

Richard Heinrich (Wien)

## Aroma, Bild, Erinnerung

### Zum Platonismus in Marcel Prousts Ästhetik

Um eventuelle Zweifel zu zerstreuen, ob mein Thema überhaupt existiert, möchte ich mit einem Zitat beginnen. Es entstammt dem berühmten Essay von Ernst Robert Curtius aus dem Jahre 1925 (als Prousts Roman noch nicht vollständig erschienen war):

„Es gibt einen Platonismus der Oberfläche – den von Lamartines ‚Meditationen‘: der beschwingte Flug romantischer Sehnsucht, die keine Erdschwere kennt, weil sie die irdische Wirklichkeit nicht durchdrungen, sondern beiseite geschoben hat. Es gibt einen Platonismus gleichgewichtiger Harmonie und glücklich abgestimmten Lebensgefühls – den Emersons, in dem ein edler Lebensreichtum sich humanistisch formt. Der Platonismus Prousts ist von anderer Art, und ich wüßte ihn nur mit dem Baudelaires zu vergleichen. Er kennt den Schmerz und die Schwere des Irdischen, er ist überlagert von der ganzen Stofflichkeit des Sinnlichen, umspült von der dunkeltrüben Flut der Vergänglichkeit. Er muß erst die ganze Materie einschmelzen, muß sie durch geistige Alchimie umglühen und verwandeln, um seine Sprache zu finden. Auf solcher Substanzverwandlung beruht die Spiritualität von Prousts Kunst wie von der Baudelaires.“<sup>1</sup>

Diese Sätze warnen uns freilich eher, dass wir uns bei dem Platonismus Prousts auf Eigenwilliges und Überraschendes gefasst machen müssen, als dass sie das Vorhandensein einer ‚platonistischen Grundhaltung‘ belegten. Aber ich werde noch ein oder zwei Mal auf das Zitat zurück kommen, um die Anregungen zu nützen, die darin versteckt sind. Es wäre schrecklich unterbewertet, würde es nur aus einem Legitimationsbedürfnis heraus verwendet. Und im Grunde hat Curtius Recht, dass er sich nicht damit abmüht, eine der im Laufe der Philosophiegeschichte entwickelten Varianten von ‚Platonismus‘ bei Proust nachzuweisen. Es geht viel eher um eine unsystematische und bei aller Unterschwelligkeit gelegentlich aggressive Auseinandersetzung mit Inhalten der platonischen Philosophie und Tradition. Natürlich ist sie vor dem Hintergrund

---

<sup>1</sup> Ernst Robert Curtius, Marcel Proust, Frankfurt/Main 1973, 131f.

der eigentümlichen Wege und Modalitäten zu sehen, mit denen Philosophie überhaupt ihre Präsenz findet in Prousts Roman – man bedenke nur das famose Wort: „Une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix“ (4, 461).<sup>2</sup> Ich werde keine grundsätzlichen Überlegungen dazu anstellen, wie man Prousts entscheidende Denkfiguren – seine Kritik an der Vergötzung der Kunst, seine Poetologie der Kreativität – nachzeichnen müsste, um sie mit philosophischen und ästhetischen Theorien vergleichbar zu machen. Ich werde stattdessen zuerst einige wenige konkrete Hinweise und Beispiele zu dem Thema ‚Philosophie in der Recherche‘ geben, mich dann kurz bei Platon und dem Thema der Liebe aufhalten, und schließlich im Hauptteil zu einem Fragenkomplex sprechen, in dem die Vorstellungen der Verwandlung, der Metapher und der Erinnerung zentral sind. Da geht es dann auch um die spezifischen Funktionen der Sinne, worauf mein Titel anspielt.

#### Referenzen auf die Philosophie und Platon insbesondere

An einer einzigen Stelle in der ‚Recherche‘ (3, 321) tritt wahrhaftig ein Philosoph auf, „un illustre philosophe norvégien“, der bei den Verdurin eingeladen ist und der sehr langsam spricht: erstens, weil er erst vor kurzem Französisch gelernt hat, zweitens weil er beim Reden immer an das denkt, was er gerade sagt – was selbst bei einem Franzosen sich hemmend auswirken könnte. Hervorgehoben wird von Proust, dass der norwegische Metaphysiker hingegen extrem schnell im Verschwinden ist – kaum hat er begonnen, sich zu verabschieden, ist er schon komplett weg. Ich vermute, damit er ja nicht eine metaphysische Theorie im Roman hinterlassen kann. Erwähnungen von Philosophen gibt es in größerer Anzahl, so z. B. erwähnt der Norweger selbst Emile Boutroux, den Lehrer von Henri Bergson, und auch von Sokrates ist einmal die Rede: der Doktor Cottard zitiert ihn mit dem Spruch „que sais-je? gnothi sauton“, und stellt fest, dass mit so einer Philosophie nicht viel Staat zu machen sei, im Vergleich mit den bahnbrechenden Leistungen von Jean-Martin Charcot (3, 439). Irgendwo kommt die idealistische Philosophie als ganze dran, in der folgenden Charakterisierung einer Dame: „Mme de Cambremer, dont la culture toute postiche s’appliquait exclusivement à la philosophie idéaliste, à la peinture impressioniste et à la musique de Debussy“ (3, 335). Und es gibt, in der selben Tonlage, auch einmal eine Bemerkung über die ‚platonische Liebe‘ als eine Art von selbst gestellter Falle, die dem Liebhaber die Totalfrustration aller seiner Sehnsüchte garantiert (2, 58). Ich brauche diese Beispiele nicht fortzusetzen – aber der Eindruck, den sie vermitteln, ist wichtig. Denn nur an sol-

<sup>2</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Hrsg. von J.-Y. Tadié, Paris 1987–1989, 4, 461. Zitatbelege nach dieser Ausgabe mit Band und Seitenangabe künftig im Text.

chen konkreten Stellen sieht man, wie erbarmungslos Proust in der Bloßstellung jeglicher Art von Idolatrie in der Kunst, in der Kultur ist. Da wird nichts ausgenommen; einmal zum Namen in solch einer Konversation geworden, ist jeder ästhetische oder intellektuelle Anspruch entwertet.

