt. Ich illustriere das an einem Detail. Die Tochter des Komponisten Jacques Fromental Halévy hieß Geneviève Halévy. Proust war mit ihr vertraut. Geneviève Halévy wurde später die Frau von Georges Bizet. Nach dessen Tod heiratete sie einen reichen Mann aus dem Hause Rothschild. Das Ehepaar errichtete einen Palast im Zentrum von Paris, im Stil des Fin-de-Siècle. Diese Frau voller Gegenwart wurde bei Proust zur Herzogin von Guermantes und Hauptperson des zweiten Bandes seiner SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT. Es handelt sich um eine Jüdin. Sie ist neureich. Sie ist durch ihre Gegenwart charakterisiert. Bei Proust wird sie zum Juwel des französischen Uradels. Zu einem Diamanten der Vergangenheit, zurückreichend zu den Adelsfamilien, die das Königreich Jerusalem begründeten und später Zypern regierten. Damit schließt sich der Kreis zu der bezaubernden Oper des Vaters der Geneviève, Jacques Fromental Halévy, *Die Königin von Zypern*. Sie ist zugleich eine »Tochter der Republik Venedig«, eine Gründerin eines Intelligenzkreises der Renaissance. Nur poetische Autorität und textuelle Energie vermag in dieser Weise Namen

und Lebensläufe zu transmutieren, Mythen zu schaffen und zu bezaubern.

Alles das geschieht bei Marcel Proust, wie schon gesagt, in Klausur. Wie ein Hieronymus im Gehäuse sitzt Marcel Proust in seiner kreativen Höhle. Wir Menschen sind Prärietiere, aber auch Höhlentiere. Nur in Verslossenheit lassen sich Geist, Peripherie und Zentrum einer Zeit *gleichzeitig* einfangen. Wie Arachne, die Weberin aus Byzanz, die von der neidischen Konkurrentin Athene in eine Spinne verwandelt wurde, weil sie auf Kleidern die Geschichte ihrer Zeit schöner erzählte als die Göttin, »spinnt« Proust – bis zur Erschöpfung, unter Einsatz seines Lebens – in seinen dunklen Räumen.

Ein im positivsten Sinne »dienender« Text wie das PROUST-ABC, das uns diese erzählende Quelle auffindbar macht und in ihr navigiert, ist ein Geschenk. Er ist ein Lustgenerator für die Wissensbegierde. Ein solches ABC ergänzt auf wohlthuende Art das, was Literatur von sich aus vermag. Wir erleben heute Literatur im Kontext der Algorithmenwelt von Silicon Valley: einer riesigen Überredungskunst und einer technischen Verfügungsgewalt. Am Gegenalgorithmus zu dieser Algorithmenwelt arbeiten die Patrioten der »Bibliothek von Alexandria«, die Liebhaber der Literatur. Der Gegenalgorithmus ist den allmächtigen Algorithmen nicht feindlich gesinnt, sondern fähig, einzudringen in die gewaltigen Leerräume, die die Algorithmen offenlassen. Algorithmen funktionieren wie die Hofhaltung im Märchen von Dornröschen. Das goldene Geschirr reicht gerade für 12 weise Frauen im Lande. Also wird die 13. Fee ausgeschlossen. Liebhaber der Literatur bleiben Anwälte der 13. Fee.

Ein ABC scheint zunächst ein technisches Instrument unserer Schriftkultur. Als solches ist es komplex, und im Baskischen funktioniert es anders als im Chinesischen. Dem Alphabet verwandt ist aber auch die DNA, die Schrift unseres Genoms. Wir tragen diese SCHRIFT AUS NUR VIER BUCHSTABEN täglich in uns, in unseren Zellen, in unserem Gehirn, in unseren Ohren

und auch auf dem größten Organ, das wir besitzen, der Haut. Der Gegenspieler dieser DNA, ein nicht alphabetisierbares, robustes, primitives, aber dennoch intelligentes System, sind die RNA-Partikel, z. B. das die Quarantäne-Schranke setzende Coronavirus. Letztlich sind aber auch die Schreibweisen des Kosmos und der Quanten Schriften und Alphabete. In dieser Vielfalt als einem Ozean der Verständigungen bewegen sich die Flöße der Literatur. Man wünschte sich viele ABCs, viele Rhizome, deren Wurzeln zum Himmel weisen, hin zu den Texten.

