

**Hans Robert Jauß**  
**Zeit und Erinnerung**  
**in Marcel Prousts**  
**›À la recherche du**  
**temps perdu‹**

**Ein Beitrag zur Theorie  
des Romans**  
**suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft**

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 587

Das erste Buch des Konstanzer Literaturwissenschaftlers, seine Heidelberger Dissertation von 1952, steht am Anfang der Wiederentdeckung von Marcel Proust, der im Deutschland der Hitlerzeit dem Verdikt eines »artfremden Dichters« anheimgefallen war. Mit der Erschließung der Zeitgestalten in der Erzählform, des Doppelspiels von erinnerndem und erinnertem Ich und der in das Werk eingeschriebenen Geschichte seiner Entstehung ist die Darstellung nicht allein für die Fachwelt als maßgebliche Werkinterpretation aktuell geblieben. Die jetzige Neuauflage enthält eine seinerzeit gesondert veröffentlichte Darstellung der Vorgeschichte der *Suche nach der verlorenen Zeit*. Sie erhellt die Wege und Umwege, auf denen Proust von seinem Erstling *Les Plaisirs et les Jours* über den gescheiterten *Jean Santeuil*, die Rezeption und Abkehr von Ruskin und seine Kritik am Balzac'schen Realismus zur Entdeckung der genuinen, nicht mehr platonistischen Poesie der Erinnerung und einer neuartigen »Psychologie in der Zeit« gelangt ist. Damit wird auch die theoretische Leistung für eine Ästhetik der jüngst vergangenen Moderne genauer faßbar, die Proust an die Seite der Avantgarde des beginnenden Jahrhunderts rückt.

Hans Robert Jaufß, geb. 1921, lehrt seit 1966 Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz. Er ist Mitgründer von »Poetik und Hermeneutik« und Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Buchveröffentlichungen u. a.: *Mittelalterliche Tierdichtung*, 1959; *La Querelle des Anciens et des Modernes*, 1964; *Literaturgeschichte als Provokation*, 1967/70; *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, 1977; *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 1982.

Hans Robert Jauß  
Zeit und Erinnerung  
in Marcel Prousts  
»A la recherche du temps perdu«

Ein Beitrag zur Theorie des Romans

Suhrkamp

Hans Robert Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu«*, erschien zuerst 1955 im Karl Winter Verlag, Heidelberg. Im gleichen Verlag erschien 1970 eine zweite, durchgesehene Auflage. Gegenüber diesen beiden Ausgaben ist die vorliegende Taschenbuchausgabe um das Kapitel »Proust auf der Suche nach seiner Konzeption des Romans« (2. Kapitel) erweitert. Siehe hierzu das Nachwort des Autors zur vorliegenden Ausgabe unten, S. 356 ff.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 587

Erste Auflage 1986

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1986

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: Books on Demand, Norderstedt

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von  
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-28187-1

2 3 4 5 6 7 - 14 13 12 11 10 09

# Inhalt

Einleitung . . . . .	7
----------------------	---

## ERSTES KAPITEL

### DIE ÜBERWINDUNG DER EPISCHEN DISTANZ (Voruntersuchung)

A. Die zeitliche Struktur der Erzählung in der epischen Distanz und nach ihrer Aufhebung . . . . .	21
B. Die Ablösung des <i>Roman Nouveau</i> von den Normen der epischen Poesie . . . . .	27
C. Die Ausprägung des Zeit-Romans in Thomas Manns <i>Zauberberg</i> und James Joyces <i>Ulysses</i> . . . . .	40

## ZWEITES KAPITEL

### PROUST AUF DER SUCHE NACH SEINER KONZEPTION DES ROMANS

A. Der Abgrund zwischen dem Wirklichen und dem Imaginären (von der <i>Revue Lilas</i> zu <i>Les Plaisirs et les Jours</i> ) . . . . .	62
B. Die Frage nach der Realität des Schönen und die Ergründung der <i>poésie de la mémoire</i> (von <i>Jean Santeuil</i> zu <i>Ruskin</i> ). . . . .	73
C. Die Absage an den Realismus und die Konzipierung des Romans der verlorenen und wiedergefundenen Zeit (von <i>Contre Sainte-Beuve</i> zum Interview J. E. Bois) . . . . .	88