Ein anderes Kapitel sind die tatsächlichen Einflüsse auf sein Denken, die man ja auch nicht nur nach ihrem Hervortreten in der ‚Recherche‘ gewichten darf. Da wären die Details jeweils herauszuarbeiten. Bezüglich Bergson weise ich nur darauf hin, dass neben der Unterscheidung von Handlungsgedächtnis und reinem Bild-Gedächtnis für Proust vor allem auch die generellen pragmatischen Tendenzen sehr wichtig waren. Viel Inspiration ging von der idealistischen Philosophie (und indirekt sicher auch von Kant) aus, vermittelt vor allem durch englische Autoren wie Walter Pater. Eine besondere Rolle spielt in dieser Hinsicht, wenn man Anne Henry folgt,<sup>3</sup> Schelling. Ein massiver Einfluss war gewiss, wie bei allen philosophisch interessierten Künstlern der Epoche, Schopenhauer. Eine eigene Geschichte ist Leibniz, für den ihn schon in der Schule sein Philosophie-Lehrer Darlu interessiert hat, und an dessen Metaphysik man immer wieder Anklänge zu hören vermeint: etwa an einer Stelle in ‚Guermantes II‘ (2, 692), wo Proust über das Verhältnis verschiedener Erinnerungen sagt, dass zwischen ihnen Distanzen bestehen, die gar nicht als zeitliche oder räumliche auszudrücken sind, sondern nur als die Verschiedenheit von Welten, in denen nicht einmal die Materie dieselbe wäre. Eine ähnliche Wendung trifft man in einer Reflexion über seine eigenen verschiedenen großen Lieben – jede eine für sich abgeschlossene Welt, und doch möglicherweise in eine Ordnung zu bringen, die alle anderen ‚Amouren‘ als Stufen auf dem Weg zu der Liebe zu Albertine erscheinen lässt. Diese Bemerkung ist interessant, weil sie direkt an eine Anwendung derselben Denkfigur auf die Kunst anschließt (3, 756): Die Kunstwerke, die Vinteuil als jeweils in sich abgeschlossene Welten hätte schaffen können. Genau diese Idee wird an der großen Stelle in der ‚Prisonnière‘ über Balzac, Wagner und Dostojewskij ausführlich dargestellt, wo er über das Kunstwerk – Wagners ‚Ring‘ z. B. – als eine individuelle Ganzheit, die ihrerseits Individualitäten integriert, spricht (3, 665ff.). Das ist eine für sein eigenes Werk zentrale Frage, und überall, wo er sich ihr nicht nur technisch oder metaphorisch, sondern philosophisch konfrontiert, ahnt man den Leibniz-Bezug.

Die drei Stellen, die ich eben (im Zusammenhang mit Leibniz) zitiert habe, rufen die bedeutendsten Themen des Romans auf: Kunst, Erinnerung, Liebe. Ich werde kurz und einleitend etwas zur Liebe bei Proust sagen, mit einem gelegentlichen Blick auf Platon.

---

<sup>3</sup> Anne Henry, Proust Romancier, Paris 1983, 30ff.

In ‚Albertine disparue II‘ spricht Proust einmal davon, wie sich die Liebe selbst und als solche in ihm fühlbar macht, entlastet von jeder exklusiven Beziehung zu einer bestimmten geliebten Frau, und wie sie – die Liebe – dann gleichsam in der frühlingshaften Luft zu schweben scheint, eine aus vorhergegangenen Zerstörungen frei gewordene wunderbare Essenz (4, 141). Die Anspielung auf Platon ist manifest, aber in mindestens zwei Hinsichten frivol. Erstens, wenn man den Kontext betrachtet: Die aus der individuellen Beziehung emanzipierte Liebe ist nichts Anderes als seine nach Albertines Tod erwachte Neigung, jungen Mädchen auf der Straße nachzustellen. Zweitens aber auch im Grundsätzlichen. Denn während bei Platon eine solche Schau der Liebe selbst die Vollendung der Selbsttransformation des Liebenden ist, liegt für Proust der Akzent eher auf der anderen Seite, auf der Emanzipation aus der konkreten Bindung: die Präsenz der Liebe in ihrem reinen Wesen ist nicht so sehr ‚telos‘ des Bildungsganges als Kriterium für die Befreiung aus der Beziehung. Diesen Antagonismus zwischen Liebe und (Liebes-)Beziehung artikuliert Proust unter immer wieder neuen Aspekten. So finden wir etwa hundert Seiten später (4, 255) den komplementären Gedanken, wenn er beschreibt, wie er nun, nach so vielen Jahren der Entfernung, eine entkrampfte Liaison mit Gilberte genießen kann, gerade weil seine Liebe zu ihr gestorben ist: „l’obstacle avait disparu, mon amour“. Hier handelt es sich aber keineswegs um zwei gleichberechtigte Möglichkeiten, die Spannung aufzulösen – tatsächlich ist Proust nur an dem ersten Szenario (Vollendung der Liebe, Ende der Beziehung) interessiert. Ja es scheint, als wäre für ihn das Wichtigste an der Liebe, dass sie uns aus den Bindungen jeglicher Art von Gegenseitigkeit befreit. Das war mit der ‚Frivolität im Grundsätzlichen‘ gemeint. In aller Drastik wird diese Einstellung an der Opposition zwischen Liebe und Freundschaft ablesbar.

Die Freundschaft hat genau unter diesem Aspekt – und auf der rein semantischen Ebene – einen Vorzug vor der Liebe, gewissermaßen die ‚relationale Vollkommenheit‘ der Symmetrie: Ich kann nicht wahrheitsgemäß sagen, ich sei der Freund des X, wenn nicht dieser auf Befragen sagte, er sei mein Freund. Ich bin schon widerlegt, wenn er sagt, dass er mich nicht kennt. Es gibt eine Liebe, deren Vollkommenheit der Erwiderung, ja der Anerkennung unbedürftig ist – aber Freundschaft ist schon semantisch an Reziprozität gebunden. Präzise diesen Punkt macht Aristoteles im zweiten Kapitel des achten Buches der Nikomachischen Ethik klar.<sup>4</sup> Um der Systematik willen muss man dazu auch 9,5 (1166b30ff.) lesen, wo nämlich das Wohlwollen (oder: Wohlmeinen, ‚eunoia‘), im Gegensatz zum Begehren (‚orexis‘), als der für die Freundschaft entscheidende Begriff fixiert wird. Das Wohlmeinen als solches macht freilich noch

<sup>4</sup> Aristoteles, *Ethica Nicomachea*. Hrsg. von I. Bywater, Oxford 1979, 1155b27f.

nicht die Freundschaft, es muss gegenseitig sein (wegen der Unmöglichkeit der ‚antiphilesis‘ können wir keine Freundschaft mit unbelebten Dingen unterhalten). Und selbst das gegenseitige Wohlwollen, und das ist der entscheidende Punkt, stellt noch keine hinreichende Bedingung für Freundschaft dar: das gegenseitige Wohlwollen muss außerdem noch gegenseitig gewusst sein (8, 2; 1156a). Viele nämlich sind Menschen gegenüber wohlwollend, die sie nicht gesehen haben, aber für anständig und nützlich halten. Dasselbe könnte einer von jenen gegenüber diesem fühlen. Diese scheinen also gegeneinander wohlwollend zu sein. Aber würde man sie Freunde nennen, wenn ihnen verborgen ist, wie sie zueinander stehen? Unverborgen muss das gegenseitige Wohlwollen sein, d. h. jedem der Freunde bewusst, und die letzte Wendung zeigt, dass Aristoteles der semantische Charakter der Forderung klar war.