Der abgeschottete Raum, in dem Marcel Proust dichtet und lebendig ist, ist wie ein Fernrohr und zugleich wie ein Mikroskop. Wie ein Innenohr verdichtet er die Töne. Wie in der Zelle eines Schreibers im 12. Jahrhundert sitzt der Autor in seinem abgeschlossenen Raum, seinem räumlichen und zeitlichen Erkenntnisinstrument, seiner astronautischen Laube. Ich glaube, dass unsere Zeit uns, auch mit dem Zeichen des Virus, den Gebrauch unserer Sinne und den Gebrauch der Schrift neu lehrt. Ich bin glücklich, das PROUST-ABC hier vorstellen zu dürfen: ein Instrument, so wichtig wie der Bleistift, wie ein Inhaltsverzeichnis, wie ein Notizblock für neue Einfälle.

Alexander Kluge, im Juni 2020

Abraham

Als der ↗Erzähler im »Drama seines Zubettgehens« zu Beginn von *Combray* versucht, sich den ↗Kuss der Mutter zu erzwingen, erscheint der drohend herannahende Vater in der Gestalt Abrahams: »Er stand noch vor uns, [...] mit der Geste in dem Stich nach Benozzo Gozzoli, den mir Swann geschenkt hatte, als Abraham Sarah befiehlt, von Isaaks Seite zu weichen.« Es zeigt sich deutlich die zwiespältige Rolle, die der ↗Vater im Roman spielt: Zwar erlaubt er Sohn und Mutter, den versäumten Gute-nachtkuss nachzuholen, ja sogar die Nacht gemeinsam zu verbringen; seine willkürliche Entscheidung aber fördert die nervöse Schwäche des Sohnes und untergräbt die Erziehungsprinzipien von ↗Mutter und ↗Großmutter, die keine Ausnahmen dulden. Insofern opfert hier der Vater tatsächlich wie Abraham den eigenen Sohn: Er verschafft ihm augenblickliche Erleichterung und beendet seine Angst, leistet aber auch jener Schwäche Vorschub, die Marcel immer wieder an der Verwirklichung seines Romanprojekts hindern wird: »Von jenem Abend her, an dem meine Mutter einen Rückzug angetreten hatte, rührte, zugleich mit dem langsamen Tod meiner Großmutter, der Niedergang meines Willens, meiner Gesundheit. Alles hatte sich in dem Augenblick entschieden ...«

Provokant wirkt diese Rollenverteilung im Drama des Zubettgehens auch, weil sie die religiöse Konstellation der Familie Proust umkehrt: Die geliebte jüdische Mutter wird im ↗Roman zur Christin, der christliche Vater dagegen erscheint als bedrohliche alttestamentarische Figur. Hier findet die Tatsache Niederschlag, dass Proust sich zeit seines Lebens immer wieder damit auseinandersetzen musste, gleich zwei gesellschaftlich verachteten Minderheiten anzugehören: den Juden und den Homosexuellen. Der Roman hält das von Proust persönlich ungelöste Problem in der Schwebe, indem sich der Erzähler nie explizit zu ↗Judentum oder ↗Homosexualität bekennt, aber

anhand zahlreicher Figuren sowohl den zeitgenössischen Antisemitismus als auch die Homophobie reflektiert.

Académie française

Die Académie française wurde 1635 unter Louis XIII von Kardinal Richelieu gegründet, mit der Absicht, die schon länger üblichen Zusammenkünfte berühmter Schriftsteller in eine feste Institution zu binden und dieser die Aufgabe zu übertragen, die Regeln der französischen Sprache verbindlich festzuhalten und ihre Einhaltung zu überwachen. Zu Prousts Zeiten bedeutete es – wie noch heute – die höchstmögliche Ehrung für einen Schriftsteller, Mitglied der Académie zu werden. Proust selbst hat gegen Ende seines Lebens Freunden gegenüber die Hoffnung formuliert, unter die 40 »Unsterblichen« – wie die Mitglieder sich nennen – aufgenommen zu werden. Das hindert ihn aber nicht daran, in seinem Roman die Académie als intrigante Institution zu entlarven, die ihre Mitglieder weniger nach literarischem Talent als nach korrekter politischer Orientierung und gesellschaftlichen Beziehungen auswählt. Einer der ehrfürchtigsten Bewunderer der Académie ist Norpois, der sich, ähnlich dem Vater des Erzählers, durch politischen Opportunismus und mangelndes Kunstverständnis auszeichnet: Er erkennt weder das Talent Bergottes noch das des künftigen Erzählers. In Bergottes Haltung zur Académie spiegelt sich Prousts eigene, die zeigt, dass auch das größte literarische Genie nicht vor Eitelkeit und Snobismus gefeit ist: »Ihm war deutlich geworden, dass er über Genie verfügte, aber er glaubte es nicht, denn er fuhr fort, Ehrerbietung gegenüber mittelmäßigen Schriftstellern zu heucheln, um bald Akademiemitglied zu werden, obwohl die Akademie oder der Faubourg Saint-Germain ebenso wenig mit jenem Teil des unsterblichen Geistes zu tun haben, der Bergottes Bücher geschrieben hat, wie mit dem Kausalitäts-