## DRITTES KAPITEL

### DAS DOPPELSPIEL VON ERINNERNDEM UND ERINNERTEM ICH

(*A la recherche du temps perdu*, S. I. II-S. I. 251)

A. Das »nunc initial« der <i>Recherche</i> im Spiegel des <i>voyageur</i> -Motivs . . . . .	100
B. Die wiedergefundene Kindheit in der Perspektive des erinnernden Ichs . . . . .	113
C. Die Zeit als sichtbare Substanz und als Zeitlichkeit der <i>états qui se succèdent en moi</i> (Perspektive »Marcel's«) . . . . .	126

VIERTES KAPITEL  
DIE ZEIT ALS DIMENSION DES ROMANS  
(*La Forme du Temps*) UND IHRE ERSCHEINUNG  
IN DER PERSPEKTIVE DER ERINNERUNG

A.	Das ›blanc‹ in seiner Funktion für den unmittelbaren Ausdruck der Zeit im Stil . . . . .	141
B.	Das Fliedermotiv als eine der Figuren des <i>édifice immense du souvenir</i> . . . . .	153
C.	Die 12 Bereiche der dargestellten Zeit und ihre raumzeitliche Einheit in der Perspektive der Erinnerung . . .	166

FÜNFTES KAPITEL

DIE ZEIT ALS BEDINGUNG DER ERFAHRUNG ›MARCELS‹  
UND IHRE ERSCHEINUNG IN DER KONTINGENZ SEINES WEGS

A.	Der Weg ›Marcel's‹ in der Pluralität seiner <i>moi successifs</i> und seine Suche nach der ›Welt‹ des Andern. . . . .	198
B.	Die ›drei Zeitalter‹: <i>L'Age des Noms – L'Age des Mots – L'Age des Choses</i> . . . . .	214
C.	Die Welt als <i>galerie de figures symboliques</i> und die Figurationen der Zeit . . . . .	224
D.	Die <i>petite phrase de Vinteuil</i> als Vermächtnis Swanns . .	238

SECHSTES KAPITEL

DER ROMAN DES ROMANS IM KUNSTWERK DER ERINNERUNG  
(*Le temps retrouvé* I. 195-II. 230)

A.	Die Erfahrung des <i>Temps retrouvé – écoulé – incorporé</i> und ihre Bedeutung für den Weg zum Kunstwerk . . .	252
B.	Die Antinomie der ›beiden Seiten‹: <i>du côté de Méséglise – du côté de Guermantes</i> und ihre Aufhebung in der Zeit . . . . .	260
C.	Die retrospektive Fabel des Romans: <i>la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire</i> . . . . .	265
D.	Das ›nunc terminal‹ der <i>Recherche</i> und der Kreis vom Ende zum Anfang . . . . .	275

Anhang:	Übersicht über die zeitliche Gliederung der <i>Recherche</i> . . . . .	283
	Anmerkungen . . . . .	290
	Nachwort . . . . .	356

*On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner, car elle est un point de vue sur les choses.*

*Proust*

A MON AMI

PIERROT





## Vorbemerkung

Zugrundegelegt wurden folgende Ausgaben der Werke Marcel Prousts\*:

*A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris 1949, Bd. 1-15, *Les Plaisirs et les Jours, Pastiches et Mélanges, Chroniques*, (alle in den Ed. de la NRF, Œuvres de M. Proust, Paris 1927, Bd. 1, 2, 19),

*Le Balzac de Monsieur de Guermantes*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris 1950,

*Jean Santeuil*, Préface d'André Maurois, Gallimard, Paris 1952 (9<sup>e</sup> éd),

*Correspondance générale de M. Proust*, publiée par R. Proust et P. Brach, Plon, Paris 1930-1936, Bd. I-VI.