Vor diesem Hintergrund ist es faszinierend, dem Giovanni Cavalcanti in der zweiten Rede (insbesondere Kapitel 8) von Ficinos ‚De Amore‘<sup>5</sup> zuzusehen, wie er auf der Basis einer platonischen Konzeption der ‚Liebe als Begehren‘ für die Gegenseitigkeit als Vollendung der Liebe zu argumentieren sucht. Dabei kann er sich natürlich nicht auf semantische Überlegungen stützen, wie Aristoteles mit der Konzeption des bewussten gegenseitigen Wohlwollens. (Tatsächlich bezieht sich Ficino auf die aristotelische Figur: ‚Die Liebe entspringt aus dem Anblick, die Freundschaft aus dem Wohlwollen‘,<sup>6</sup> registriert aber nur die erste Hälfte.) Er muss synthetisch, über einen sachlichen Bezug, denken: Welches übergeordnete ‚telos‘ kann es für die Liebe geben, noch über das Erlangen des Begehrten hinaus, das nur durch Gegenseitigkeit einlösbar wäre? Die ‚topoi‘, die an dieser Stelle bemüht werden, reichen vom Selbstverlust bei unerwidelter Liebe über die Funktionalisierung christlicher Inhalte (wie die Auferstehung im Anderen) bis zu einer rechtlichen Konstruktion: Die Erwidung der Liebe ist eine Schuldigkeit: *Quapropter iure ipso amare debet quisquis amatur.*<sup>7</sup> Zu solcher Dialektik liefert Proust das absolute Gegengift. Nicht dass er der aristotelischen Analyse der Freundschaft auf die Gegenseitigkeit hin misstraute – gerade das Überzeugende und Wahre dieser Theorie spricht für ihn gegen die Freundschaft. Zugunsten welcher anderen Instanz aber eigentlich? Vor allem ist die Freundschaft das kardinale Hindernis auf dem Weg zu der Quelle individueller (und insbesondere künstlerischer) Kreativität. Ich führe das nur durch ein Zitat vor Augen und werde den philosophischen Hintergrund dann indirekt ein wenig anleuchten. Eine Stelle aus ‚À l’ombre ... II‘ (2, 260f.):

<sup>5</sup> Marsilio Ficino, Über die Liebe oder Platons Gastmahl. Hrsg. von P. R. Blum, Hamburg 1984.

<sup>6</sup> Eth. Nic. 1167a3; Ficino, Über die Liebe, p. 221

<sup>7</sup> Ficino, Über die Liebe, p. 71

„La conversation même qui est le mode d’expression de l’amitié est une divagation superficielle, qui ne nous donne rien à acquérir. Nous pouvons causer pendant toute une vie sans rien dire que répéter indéfiniment le vide d’une minute, tandis que la marche de la pensée dans le travail solitaire de la création artistique se fait dans le sens de la profondeur, la seule direction qui ne nous soit pas fermée, où nous puissions progresser, avec plus de peine il est vrai, pour un résultat de vérité. Et l’amitié n’est pas seulement dénuée de vertu comme la conversation, elle est de plus funeste.“

Diese Kritik an der Gemeinschaft, an der Freundschaft, an der Konversation hat schon Prousts Auseinandersetzung mit John Ruskin in der Frage des Lesens geprägt (in dem einleitenden Essay zu der Übersetzung von ‚Sésame et les Lys‘<sup>8</sup>): Wenn das Lesen als solches einen Vorzug hat, dann ist das nicht die Erweiterung kommunikativer Strukturen, sondern der Rückzug in sich selbst, die Vereinzelnung. In der ‚Recherche‘ gilt dies als die Bedingung der Kreativität schlechthin. So gibt es z. B. auch eine Stelle in ‚Guermantes II‘ (2, 691), wo Marcel, während er gerade seinen Freund Robert de Saint-Loup von der Wohnung auf die Straße hinunter begleitet, eine poetische Eingebung hat, intensivste Erinnerungen: „J’éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j’étais resté seul ...“.

Bietet das platonische Verständnis von Liebe als Begehren eher Anknüpfungspunkte für derart radikale Vorstellungen von künstlerischer Kreativität? Gewiss. Die Liebe vom Begehren her zu sehen bedeutet natürlich zunächst, sie vom Mangel her und somit ‚negativ‘ zu sehen (ausgenommen die Konzeptionen eines positiven Begehrens wie bei Gilles Deleuze). Und insofern stellt der Begriff der ‚erfüllten Liebe‘ für solche Theorien immer eine Herausforderung dar. In Platons Philosophie antwortet ihr die Konzeption des Eros (liebendes Begehren) als Selbst-Transformation. Das Begehren ist nicht nur eine Bewegung zum Begehrten hin, sondern auch Bewegung, Transformation in sich selbst. In dem Streben zum Begehrten wird die Liebe selbst zu etwas Anderem, und diese Positivität eines Entstehens macht ihre Produktivität, ihre Kreativität aus.<sup>9</sup> Dass die Liebe nicht symmetrisch ist, macht sie relational unvollkommen, aber schöpferisch. Bei Platon wird das in dem Begriff der ‚Zeugung im Schönen‘ gefasst. Letztlich ist die höchste Form dieser Produktivität die Erziehung: Eine überindividuelle, aber konkrete Positivität als Erfüllung der Liebe, bei gleichzeitiger Erhaltung des individuellen Begehrens. (Philosophisch ist hier natürlich

<sup>8</sup> John Ruskin und Marcel Proust, *Sésame et les Lys*. Précédé de *Sur la lecture*, Paris 1987.

<sup>9</sup> Vgl. den Hinweis von Stanley Rosen, dass im platonischen Symposion Phaidros als Einziger der Redner nicht über die Produktivität, Fruchtbarkeit des Eros spricht – weil er notorisch nur in der Rolle des Geliebten, nicht des Liebenden vorgestellt wird. Stanley Rosen, *Plato’s Symposium*, New Haven 1968, 56.

zu betonen, dass es sich zwar um Gemeinschaft, aber auf der Grundlage nicht von Gegenseitigkeit, sondern einer Asymmetrie handelt – insofern wird Aristoteles ein echtes Gegenkonzept bieten mit der These, dass die Freundschaft noch mehr als die Gerechtigkeit die gesellschaftsbildende Tugend sei; und ebenso wichtig, dass es sich bei jener Positivität nicht um eine sekundäre Zweckmäßigkeit handelt, sondern die innere Teleologie der Liebe selbst.)