prinzip oder dem Gottesgedanken.« Die neuere Forschung zeigt, dass diese skeptische Haltung gegenüber dem künstlerischen Karrierestreben von Proust erst in der endgültigen Fassung des Romans stark betont wird, die frühen Texte und Entwürfe sich dagegen durchaus strategisch mit den Möglichkeiten einer Karriere als Autor beschäftigen.

Agostinelli, Alfred (1888–1914)

Zunächst Chauffeur Prousts (1907–08) und später sein Geliebter (1913–14); in dieser Zeit stellt Proust ihn als Sekretär ein und besorgt seiner Frau eine Arbeitsstelle. Die Begegnung mit Agostinelli führt zu einer radikalen Umstrukturierung des ganzen Romans, da Proust nach dem Tod des Geliebten in das ursprünglich dreiteilig geplante Werk neue, unter dem Namen »roman d'Albertine« bekannt gewordene Teile einfügt, nämlich *Sodom und Gomorrha*, *Die Gefangene* und *Die Entflohene*. Agostinelli wird zum Vorbild für die Geliebte des Erzählers, $\succ$ Albertine, in deren Eigenschaften sich das wiedererkennen lässt, was Proust an Alfred zugleich reizt und beängstigt: Wie Albertine ist Agostinelli sportlich und fasziniert von der Geschwindigkeit. Als Chauffeur ermöglicht er Proust das völlig neue Erlebnis, die Welt aus der Perspektive eines fahrenden $\succ$ Automobils zu sehen, aus der sie sich in eine flüchtige Abfolge ständig wechselnder Bilder verwandelt. Diese ästhetisch reizvolle Flüchtigkeit überträgt sich aber – wiederum wie bei Albertine – auch auf die Person Agostinellis und wird dann zur Bedrohung des Liebesverhältnisses: Sportlichkeit und Lebenslust entziehen Agostinelli der Kontrolle und den Besitzansprüchen Prousts; es kommt zu Eifersuchtsszenen, zur Flucht Agostinellis und schließlich zum endgültigen Zerwürfnis, als Proust ihn davon abbringen will, Pilot zu werden. Am 30. Mai 1914 stürzt Agostinelli unmittelbar nach Erwerb der Pilotenlizenz bei seinem ersten Flug ins

Meer und ertrinkt. Noch über den ↗Tod hinaus setzen sich die ständigen Missverständnisse und die Unkontrollierbarkeit des Verhältnisses fort, als Proust einen verspäteten Brief erhält, in dem ihm Agostinelli für das Geschenk eines Flugzeugs dankt und eine mögliche Rückkehr andeutet. Teile dieses Briefes arbeitet Proust später wörtlich in Albertines Brief zu Beginn der *Entflohenen* ein, der den Erzähler erst nach der Nachricht von Albertines Tod erreicht. Im Todesjahr Agostinellis schreibt Proust an seinen früheren Geliebten und Freund Reynaldo Hahn: »Alfred liebte ich wirklich. Es genügt nicht zu sagen, dass ich ihn liebte, ich betete ihn an. Ich weiß nicht, warum ich das in der Vergangenheitsform schreibe, denn ich liebe ihn noch immer.« Das hier beschriebene Trägheitsmoment der Gefühle, die den noch lieben, der schon tot ist, und später dennoch den vergessen, den sie noch lieben, wird eines der Hauptthemen sein, mit dem sich der ↗Roman anlässlich von Albertines Tod auseinandersetzt.