Alle weiteren Einzelpublikationen, Briefeditionen und Darstellungen sind in den Anmerkungen nachgewiesen. Die Datierung der zitierten Briefe ist dem Register der Korrespondenz, hrsg. von PHILIP KOLB, entnommen (*La Correspondance de M. Proust, Chronologie et Commentaire Critique*, The University of Illinois Press, Urbana 1949). Für Zitate im Text werden folgende (in der Proustliteratur gebräuchliche) Abkürzungen benutzt:

Abkürzung	Titel	Abteilung	Bd. Nr.
S	= <i>Du côté de chez Swann</i>	S. I, II	1-2
JF	= <i>A l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>	JF. I, II, III	3-5
G	= <i>Le côté de Guermantes</i>	G. I, II, III	6-8
SG	= <i>Sodome et Gomorrhe</i>	SG. I, II	9-10
P	= <i>La prisonnière</i>	P. I, II	11-12
AD	= <i>Albertine disparue</i>	AD	13

\* Da die Textgestaltung einer Edition für eine Analyse der Zeitstrukturen wie für die Interpretation der verborgenen Architektur eines Werkes wie der *Recherche* nicht gleichgültig ist (s. u. Kap. IV, Anm. 27), wurde das Zitiersystem nicht von der zugrundegelegten 15bändigen alten Gallimard-Ausgabe (*Collection A la gerbe*) auf die 3bändige *Edition de la Pléiade* (Paris 1954) umgestellt. An der letzteren wurde die Dokumentation indes noch überprüft; übernommene Lesarten der *Pléiade* werden durch das Sigel: PL. I, II, III kenntlich; für den Anhang wurde eine Konkordanz erstellt, die erlaubt, die zeitliche Gliederung der *Recherche* in beiden Ausgaben zu identifizieren.

TR = *Le temps retrouvé*

TR. I, II

14-15

ferner werden verwendet:

PJ = *Les Plaisirs et les Jours*

PM = *Pastiches et Mélanges*

Chr = *Chroniques*

BG = *Le Balzac de Monsieur  
de Guermantes*

JS = *Jean Santeuil*

Corr. = *Correspondance générale  
de M. Proust*

*Recherche* = *A la recherche du temps  
perdu.*

Die römischen Ziffern hinter der Abkürzung geben die Bandnummer, die arabischen Ziffern die Seitenzahl an.

Hervorhebungen in Zitaten (durch Sperrung) sind, wenn nicht anders vermerkt, vom Verfasser.

## Einleitung

Die *Zeit* steht in einem eigentümlichen Verhältnis zur Erzählkunst, das der allgemein auf Wesen und Formen der Gattung gerichteten Poetik offenkundig schien, in seiner besonderen Problematik jedoch erst durch die jüngste Entwicklung des Romans hervorgekehrt worden ist. Da diese Problematik den Ansatz der vorliegenden Untersuchung bedingt, soll sie einleitend von den Reflexionen aus, die der Erzähler im *Zauberberg* zu Beginn seines letzten Kapitels über das Wesen der *Zeit* in der Erzählung anstellt<sup>1</sup>, in Erinnerung gebracht werden.

Alle Erzählung bedarf, wie auch die Musik, der *Zeit* zu ihrer Erscheinung, weil sie *nur als ein Nacheinander, nicht anders denn als ein Ablaufendes sich zu geben weiß*. Die Erzählung hat also mit der Musik gemeinsam, daß die *Zeit* ihr *Element* ist (erster Schritt der Reflexion). Sie unterscheidet sich aber von ihr darin, daß ihr Zeitelement nicht nur eines ist. Die Erzählung hat zweierlei *Zeit*, *ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, daß die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternweit von ihr entfernen kann*. Die *Zeit*, die zunächst nur a priori den Ablauf der Erzählung bedingt, kann demnach auch selbst in der Erzählung erscheinen: der ›Inhalt‹ der Erzählung kann sich seinerseits im Ablauf einer *imaginären Zeit* darstellen (zweiter Schritt der Reflexion). Darüber hinaus führt schließlich noch eine zuletzt erwogene Möglichkeit, daß die *Zeit*, die der Erzähler auf die verschiedenste Weise behandeln und seiner Geschichte dienlich machen kann, *selbst, als solche, an und für sich* zum Inhalt der Erzählung, zu ihrem *Gegenstande* werden kann (dritter Schritt der Reflexion).