Wenn wir aber nun fragen, ob dieses Konzept für Proust relevant oder gar vorbildlich gewesen sein könnte, kommt die nächste interessante Abweichung. Denn Proust teilt zwar die Auffassung der Liebe vom Mangel, von der Entfernung her (auch hier könnte ich eine Stelle präsentieren, die Platon poetisiert, wie vorhin bei der Essenz der Liebe: die Liebe als Verbindung des Bildes eines Mädchens mit dem Herzschlag eines unendlichen Wartens – 3, 575). Und es ist auch nicht so, dass es gar keine Verbindung zwischen seiner Auffassung von Liebe einerseits, von Kreativität andererseits gibt. Aber weder ruht diese Verbindung auf einer Idee der Erziehung, noch auf einer Sublimationstheorie (was ebenso nahe liegend wäre). Sondern Proust stellt diese Beziehung über die Brücke der Epistemologie her, und im Ausgang von einem Begriff, den wir nicht gewohnt sind, als zentral in einer Philosophie der Liebe anzusehen. Für den Zusammenhang von Liebe und künstlerischer Kreativität ist bei Proust seine ‚Epistemologie der Eifersucht‘ schlechthin entscheidend: Der Liebende ist, als Begehrender, wesentlich eifersüchtig, weil er dem Begehrten – dem, woran er selbst Mangel leidet – immer in einem Anderen, durch ein Anderes hindurch nachstellt. Und da Proust, im Unterschied zu Platon, diese Spannung nicht in einem überindividuellen, transzendenten Inhalt auffängt, gibt es für ihn auch unter dem Gesichtspunkt der Erkenntnis nicht die Lösung in einer Anschauung des Wesens. Sondern die kognitive Situation des Begehrenden, wenn ich so sagen darf, wird immer in der Struktur eingeschlossen bleiben, dass er dem Begehrten in dem, was es gerade nicht ist – der Wahrheit nur in dem, was sie gerade nicht ist – nachstellt: in seiner (oder ihrer) Erscheinung. Die epistemologische Dynamik der Liebe ist bei Platon der Weg von der Wahrnehmung der Erscheinung zur Schau des Wesens, bei Proust das unablässige Pendeln der Einbildungskraft zwischen zwei Aktivitäten: Einerseits der imaginativen Ergänzung der Erscheinung zu einem Wesen oder – wenn ich jetzt ein erstes Mal an Curtius zurück erinnern darf – des Einschmelzens und Umglühens der unendlich wandelbaren, trügerischen Erscheinungen zu einer Substanz; andererseits, und immer gleichzeitig dagegen gerichtet, die erneute Erzeugung jener Abwesenheit, die auch das lautere, vornehmste und edelste Bild erst zu einem Begehrten macht (und dem Verdacht der Idolatrie entzieht). Der Schlüssel zum Verständnis Prousts ist die innere Verbindung zwischen dieser Erkenntnislehre der Eifersucht und seinem Konzept von Roman.

Diese Verbindung hat einen strukturellen und einen genetischen Aspekt. Denn einerseits ist der Roman strukturell durch die gleiche imaginative Leistung definiert. In ‚Combray‘ (1, 84) gibt es eine fiktive kleine Genealogie des Romans: Die Emotionen, die von den Emotionen eines wirklichen anderen Wesens in uns ausgelöst werden, bedürfen stets der Vermittlung eines Bildes. Bei diesem Bild setzt die Erfindung des Romans an. Sie stellt nicht bloß eine Vereinfachung in dem Sinne dar, dass – wegen dieser Zwischenschaltung der Bilder – Romanfiguren die gleichen emotionalen Erlebnisse auslösen können wie die Interaktion mit wirklichen Menschen. Nein, die Erfindung des Romans ist eine Perfektionierung, ein echter Fortschritt. Die Bilder realer Personen sind immer nur abgezogen von einer opaken, unerreichbaren Substanz: So wie eben paradigmatisch dem Eifersüchtigen Marcel das Wesen, die Wahrheit Albertines entzogen bleibt. Und diese Substanz kann aber im Roman ersetzt werden durch eine entsprechende Quantität von immateriellen Anteilen. Der Roman hat ein Plus an Realität gegenüber der realen Kommunikation.

Genetisch besteht eine Beziehung zwischen dem Roman und der Epistemologie der Eifersucht insofern, als genau dann, wenn die Liebe sich von der konkreten Beziehung trennt und diese abstirbt, der Liebende die Richtung seines Begehrens, seines Suchens nach Wahrheit umkehren und erkennen kann, dass er das Mangelnde, das Unbekannte als Unbekanntes in sich selbst finden muss: „... dans le travail solitaire de la création artistique [qui] se fait dans le sens de la profondeur, la seule direction qui ne nous soit pas fermée, où nous puissions progresser, avec plus de peine il est vrai, pour un résultat de vérité.“ (2, 260). Wie viele Ausreden erfinden die Dichter nicht, um sich dieser Aufgabe zu entziehen, das innere Buch der unbekanntenen Zeichen zu lesen (4, 458): „Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l’ ‚impression‘ ait été faite en nous par la réalité même“.

Die grundlegende Aktivität des Dichters ist dieses Lesen, und sagt Proust nicht am Anfang der Stelle selbst: „cette lecture consistait dans un acte de création ...“! So könnte man, ein wenig überpointiert, vermuten: Der größte Gegensatz zwischen Platon und Proust bestünde darin, dass das, was für jenen in Beziehung auf das Begehren die Erziehung war, für diesen die Lektüre ist (und das könnte man, was Proust betrifft, aus seiner Auseinandersetzung mit Ruskin auch belegen: dass Lesen ein Gegenbegriff zu Erziehung ist). Beide aber können diese Beziehung nicht denken ohne den Begriff der Erinnerung.

### Spiritualität, Essentialismus und Verwandlung

Trotz allem scheint es bei Proust so etwas wie einen irreduziblen Essentialismus zu geben, noch dazu in aller wünschenswerten Deutlichkeit mit der



Frage der Wahrheit verknüpft: Das bekannteste Zeugnis dafür ist die Passage über Stil und Metapher in der ‚Wiedergefundenen Zeit‘, wo er sagt (4, 468): Man kann die Sachen und Umstände in einer bestimmten gegebenen Situation so lange und so genau beschreiben wie man will, die Frage der Wahrheit taucht für den Schriftsteller erst auf einer anderen Stufe auf: Wenn er nämlich zwischen zwei verschiedenen Objekten eine Beziehung von derselben Strenge wie der Kausalität etabliert und sie in die zwingenden Klammern (Ringe) eines schönen Stils fasst („les anneaux nécessaires d’un beau style“); auf diese Weise kann er ein gemeinsames Wesen („essence commune“) aus ihnen herauslösen und den Kontingenzen der Zeit entziehen – indem er sie in einer Metapher zusammenschließt. Von Wahrheit kann erst dort die Rede sein, wo ein Wesentliches den Bedingungen der Zeit entzogen wird, und das dichterische Mittel dazu ist die Metapher.