Aimé

Aimé (wörtlich: der Geliebte) ist Oberkellner im Grand-Hôtel in ↗Balbec und eine der wichtigsten Figuren im Milieu der Kellner, Liftboys, Chauffeure, Boten, Zimmermädchen und Wäscherinnen, deren erotische Reize den Erzähler immer wieder beschäftigen. Er trägt eine konservative Geisteshaltung zur Schau, ist ehrbarer Familienvater und überzeugt von ↗Dreyfus' Schuld. Geliebt aber wird er von diversen Figuren des Romans (↗Saint-Loup, ↗Charlus und auch dem Erzähler) vor allem wegen seiner Bereitschaft, für ↗Geld alles zu tun, insbesondere diskrete Spitzeldienste zu leisten. In Aimé verkörpert sich einmal mehr der ↗moralistische Befund, dass man das schätzt, was einem nützlich ist, und dass Liebe immer mit Eigenliebe zusammenfällt: Er gehörte »zu jener Kategorie von Leuten aus dem Volk, die auf ihren Vorteil bedacht sind, denjenigen die Treue

halten, denen sie dienen, sich um keinerlei Moral bekümmern, und von denen wir – weil sie, falls wir sie gut bezahlen, in ihrer Unterwerfung unter unseren Willen, in der sie alles aus dem Weg räumen, was ihm in der einen oder anderen Weise entgegenstehen könnte, ebenso unfähig zu Indiskretion, Nachlässigkeit oder Unredlichkeit sind wie frei von Skrupeln – zu sagen pflegen: »rechtschaffene Leute.« In *Die Entflohene* beauftragt der Erzähler Aimé damit, Beweise für Albertines Homosexualität zu sammeln; als dieser sie ihm verschafft, ist er jedoch keineswegs erlöst: Einerseits muss er aufgrund der prinzipiellen Käuflichkeit Aimés am Wahrheitswert der Enthüllungen zweifeln, andererseits werden Albertines Äußerungen, die Aimé ihm wörtlich hinterträgt, zu einer neuen Obsession. Den Satz »Ah, du bringst mich in den siebten Himmel«, den sie einer Wäscherin gesagt haben soll, muss er sich ständig wiederholen, er wird zum Symbol einer Lust, die er nie teilen oder kontrollieren konnte.

Neben Informationen und Gerüchten liefert Aimé in seinem Versuch, sich gewählt auszudrücken, auch die exquisites-ten ↗ Sprachschnitzer des Romans.

Akazienallee

Die Allee duftender Bäume im Bois de Boulogne, in dem der Erzähler als Kind Madame Swann, die Mutter seiner geliebten ↗ Gilberte, immer wieder beobachtet, erscheint ihm wie die Kulisse eines Tiergeheges, vor der sich erst die aufregende Schönheit der bewunderten weiblichen Kreatur in ihrer ganzen Pracht entfaltet. Die wechselseitige Verstärkung von Schönheit der Natur und Schönheit der Frau in den Augen des (in Mutter wie Tochter) verliebten Kindes illustriert zwei nicht hintergehbare Prinzipien der Wahrnehmung, die immer wieder vom Roman vorgeführt werden: erstens die Abhängigkeit der Wahrneh-

mung von der augenblicklichen, subjektiven Befindlichkeit des Wahrnehmenden – nur mit den Augen der Liebe gesehen scheinen Madame Swann und die Allee füreinander geschaffen zu sein –, aber zweitens auch die Relativität und Unzuverlässigkeit einer solchen subjektiven Perspektive. Die Erscheinung, die auf das Kind noch perfekt, erhaben und unnahbar wirkte, kann der rückblickende Erzähler im gleichen Atemzug als verblühende Lebedame entlarven: »in der Hand einen malvenfarbenen Schirm, auf den Lippen ein vieldeutiges Lächeln, in dem ich nichts anderes sah als das Wohlwollen einer Hoheit und in dem doch ganz und gar die Herausforderung einer Kokotte lag ...« Mit dem hier zur Schau gestellten Wissensvorsprung des gealterten Erzählers wird zugleich auch die Vergänglichkeit seiner eigenen Schönheitsempfindung schmerzhaft spürbar. Als der Erzähler Jahre später die Akazienallee wieder besucht, erlaubt ihm sein nun abgeklärter Zustand nicht mehr, in der neuen Mode jene Schönheit wahrzunehmen, die ihn an Madame Swann bezauberte: »Und in alle diese neuen Akte des Schauspiels vermochte ich nicht mehr den Glauben zu setzen, um ihnen Zusammenhang, Einheit, Existenz zu verleihen; sie zogen verstreut an mir vorbei, zufällig, inhaltsleer, enthielten keinerlei Schönheit, die meine Augen, so wie damals, hätten versuchen können zusammenzufügen.« Der Erzähler erkennt aber, dass diese Trostlosigkeit nicht etwa an der mangelnden Schönheit der neuen Kleider und Frauen liegt oder an der veränderten Natur, sondern am Verlust der verliebten Stimmung: »Doch wenn ein Glaube verwelkt, so überlebt ihn – und zunehmend lebhafter, um den Mangel an Kraft, die uns verlorengegangen ist, zu kaschieren, den neuen Dingen Wirklichkeit zu verleihen – eine götzendienerische Anhänglichkeit an die vergangenen Dinge, die er beseelt hatte, als ob in ihnen und nicht in uns das Göttliche wohnte [...].« Nur in der Erinnerung, in der die damalige subjektive Stimmung und die wahrgenommene objektive Wirklichkeit eines vergangenen Zeitpunkts gemeinsam aufbe-

wahrt sind, ist die vergangene Schönheit wiederzubeleben. Am Übergang von *Auf dem Weg zu Swann* zu *Im Schatten junger Mädchenblüte* lässt die Beschreibung der Akazienallee schon deutlich spüren, wie neben dem Thema der Erinnerung allmählich jene Überlegungen zu ↗Alter, Vergänglichkeit, ↗Vergessen und der Begrenztheit der menschlichen Wahrnehmung an Gewicht gewinnen, die sich in *Sodom und Gomorrha* noch verstärken und in *Die Entflohene* und *Die Gefangene* den Roman ganz beherrschen.

Albaret, Céleste (geb. Gineste, 1891–1984)

Langjährige und letzte Haushälterin Prousts. Als Zweiundzwanzigjährige heiratet sie den bereits im Dienst Prousts stehenden Chauffeur Odilon Albaret und arbeitet zunächst als Botin für Proust. Als durch häuslichen Streit und den Krieg alle übrigen Dienstboten ausfallen, übernimmt sie die gesamte Haushaltsführung und sorgt unter geduldiger Inkaufnahme aller Launen Prousts bis zu seinem Tod für ihn, organisiert seinen Tagesablauf und bringt mit ihm seine letzten Manuskripte in Ordnung. 1973 erscheinen ihre auf Interviews mit Georges Belmont basierenden Memoiren unter dem Titel *Monsieur Proust*.

Céleste (wörtlich: die Himmlische) wird neben früheren Haushälterinnen der Familie Proust zu einem der Hauptvorbilder für ↗Françoise, auch für deren zuweilen überfürsorgliche und herrschsüchtige Eigenschaften in den letzten Teilen des Romans. Unter ihrem eigenen Namen kommt Céleste zusammen mit ihrer Schwester Marie Gineste in *Sodom und Gomorrha* und in *Die Gefangene* vor, wo sie besonders durch ihre außergewöhnliche ↗Sprache auffällt, die eine wilde, unverbildete Poesie besitzt: »[Céleste sagte] zu mir, während ich Croissants in meine Milch tunkte: ›O kleiner schwarzer Teufel mit dem Kohlrabenhaar, o schlimmer Schalk!, ich weiß nicht, woran Ihre Mutter

dachte, als sie Sie trug, denn Sie haben alles von einem Vogel an sich. Sieh nur, Marie, würde man nicht sagen, dass er sich die Federn putzt und seinen Hals recht gelenkig hin und her wendet?» In der unbewussten Poesie ihrer Sprache ist die Céleste des Romans mit ↗Charlus verwandt, der besonders in seinen Wutausbrüchen virtuose Bilder produziert, aber genau wie Céleste nicht fähig ist, sein Talent schreibend umzusetzen. Das leistet für beide erst der von ihnen inspirierte Erzähler.