Bei Platon ist die Relation zwischen den erscheinenden Gegenständen und jenem anderen, der Zeit entzogenen Wesen, auf das wir uns beziehen müssen, um wahrheitsfähige Aussagen über sie machen zu können, als Teilhabe gedacht; und die Aktivität, in der die Teilhabe-Beziehung für uns konkret wird, ist die Erinnerung, die von der Erscheinung des Schönen initiierte Erinnerung. In ähnlicher Weise kann man Zugang zu den zentralen Motiven in Prousts Auseinandersetzung mit der Erinnerung finden, wenn man zunächst von diesem kleinen Manifest eines ‚poetischen Essentialismus‘ ausgeht.

Und zwar, etwas genauer gesagt, von dem Problem, das dieses Manifest aufwirft. Gérard Genette hat es so beschrieben: „Comment concevoir en effet qu’une métaphore, c’est-à-dire un déplacement, un transfert de sensations d’un objet sur un autre, puisse nous conduire à l’essence de cet objet?“<sup>10</sup> Wie kann die Wahrheit über eine konkrete Sache durch ein rhetorisches Mittel manifest werden, das alle Qualitäten dieser Sache verschiebt und vertauscht, ihr selbst entfremdet? Aber wie könnte sie andererseits manifest werden von einer allgemeinen Essenz her, die gerade nicht individuierend ist? Oder soll womöglich gar die Addition zweier Widersinnigkeiten eine stimmige Poetik ergeben? Genette selbst sah, dass die Antwort auf diese Fragen nur in den tatsächlichen metaphorischen Strategien Prousts gefunden werden kann, und das ist eine sehr aufschlussreiche, wenn auch – zumindest auf den ersten Blick – nur partielle Antwort. Eine dominierende Eigentümlichkeit von Prousts Stil besteht darin, dass er seine Metaphern, wenn ich so sagen darf, nicht einlöst.

Natürlich kann man die verschiedensten Theorien des Metaphorischen plausibel machen, allein auf dem Gebiet der literarischen Rhetorik, ganz zu schweigen von den möglichen Erweiterungen in andere Künste oder die allgemeine

<sup>10</sup> Gérard Genette, Proust palimpseste. In: Figures I, Paris 1966, 45.

Semantik etc. Darauf können wir uns hier nicht einlassen. Halbwegs risikolos und doch generell darf ich sagen: dass von der Metapher üblicherweise der Effekt erwartet wird, aus einer ungewöhnlichen Perspektive etwas Signifikantes über den ‚metaphorisierten‘ Term oder Gegenstand sehen zu lassen. Genau diese Rückwendung auf den Gegenstand, diese objekt-spezifische Erkenntnisleistung, ist aber bei Proust nebensächlich bis gar nicht vorhanden. Seine Metaphern haben stattdessen die Tendenz, sich immer weiter fortzusetzen, in einer nächsten und wieder nächsten Übertragung fortzuspinnen. Dadurch nehmen die metaphorisch organisierten Passagen einen schwebenden Charakter an, für den Genette das Wort ‚sur-impressionisme‘ geprägt hat; und in der Lektüre ist dieser Eindruck tatsächlich unausweichlich: Man verliert tendenziell den Gegenstand und gewinnt, möchte man sagen, einen Text. Das Metaphorische ist bei Proust kein Mittel, das er innerhalb seiner Texte gleichsam lokal einsetzt, sondern eine basale Strategie zur Erzeugung einer bestimmten Art von Text als solchem. (Es gibt noch einen anderen Sinn, in dem man von einer globalen Bedeutung des Metaphorischen bei Proust sprechen könnte, und der beträfe die Architektur des Romans insgesamt – z. B. mit dem Motiv der Reise; aber das kann hier nicht ausgeführt werden.) Wenn ich ein Beispiel geben sollte für eine besonders eindringliche Analyse einer einzelnen Passage der ‚Recherche‘ auf diese wuchernde Metaphorik hin, so würde ich nicht auf Genette selbst verweisen, sondern auf Vladimir Nabokovs in den Vierziger Jahren gehaltene Vorlesung zu Proust.<sup>11</sup> Da handelt es sich um die zentrale und emotional aufgeladene Stelle in ‚Combray‘, wo der kleine Marcel den Entschluss fasst, nicht einzuschlafen, ohne vorher noch seine Mutter gesehen zu haben und von ihr geküsst worden zu sein – und sein Ziel mit allen Mitteln und Risiken durchzusetzen. In dieser Situation höchster Erregung löst das bloße Fassen des Entschlusses in ihm schlagartig absolute Ruhe aus. Und dieser Zustand heroischer ‚coolness‘ findet nun seinen Ausdruck in einer artistischen bildlichen Konstruktion. Der Kleine öffnet ein Fenster in die Nacht hinaus, in der die Gegenstände im Mondlicht in einer stummen Erwartung zu verharren scheinen. Das ist eine erste Übertragung, und in der Folge könnte in der Beschreibung der Außenwelt ein Bild seiner inneren Zustände gezeichnet werden. An der Erscheinung jener Außenwelt werden zwei Besonderheiten hervorgehoben: Verflachung und Verdoppelung. Die Landschaft wird vom Mondlicht in etwas Flaches auseinander gefaltet oder entzerrt, was auch eine Art von Vergrößerung bedeutet, und dabei rücken die einzelnen Elemente in eine Entfernung, rücken hinter die Schatten, die der Mond vor sie legt. Das ist ein exquisites Bild, damit zeigt er uns, dass nicht einfach das Ganze

---

<sup>11</sup> Vladimir Nabokov, Marcel Proust. The Walk by Swann's Place. In: Lectures on Literature. Hrsg. von Frederic Bowers, London 1983.

irgendwie wegrückt, wie wenn man es durch eine besondere Brille betrachtet, sondern es wird gewissermaßen jedes einzelne Objekt in ‚seine je eigene Ferne‘ gerückt, durch seinen je eigenen Schatten. Und dieser Schatten scheint realer zu sein als das jeweilige Objekt, dessen Schatten er ist. Das ist die Verdoppelung.

Als nächstes wird dieses Bild über eine Art von Scharnier in eine andere Ebene gekippt: ‚Was nach Bewegung verlangte, bewegte sich‘, sagt er – ein paar Blätter des Kastanienbaums. Doch diese Bewegung, von der innerlich das Bewegte völlig und bis in die kleinsten Fasern erfasst war, blieb darin verkapselt, teilte sich nicht mit an die Umgebung. Löste sozusagen keine Wellen aus. Und plötzlich wird, mit einem Handstreich, ohne jede explizite Vergleichsgeste, das Verflachte der Umgebung zu einem Schweigen, und die kleinen, in sich verkapselten Bewegungszustände werden zu Geräuschen, die von fern her, vom anderen Ende der Stadt, ganz fein voneinander getrennt, ‚detailliert‘, herüberwandern. Das optische Bild blendet sich hinüber in ein akustisches, aber es verliert nicht die optischen Qualitäten, man vermeint das Feine, Abgezirkelte, Zierliche der Geräusche zu sehen. Dieses ‚Kippen ins Akustische‘ ist der springende Punkt, meisterhaft gestaltet, wirklich fast unsichtbar, als Zauber. Die entscheidende Phrase: „Exposés sur ce silence qui n’en absorbait rien, les bruits les plus éloignés ... se percevaient détaillés avec un tel ‚fini‘ ...“.