Albertine (Simonet)

Nach ↗Gilberte, ↗Odette Swann und Oriane de ↗Guermantes, für die er mehr oder weniger erfolglos schwärmt, die erste und letzte Geliebte des Erzählers. In der Liebesgeschichte – wie man sie wohl nennen darf, auch wenn sich die Forschung darüber streitet, ob ein tatsächlicher Geschlechtsakt angedeutet wird – zwischen Marcel und Albertine wiederholen sich viele Elemente, die man schon aus den früheren Beziehungen im Roman kennt: Ein unbestimmtes Begehren geht dem Kennenlernen voraus, geweckt durch den Zauber des ↗Namens einer Unbekannten (wie bei Gilberte und Mlle d'Éparcheville, die sich wiederum als Gilberte entpuppt); der erste Kontakt zwischen den Liebenden ist nicht unmittelbar, sondern wird über die ↗Kunst hergestellt und verklärt (wie durch die ↗Musik Vinteuils bei Odette, durch Bergotte bei Gilberte, durch das Theater bei Rachel); die folgende Beziehung schließlich ist von ↗Eifersucht und Verzweiflung des Mannes geprägt (wie bei Swann und Odette). Das neue, im ursprünglichen Konzept des Romans nicht vorgesehene Liebesverhältnis verändert und steigert jedoch all diese bereits bekannten Momente, insbesondere das Zusammenspiel von Liebe und Kunst: Albertine wird dem Erzähler von ↗Elstir vorgestellt und erscheint von Anfang an als »impressionistische« Schönheit. Der Erzähler sieht das Mädchen mit dem schö-

nen Namen mehr als eine Reihe von Farb- und Stimmungseindrücken denn als Person oder Charakter: eine Silhouette vor dem Meer in Balbec, ein Lächeln inmitten eines Schwarms junger Mädchen, ein vorbeischießendes Fahrrad. Gerade in ihrer Ruhelosigkeit, ihrer ständigen Bewegung liegt ihr Reiz: »Von ihren Augen ging, obwohl sie sich nicht rührten, ein Eindruck von Bewegung aus, so wie an Tagen mit starkem Wind, an denen man der Luft, wenngleich sie nicht zu sehen ist, die große Geschwindigkeit anmerken kann, mit der sie vor dem Blau des Himmels hinwegfliegt.« Schon lange bevor Albertine zur »Entflohenen« wird, ist sie eine »Fliehende«. Der Erzähler erfreut sich an den flüchtigen Eindrücken, ja sie wecken sein Begehren und führen zu einer Art Jagdlust, das Zentrum dieser hübschen Impressionen zu erhaschen, und ein kurzer Blick in das Gesicht Albertines, deren Augen den Himmel über dem Meer spiegeln, scheint ihm ein ganzes Universum zu versprechen.

Sobald er aber versucht, diese vielfältigen Impressionen in ein Liebesverhältnis zu überführen, bemerkt der Erzähler die negativen Seiten einer flüchtigen Vielfalt, die sich nicht zu einer Person zusammenfügen will: »Diese besagte Albertine war kaum mehr als ein Schattenriss, alles, was sich darübergelegt hatte, stammte von mir, so sehr überwiegt in der Liebe – selbst wenn man einen rein quantitativen Standpunkt einnimmt – das, was wir selber einbringen, gegenüber dem, was das geliebte Wesen dazu beiträgt.« Die Bilder, die Albertine ihm bietet, gehen über flüchtige Eindrücke nicht hinaus, hinter ihnen befinden sich keine Person, sondern die Phantasien des Erzählers. Auch in der Folge kann er keiner »wirklichen« Albertine habhaft werden; schon beim ersten Kuss entzieht sie sich ihm und wiederholt damit das Trauma des verweigerten Gutenachtkusses aus Combray. Die Beziehung wird zunehmend zur Qual und illustriert im Wechsel von besitzgieriger Eifersucht und zufriedener Gleichgültigkeit den tiefen Pessimismus Prousts gegenüber jeder Möglichkeit gelingender Liebe.

Gerade die impressionistischen Reize seiner Geliebten machen deren Besitz für den Erzähler noch unerreichbarer als den von Odette für Swann: Einerseits genießt er den ästhetischen Reiz ihrer Flüchtigkeit, die Vielfalt der aneinandergereihten Eindrücke – die »unendliche Folge eingebildeter Albertinen, die sich in mir stündlich ablösen« gleicht impressionistischen Bilderserien, wie zum Beispiel Monets Heuhaufen oder Kathedralen, die denselben Gegenstand unter immer verschiedenen Bedingungen, in immer neuem Licht und anderen Farben zeigen. Auf dem Fahrrad oder bei den gemeinsamen Ausflügen im Automobil wird Albertine zu einer Göttin der Geschwindigkeit, die den Erzähler die Landschaft wiederum als eine faszinierende Serie rasender Bilder erleben lässt. Andererseits machen diese Flüchtigkeit, dieses Auftreten als Reihe unzusammenhängender Eindrücke jeden Besitz und jede Kontrolle Albertines unmöglich. Dass ästhetischer Genuss sich zwangsläufig mit seelischem Leid paart, wird schon bei den Autofahrten deutlich: Der Reiz einer beschleunigten Landschaft wird aufgewogen durch die Qual der Eifersucht auf den Chauffeur, für den Albertine sich interessiert. In sich ständig wandelnden Bildern entzieht Albertine selbst ihren Körper der eindeutigen Wahrnehmung; auch nach längerer Zeit kann der Erzähler nicht einmal genau sagen, wie sie aussieht. Gerade jene Eigenschaften schwanken, die traditionell als Signalement die Identität einer Person festlegen: Ihre Augen sind einmal grün, ein andermal veilchenblau, ihre Haare einmal braun, ein andermal schwarz.

Die Verbindung der Liebesgeschichte mit Elstir und der Kunst des Impressionismus ist dabei nicht Ursache für die Erkenntnis des Erzählers, dass wahre Liebe und echte Kommunikation zwischen Personen immer illusorisch sind, schon für Swann und Odette oder Marcel und Gilberte war dies deutlich. Das Zusammenspiel von Malerei und Liebe formuliert hier den neuen Gedanken, dass gerade das, was wir an der Kunst bewundern und genießen, sich im Leben grausam gegen uns wenden

kann: Heuhaufen- und Kathedralen-Serien mögen schön sein, die ›Albertinenserie‹ macht gleichwohl unglücklich. Die Flüchtigkeit und Ungreifbarkeit Albertines sind heillos und können nicht einmal im Nachhinein durch die alles verklärende unwillkürliche ›Erinnerung wiedergutmacht werden. Diese kann einen Gegenstand oder eine Person auferstehen lassen, ja sie lässt eigentlich erst erfahrbar werden, was der Alltagswahrnehmung im Augenblick des Erlebens entgangen ist. In der Wiederauferstehung wird auch ein verlorengegangener Teil der Persönlichkeit des Erinnernden miterweckt, er erkennt nicht nur den Gegenstand, sondern weiß plötzlich, wer er selbst damals war. Bei Albertine misslingt nicht nur die nachträgliche Offenbarung ihrer Identität in der Erinnerung, sondern die identitätszersetzende Wirkung der impressionistischen Eindrücke überträgt sich auch auf den Erzähler. Im Kontakt mit »der unendlichen Folge eingebildeter Albertinen« löst er sich selbst in eine unendliche »Serie von Ichs« auf, die seine Erinnerungen nicht mehr zusammenfügen kann. Da das Verhältnis zu Albertine schon zu deren Lebzeiten nur aus einer Reihe einander überlagernder und einander ersetzender Bilder bestand, bleibt es auch in der Erinnerung immer unabgeschlossen.

Wollte man Albertine allerdings auf Eifersucht, Schmerz und Vergessen reduzieren, auf eine »femme fatale«, deren unlösbares Geheimnis ihren Geliebten in die Verzweiflung treibt und ihm auch noch die Erinnerung raubt, so würde man Prousts lustvoller Demontage seines eigenen Erzählers nicht gerecht. Immer wieder entlarvt Albertine dessen Obsessionen, und es wird deutlich, dass er sich in seiner grenzenlosen Eifersucht und seinen ständigen Verdächtigungen von jeder Realität entfernt hat – zuletzt benimmt er sich wie ein Gefängniswärter. Und sie weist den Leser nicht nur auf die charakterlichen Unzulänglichkeiten des Erzählers hin, sondern kratzt auch an seinem idealisierten Kunstbegriff. Sie macht sich lustig über seinen Sprachstil und imitiert diesen in einer sprachlich völlig überzuckerten Be-