Zwei Instrumente werden benützt: Das hinweisende ‚ce‘ in „ce silence“: Dieses Schweigen – als ob wir schon von einem Schweigen geredet hätten. Haben wir aber nicht. Die Unterstellung einer Vertrautheit – durch das ‚ce‘ – erschafft das Schweigen gleichsam rückwirkend. Das andere Instrument ist das ‚sur‘: „Exposés sur ...“. Das ‚sur‘ ist noch ein räumliches Umstandswort: auf diesem Schweigen ausgestellt, auf diesem Schweigen sich darstellend ... Die Fläche, auf der sich etwas abzeichnet, wird zum Schweigen. Und dann geht es weiter, dann folgt noch ein Vergleich mit dem Orchester des Konservatoriums etc. Also vom Mentalen ins Optische und von dort ins Akustische, und durch diese letzte Assoziation mit dem Orchester und den Konzerten noch einmal ins Gesellschaftliche. Das meint Gérard Genette mit Prousts ‚sur-impressionisme‘, das ist hier genau nachzuvollziehen, jenes Schwebende der Proustschen Sprache.

Wenn wir diese Analyse als Entscheidungshilfe gelten lassen in unserem Problem an der reflektierenden Stelle in der ‚Wiedergefundenen Zeit‘, dann werden wir wohl sagen müssen: Wenn hier irgendwie von einem Wesen, einer Zeit-entzogenen Substanz die Rede sein soll, so kann das eigentlich nur die permanente Übertragung, die ‚translatio‘, die metaphorische Bewegung selbst sein. Diese Folgerung würde einen zweiten, bestätigenden Rückblick auf das Curtius-Zitat rechtfertigen: „... die ganze Materie einschmelzen, [muß sie] durch geistige Alchimie umglühen und verwandeln, um seine Sprache zu finden. Auf solcher Substanzverwandlung beruht die Spiritualität von Prousts Kunst ...“

Aber dass wir dabei von Platonismus sprechen dürfen, hat durch die inzwischen angestellten Überlegungen keine zusätzliche Stützung erfahren. Um einen Fortschritt in dieser Richtung zu erzielen, müssen wir die poetologische Betrachtung durch eine philosophische ergänzen.

Dorthin ist übrigens ein Weg schon in Prousts Metaphorik selbst angelegt, wenn man sie, statt in strukturellen Detail-Analysen, aus dem Gesichtspunkt der großen Bedeutungsfelder und ihrer Abstimmung betrachtet. Ich verweise dazu auf Jean-Pierre Richard,<sup>12</sup> der in faszinierenden Interpretationen gezeigt hat, in welcher hohem Grad Prousts Bildsprache dominiert ist von dem Gegensatz von Oberfläche und Tiefe, von flüchtigem Reflex und solider Substantialität, von sichtbarer Textur und körperlicher Berührung. Eine Semantik der Koagulation, der Kristallisation, der Petrifikation bildet noch in den entferntesten Zusammenhängen den subtilen Leitfaden für die Folge der Bilder. Das dichte, schwere Körperliche ist dabei gerade nicht schon von Anfang an jene Essenz des Gegenstandes, auf welche die Metapher zielt, sondern nur der eine Pol ihrer Pendelbewegung, entgegengesetzt dem flüchtigen Blick. Faszinierende Stellen dazu gibt es im Kontext des Aufbaus der Bekanntschaft mit Albertine, wo insbesondere der Gesichtssinn als Abgesandter, als Späher der anderen Sinne fungiert, die einen Genuss haben, ohne selbst effektiv tätig zu werden, ohne Gebrauch von Händen und Lippen (2, 246f.). Ein ebenso wichtiger Zusammenhang (vielleicht – von der Architektur des Romans her – noch bedeutender), ist Prousts Verständnis und literarische Gestaltung des Schlafes als substantielle, dichte Tiefe.

In allen diesen Kontexten sind die körpernahen Sinne – der Geschmack, der Geruch, das Gefühl und auch das Selbstgefühl des eigenen Körpers – jeweils das Ziel, der Ort der glücklichen Erfüllung; und im Gegensatz dazu eilt das Sehen voraus, verspricht, und kann über seine Bildlichkeit eine indirekte, entlastete Lust gewähren. Entscheidend ist dabei, dass dieser Kontrast als Ganzer nur auf der literarisch-poetischen Ebene liegt: der Körper ist ein Pol innerhalb der metaphorischen Struktur. Es handelt sich um jene Ergänzung durch immaterielle Anteile, durch die der Roman – wir erinnern uns an die ‚kleine Genealogie des Romans‘ aus ‚Combray‘ – die reale Kommunikation ‚übertrifft‘.

### Erinnerung

In meinen abschließenden (und titelgebenden) Überlegungen möchte ich andeuten, dass Proust in der ‚Recherche‘ ein Konzept von Erinnerung zugrunde gelegt und gestaltet hat, in dem diese Beziehung der verschiedenen Sinne – bzw.

<sup>12</sup> Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris 1974.

die Beziehung von Bild und Körper – genau umgekehrt ist (dass also literarische Rhetorik und Philosophie der Erinnerung komplementär ‚gegeneinander laufen‘).

In aller Eile rufe ich ins Gedächtnis, dass Erinnerung bei Proust eine hoch ausdifferenzierte Angelegenheit ist. So gibt es natürlich auch in sachlich gewichtigen Kontexten ganz einfache und anspruchslose Beschreibungen von Prozessen des Vergessens und Wiedererinnerns, z. B. der Erinnerung eines vergessenen Namens (3, 51ff.) oder der Erinnerung an einen Geruch in einer Szene, in der es um explizite Darstellung heimlicher sexueller Befriedigung geht (1, 485). Davon ist die bis in Details reflektierte Konstruktion eines konstanten Erinnerungsbildes zu unterscheiden, das nicht mehr bloß ein Element des Erzählten darstellt, sondern schon eine Funktion im Aufbau des Romans erfüllt. Und dieser Art von Erinnerung muss man – drittens – die Szenen der so genannten ‚*mémoire involontaire*‘ gegenüberstellen, derjenigen Struktur, die im Zusammenhang mit dem in Tee getauchten Biskuit, der Steinplatte in San Marco oder den klappernden Löffeln herausgearbeitet wird. Ohne eine solche Kontrastwirkung ist es schwer zu verstehen, wo in diesen komplexen Erinnerungsszenen die entscheidenden Akzente liegen.