schreibung der Eiskreationen des damals berühmtesten Konditors von Paris, Rebattet. Die Sinnlichkeit von Albertines Beschreibungen ist einerseits eine ironische Anspielung auf die Unfähigkeit ihres Gefängniswärters, körperlichen Genuss zu verstehen oder zu erleben. Indirekt trifft sie damit aber auch den manchmal bis zur Schwerfälligkeit und Lächerlichkeit überladenen Stil Prousts; Albertine wird zum Medium einer kunstvollen und witzigen Selbstkritik. Nicht Theater oder Romane findet sie schön, ihre Liebe gilt den plump gereimten Rufen der Gemüse- und Fischhändler, und auf diese Weise stellt sie wieder den Vorrang einer schriftlich fixierten Sprachkunst in Frage, wie Marcel (und Proust) sie schätzt. Mit ihrer ordinären Sprache, ihren Lügen, ihrem instinktiven, ungebildeten Sinn für Schönheit, ihrer unbeschwerten Treulosigkeit, ihrer Sinnlichkeit und ihrer Respektlosigkeit vor den Werten des Erzählers fügt Albertine diesem nicht nur Leid zu, sondern bildet ein ständig relativierendes Gegengewicht zu seinen idealistischen oder auch pessimistischen Reflexionen. Gerade weil sie nicht zu fassen ist und keines der Urteile über sie sich letztlich bestätigen lässt, sorgt sie auch in entscheidender Weise dafür, dass der ↗Erzähler nicht zu einem Verkünder von Wahrheiten erstarrt und der ↗Roman die gleiche schillernde und reizvolle Offenheit behält wie Albertine selbst.

Alkohol

Angesichts der Tatsache, dass Proust im Laufe seines Lebens fast jede Art der zu seiner Zeit gängigen Drogen ausprobierte und in den letzten Lebensjahren seinen Schlaf-Wach-Rhythmus nur noch künstlich durch die wechselnde Einnahme von Beruhigungs- und Aufputzmitteln steuerte, verwundert die unbedeutende Rolle, die der Alkohol sowohl in seinem Leben als auch in seinem Werk spielt. Proust trinkt gerne kaltes Bier, das

er sich aus dem Ritz kommen lässt, aber mehr des Geschmacks als des Rausches wegen. Im Roman ist der Alkoholgenuss immer mit Schmerz und Schuld verbunden: Wenn der Großvater trinkt, macht sich die $\nearrow$ Großmutter verzweifelt zu einem ihrer langen Spaziergänge in den Garten auf, und obwohl es der Arzt aus medizinischen Gründen empfohlen hat, leidet sie, wenn ihr Enkel Bier trinkt. Es kommen wenige, vom Erzähler als eher unangenehm dargestellte Alkoholräusche vor: einmal, als er auf dem Weg nach Balbec sein verordnetes Bier zu sich nimmt, woraufhin das Blau des Fensterrollos und die glänzenden Knöpfe des Schaffners ihn hypnotisieren; mehrfach betrinkt er sich später bei seinen Ausflügen mit Saint-Loup. Während dieser mit Rahel beschäftigt ist, sieht Marcel sich als einsamen Trinker, ein zufälliger Blick in die Spiegel des Séparés offenbart ihm ein unendlich vervielfältigtes, hässliches und fremdes Bild seiner selbst, ein »widerwärtiges Ich«. Albertine wird zwar nach dem Genuss einer Flasche Cidre äußerst anschniegams, aber angesichts ihrer sonstigen Sprödigkeit und Launenhaftigkeit ihm gegenüber kann der Erzähler diesen Sinneswandel unter Alkoholeinfluss nur mit gemischten Gefühlen genießen.

Hinter der negativen Rolle des Alkohols verbirgt sich Prousts Strategie, dem Erlebnis der unwillkürlichen $\nearrow$ Erinnerung ihren wichtigen und einzigartigen Status als gewinnbringende, zur Offenbarung führende Rauscherfahrung im Roman zu erhalten und sie nicht neben einer durch Alkohol herbeigeführten Euphorie verblassen zu lassen. Im Gegensatz zur unwillkürlichen Erinnerung führt nämlich vom Alkoholrausch kein Weg zur Erkenntnis der Vergangenheit und damit auch kein Weg zum künftigen $\nearrow$ Roman, der die verlorene $\nearrow$ Zeit wieder einfangen will. Die »vom Rausch übersteigerten Empfindungen« stehen unter dem »flüchtigen und machtvollen Einfluss des Augenblicks«: »ich war in die Gegenwart eingeschlossen wie Helden, wie Berauschte; vorübergehend verfinstert, warf meine Vergangenheit nicht mehr jenen Schatten ihrer selbst vor mich, den wir