Der Roman beginnt in einer kunstvoll hergestellten Orientierungslosigkeit, und die ersten und primitivsten Strukturen, die sich bilden, sind gerade nicht die für eine Narration erforderlichen Grundelemente (Position in Zeit und Raum, Erzählrichtung, Zuweisung der Stimme an eine oder mehrere Erzählperspektiven etc.), sondern Fragmente von Erinnerung als solche, aufgetaucht aus einer opaken Körperlichkeit, in der sie dann wieder versinken, ohne Kohärenz gewonnen zu haben. Eine nächste signifikante Stufe ist erreicht, wenn ein derartiges Erinnerungsbild als dominierendes festgehalten wird und weiteren Inhalten als Stütze, als Gerüst dienen kann. Dies ist das Bild vom Drama des Schlafengehens, und dem Kampf um den Gutenachtkuss der Mutter, „*le théâtre et le drame de mon coucher*“: das Bild, in dem die Erinnerung an die Kindheit in Combray festgehalten ist, und zwar, das kann man nicht genug betonen, in allen entscheidenden emotionalen Aspekten und in höchster sinnlicher Einprägsamkeit, verdichtet zu einer Art von Emblem: „... *comme si Combray n’avait consisté qu’en deux étages reliés par un mince escalier, et comme s’il n’y avait jamais été que sept heures du soir ...*“ (1, 43). Das Hervorstechende an dem Bild ist die schematische Einprägsamkeit: Eine kleine bunte Vignette („*un petit pan lumineux*“), belebt, vibrierend von Emotionen. Man darf auch nicht vergessen, dass dieses Bildchen – einen memo-clip würde ich es gerne nennen –, dass dieses Bildchen also durchaus von selbst aufkommt, aus dem Körper auftaucht. Und doch ist alle Vergangenheit, die von ihm aus zugänglich ist, die an ihm gleichsam angelagert werden könnte, eine tote Vergangenheit, durch keine

willentliche Erinnerungstätigkeit zum Leben zu erwecken; ihr kontrastiert alles, was auf den folgenden Seiten, in der ersten Passage mit der Madeleine, über die befreite, unaufhaltsam fließende Erinnerung gesagt werden wird, die den Roman als solchen bildet. Ich kann jetzt nicht auf den signifikanten Umstand eingehen, dass die Madeleine-Passage noch von einer reflektierenden Überlegung eingeleitet wird, sondern nur den wesentlichen Punkt davon festhalten, nämlich dass das Wiederfinden einer toten Vergangenheit – im Sinne einer notwendigen Bedingung – davon abhängt, dass wir auf ein bestimmtes, einzelnes Objekt treffen, in dem sie gleichsam verschlossen ist. Ein solches Zusammentreffen wird dann beschrieben, wo der Geschmack eines in Tee getauchten Stückes Biskuit in ihm ein völlig unerwartetes, unvergleichliches Glücksgefühl auslöst – „Un plaisir délicieux m’avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. ... J’avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel.“ Und er fühlt die Verpflichtung, die Quelle dieser Empfindung zu finden, er versucht den Geschmack zu analysieren, aber das führt zu nichts. Daher kommt als ein erster Einschnitt die Erkenntnis, dass er diese Quelle nicht im Kuchen oder im Tee, nicht im äußeren Phänomen, sondern in sich selbst suchen muss: „Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit“. Und dann folgt etwas, was viel zu oft einfach vergessen wird in der Auseinandersetzung mit der Passage, nämlich eine eindringliche Beschreibung der Anstrengung, der bewussten Konzentration, die diese Suche darstellt, und die ausdrücklich als kreative Aktivität bezeichnet wird. Schließlich, in einem Augenblick, wo er schon ans Aufgeben denkt, erscheint die Erinnerung, das Bild aus der für tot geglaubten Vergangenheit: der Geschmack des in Lindenblütentee getunkten Biskuits, das ihm Tante Léonie in ihrem Zimmer in Combray anzubieten pflegte, und mit diesem Bild das Zimmer selbst, das Haus, die Umgebung, die Geschichte – die tote Vergangenheit ist befreit, erlöst, und beginnt sich sofort, in dem Abschnitt ‚Combray II‘, in einem unaufhaltsamen Fluss vor uns auszubreiten.

Vier Aspekte möchte ich als entscheidend hervorheben. Erstens die Existenz eines Aufschubes in der Erinnerung; die Erinnerung präsentiert sich nicht als kompakte Einheit und instantan, sondern ist in sich gegliedert, und zwar durch einen Abstand; konkreter gesagt ist dies der spezifische Abstand zwischen einem Appell, der sich als solcher durch eine Signatur des Glücks zu erkennen gibt, und eben dem Eintreten des Versprochenen. Der zweite wichtige Aspekt ist die konkrete Deutung von Appell und Einlösung durch die verschiedenen Modalitäten des Geruchs oder Geschmacks einerseits, des Bildes (insbesondere des visuellen Bildes) andererseits. Die Erlösung der verschlossenen Vergangenheit ist ihre Bildwerdung. (‚Combray II‘ beginnt mit der Bewegung auf das Städtchen zu, und das ist eine visuelle Annäherung, ein sehendes Näherkommen – „Combray, de loin ... vu du chemin de fer ...“). Der dritte Punkt ist die Deu-

tung des Abstandes selbst als kreative Anstrengung; der Abstand ist nicht einfach nur Verzögerung, sondern eine Aktivität. Und das Vierte ist schließlich der Umstand, dass die Schwelle zwischen dieser Anstrengung und dem Eintreten des Bildes ins Bewusstsein als solche verdeckt bleibt: dieser Übergang ist dem Bewusstsein entzogen.

Genau da setzt die Reprise des Motivs in der ‚Wiedergefundenen Zeit‘ an: In dem Moment, in dem der Erzähler merkt, dass die Unregelmäßigkeit des Pflastersteines, auf den er tritt, in ihm ein disproportionaler Glücksgefühl auslöst, erinnert er sich sofort zurück an die Situation mit der Madeleine und beschließt, diesmal durch erhöhte Aufmerksamkeit auch das Geheimnis jenes letzten Überganges des Bildes ins Bewusstsein zu lüften. Kaum hat er diesen Vorsatz gefasst, wird er auch schon belohnt mit zwei, drei weiteren solchen Erlebnissen, und tatsächlich entwickelt er daraufhin einige Gedanken, die substantiell weiter gehen als die Stelle aus ‚Combray‘. Das sind zentrale Gedanken seiner Poetologie. Ich benenne drei davon.

Das erste ist eine Nebenbemerkung (4, 447): Die Freude, das Entzücken an dem wieder aufgetauchten Bild ist größer als in der vergangenen Situation, und das verdankt sich vor allem dem Umstand, dass das Bild, die Empfindung jetzt befreit ist von aller Unvollkommenheit, die der äußeren Wahrnehmung anhaftet (und in der ursprünglichen Situation war es ja äussere Wahrnehmung). Damit hängt eng zusammen, dass für ihn diese Erinnerungen die wahre (und im Grund auch einzige) Realität des Geistigen darstellen. (Erinnerung, da liegt eine starke Affinität zu Bergson, ist der einzige Beweis des Idealismus.) Eine Besonderheit bei seinen Erinnerungen ist ja, dass die auslösenden Phänomene an sich überhaupt nicht im Horizont der Aufmerksamkeit, des Denkens, des Willens liegen; wenn wir jedoch ‚über sie stolpern‘, liefern sie uns etwas aus, das absolut real ist, aber von ihnen verschieden, und das nur in uns gewesen sein kann, das in seiner Realität nur in uns existiert haben kann. Aber eben ohne dass wir es gedacht hätten: „C’est que les choses – ... – sitôt qu’elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d’immatériel ...“ (4, 463).

Der zweite Gedanke ist eine Vertiefung der Idee, dass der Eindruck in der Erinnerung intensiver und in gewisser Weise authentischer ist als in der ursprünglichen Wahrnehmung. Und zwar wird das zurückgeführt auf die Isolation der sinnlichen Qualitäten in der Latenz, sodass sie in der Erinnerung in einer Frische zusammentreten, die sie gar nicht hatten, als sie ursprünglich in einem Kontext auftauchten, der von ganz äußerlichen, pragmatischen Motiven und Interessen geprägt war. (Hier sind die Zusammenhänge mit Bergsons Unterscheidung von körpergebundenem Handlungsgedächtnis und reinem Bildgedächtnis offensichtlich).

Und das dritte ist vielleicht das Entscheidende, die zeitunabhängige und zeitübergreifende Identität des Erinnerten: Ein Inhalt, der zugleich im Jetzt und in der Vergangenheit empfunden wird. Dieser Gedanke führt direkt zu der Stelle über den metaphorischen Essentialismus – zu dem Konzept einer Multiplizität, aus der ein Inhalt gewonnen werden kann, der der Zeit entzogen ist.

Wie von diesen drei Merkmalen der Immaterialität, der Isolation und der inneren Reduplikation nun effektiv die Brücke zu seiner Poetologie zurück zu schlagen wäre, kann ich jetzt nicht mehr ansprechen, das ist Sache einer Interpretation jener wohlbekannten Seiten in der ‚Wiedergefundenen Zeit‘. Ich möchte stattdessen noch kurz zusammenfassen in Hinblick auf das Stichwort Platonismus.

### Schluss

So schmal die Basis für eine solche Interpretation auch ist, ich hoffe doch, ein ‚platonisches‘ Motiv bei Proust wenigstens erfolgreich angedeutet zu haben: Die Sehnsucht nach dem Bild, die ein Grundzug in seiner Konzeption von Erinnerung ist. Es kommt mir darauf an, dass der bloße Wortlaut jenes Manifests eines poetologischen Essentialismus und der Zusammenhang, der dort hergestellt ist zwischen Wahrheit und zeitentzogener Wesenheit – es kommt mir darauf an, diese Sätze an sich noch nicht als Beleg genommen zu haben, sondern nur als Ausgangspunkt zweier Interpretationsskizzen. Deren erste habe ich mit einem Rückblick auf das Curtius-Zitat vom Anfang des Vortrages geschlossen, und ich meine, dass die Beschreibung von Prousts Spiritualität als permanente und intensive Substanzverwandlung in der Tat eine tiefe Wahrheit enthält. Prousts metaphorische Strategien sind philosophische Strategien, die auf allen Ebenen des Romans wirken: in den faszinierenden lokalen Zusammenhängen wie der Mondlicht-Szene, auf die ich eingegangen bin, ebenso wie in den tragenden Konstruktionen etwa des Reise-Motivs. Und die Verselbständigung, der ‚sur-impressionisme‘ dieser Metaphorik bedeutet keineswegs eine Verflachung: Auch da hat Curtius Recht, wenn er Proust von Lamartine unterscheidet. Die dichterische Sprache ist bei Proust, wenn ich das so sagen darf, gerichtet: von der reinen Bildlichkeit des ankündigenden Gesichtssinnes auf die dichte Substanz des Fleisches, des Körpers, die wir riechen, schmecken, tasten. (Rilke spricht in seinem Gedicht den Duft übrigens genau aus dieser Perspektive an: „... der du das Innere (wie ein Erblinden) / so innig machst, daß es sich schließt und kreist“<sup>13</sup>). Aber: Wenn wir dieses Einschmelzen und Umglühen der Materie in Sprache als Platonismus bezeichnen wollten, dann wäre es ein extrem eigen-

<sup>13</sup> Rainer Maria Rilke, Der Duft. In: Werke in drei Bänden II, Frankfurt/Main 1966, 29.



williger, defizienter Platonismus: Ein Platonismus ohne Idealismus, ein Platonismus der dritten Gattung aus dem ‚Timaios‘: Jener ausgedehnten Materie, die alle Wandlung der Formen, jegliche Metamorphose in sich aufnimmt, zur Erscheinung kommen und wieder vergehen lässt. Und in Bezug auf Proust ließe sich diese Umkehrung des Platonismus letztlich nicht einlösen: Prousts Raum ist nicht kontinuierlich, sondern immer Distanz.

Konkreten Gehalt hat sein Essentialismus – wie der Platons – in der Philosophie der Erinnerung. Die an den Körper gebundenen (und an den Körper bindenden) Sinne kündigen, was wahrhafte Erfüllung ist, nur an: das reine Bild. Bei Ficino finden wir diese Figur natürlich auch – freilich nicht ganz so konsistent und prägnant wie bei Proust: Im sechsten Kapitel der ‚Oratio secunda‘ macht er einen Unterschied zwischen *odor* (Duft) und *sapor* – der eigentlichen, substantiellen Würze. *Odorem quidem sentimus, saporem ... ignoramus.*<sup>14</sup> Aber letztlich wird doch auch bei ihm alle Wahrheit nur über das Gesicht zugänglich: *Animi cibus est veritas. Ad eam inveniendi oculi ... conferunt.*<sup>15</sup>

Für die metaphorische Sprache ist immer der Körper das Ziel – für die Erinnerung das Bild. Prousts Platonismus – wenn es ihn wirklich gibt – ist eine Sache von zwei gegeneinander laufenden und letztlich vielleicht doch komplementären Tendenzen: Der Körper ist ‚telos‘ der Sprache und zugleich Gefängnis der Seele.

Richard Heinrich  
 Institut für Philosophie der Universität Wien  
 Universitätsstraße 7  
 1010 Wien

<sup>14</sup> Ficino, Über die Liebe, 56/57.

<sup>15</sup> Ebd., 132.