Soweit die Reflexionen des Erzählers im *Zauberberg*, die hier unabhängig von ihrer Funktion innerhalb dieses Romans<sup>2</sup> weiterentwickelt werden sollen, um die Problematik der sogenannten ›epischen *Zeit*‹ aufzudecken und historisch vor Augen zu führen. Wenn man darunter nach dem landläufigen Gebrauch ein Merkmal der Gattung – d. h. des ›Epischen‹ in Epos, Novelle und

Roman – verstehen will, kann die Zeit als Element der Erzählung offensichtlich noch keine spezifische Bestimmung gestatten. Denn die ›musikalisch-reale Zeit‹ eignet als apriorische Bedingung des Ablaufs von Worten und Tönen gleichermaßen den anderen ›Naturformen der Poesie‹, der dramatischen und der lyrischen Gattung, aus dem einfachen Grund, weil die Sprache selbst dieser Bedingung unterworfen ist. Darum wurde auch immer wieder der Versuch unternommen, das Wesen des Epischen, Lyrischen und Dramatischen durch eine Zuordnung zu den drei Zeitekstasen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu bestimmen<sup>3</sup>. Diese Zuordnung ist jedoch gerade am Phänomen des modernen Romans fragwürdig geworden und in Widersprüche geraten, die im 1. Kapitel erörtert werden.

Soll die ›epische Zeit‹ als spezifisches Gattungsmerkmal gelten, so könnte man sich fragen, ob sie sich nicht als ›inhaltlich-perspektivische Zeit‹ bestimmen ließe. Doch mit dem zweiten Schritt der Reflexion wird umgekehrt die Einheitlichkeit der überzeitlichen Wesensbestimmung historisch fragwürdig. Denn von zweierlei Zeit oder gar von den oben erwähnten Möglichkeiten ihrer perspektivischen Behandlung<sup>4</sup> kann in den Epen Homers, nach Ortega und Lukács im ›epischen Weltzeitalter‹ durchweg<sup>5</sup>, noch nicht die Rede sein. Die Zeit des klassischen Epos ist – nach der bekannten Formulierung Schillers<sup>6</sup> – ein »Vergangensein, welches als stillstehend gedacht werden kann«, eine Zeit ohne eigene Dauer, Bewegtheit und Spannung, von der Menschen und Schicksale unberührt bleiben<sup>7</sup>. Noch im hochmittelalterlichen Epos ist die zeitliche Erstreckung des erzählten Geschehens nur äußeres Akzidenz und meist belanglos<sup>8</sup>; erst im Spätmittelalter machen sich – wie C. Lugowski zeigte – mit der allmählichen Zersetzung des ›mythischen Analogons‹ Anfänge zeithafter Spannung in der erzählenden Prosa bemerkbar<sup>9</sup>.

Demnach dürfte die ›inhaltlich-perspektivische Zeit‹ erst in der Epoche der Erzählkunst zu suchen sein, die Cervantes einleitet und Flaubert vollendet. Mit *Don Quijote* ist der Bruch zwischen Epos und Roman nicht nur formal-gattungsgeschichtlich vollzogen, sondern zugleich auch thematisch, im Auseinanderklaffen von Idealität und Zeitlichkeit, gestaltet<sup>10</sup>. Von ihm aus stellt sich die Geschichte des Romans als ein ständiges Abweichen von den Normen der klassischen Poetik dar, wobei die Zeit den Erzählablauf, gleichviel ob er unter dem Motivationsprinzip von Fortuna,

Kausalität, Fatum oder Entwicklung steht, immer mitbedingt. Daß sie zunächst, solange der Roman unter der Herrschaft der Fabel steht, noch nicht primär die Darstellung bestimmt und an die Folge der Handlung gebunden bleibt, wird von der entscheidenden Wendung aus deutlich, die Flauberts *Education Sentimentale* für die Geschichte des Romans bedeutet. Hier ist zum ersten Mal die Zeit selbst an die Stelle der Fabel getreten, alle ›Personenhandlung‹ rein im ›Geschehen‹ aufgegangen und der Mensch ganz in ihrem gleitenden ›Vorüber‹ dargestellt. Insofern eröffnet Flaubert mit diesem Werk, das in der Episode des naturalistischen Romans keine Schule gemacht hat, einen Weg, der erst 60 Jahre später wieder beschritten wurde und zur Herausbildung einer neuen Form des Romans geführt hat, welche die im dritten Schritt der Reflexion erörterte Möglichkeit verwirklicht. Für diese kann als pauschale Definition gelten, was Thomas Mann rückblickend von seinem *Zauberberg* sagt:

*Er ist ein Zeitroman im doppelten Sinn: einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist, den er nicht nur als Erfahrung seines Helden, sondern auch in und durch sich selbst behandelt*<sup>11</sup>.

Die Wendung vom Aktualismus des alten Zeitromans (im einfachen, seit dem XIX. Jahrhundert geläufigen Sinne) zu dieser quasi phänomenologischen Intention des neuen Zeit-Romans<sup>12</sup> ist insofern historisch denkwürdig, als dieser fast zum selben Zeitpunkt, unmittelbar nach dem Weltkrieg 1914-1918, und zugleich in der französischen, englischen und deutschen Literatur von Marcel Proust, James Joyce und Thomas Mann in drei großen Romanwerken – *A la recherche du temps perdu* (1918-1927)<sup>13</sup>, *Ulysses* (1922), *Der Zauberberg* (1924) – ausgeprägt worden ist. Diese drei Werke, die auch in ihrer Konzipierung gleichermaßen über den Weltkrieg zurückreichen, haben das Gesicht des europäischen Romans in der Epoche des ›entre-deux-guerres‹ entscheidend mitbestimmt. Entgegen der Prophezeiung, der Roman sei als Gattung wenn nicht restlos erschöpft, so doch bei seinem letzten Abschnitt angelangt<sup>14</sup>, sind gerade in diesen beiden Jahrzehnten eine ganze Zahl von Werken entstanden, die dem Roman ungeahnte Möglichkeiten eröffnet haben. Von den Autoren des neuen, nichttraditionalistischen Stils seien hier vor allem Virginia Woolf, Faulkner und die angloamerikanische Schule, Gide, Ca-

mus und die französischen Existentialisten, Kafka und Musil genannt, deren Werke man in die Richtung des Zeit-Romans einzuordnen pflegt bzw. die mit ihm eine Reihe von Eigentümlichkeiten gemeinsam haben, in denen sich ein epochaler Zusammenhang abzeichnet. Erich Auerbach, der im letzten Kapitel seines Buches ›Mimesis‹ auf eine Reihe von stilistischen Neuerungen des modernen Realismus – vielpersonige Bewußtseinsdarstellung, Zeitenschichtung, Auflockerung des Zusammenhangs im äußeren Geschehen, Wechsel des Standorts – aufmerksam macht<sup>15</sup>, hat versucht, sie auf eine allgemeine Tendenz der Epoche zurückzuführen. In der Verlagerung des Vertrauens von der Gesamtdarstellung eines Lebensverlaufs in den großen Momenten seines Geschicks zu der Ausschöpfung der Wirklichkeitsfülle und Lebenstiefe des alltäglichen Vorgangs im beliebigen Augenblick vollende sich der Weg des modernen Realismus seit Stendhal und Balzac. Das Bemühen, »beliebige Personen des täglichen Lebens in ihrer Bedingtheit von den zeitgeschichtlichen Umständen zu Gegenständen ernster, problematischer, ja sogar tragischer Darstellung zu machen«, führe zu einer vollständigen Loslösung von der klassischen Regel der ›Stiltrennung‹<sup>16</sup>.

Der Roman des ›entre-deux-guerres‹, der mit dieser klassischen Norm bricht, entfernt sich zugleich aber auch so weit von den klassischen Formen der Epik, daß die Rede vom ›Untergang und Übergang der epischen Kunstform‹<sup>17</sup> zum ernsthaften und viel diskutierten Problem der Kritik geworden ist. Aus zahlreichen Stimmen sei hier nur ein kleiner Querschnitt von Urteilen angeführt, die nach dem Verlust eines Richtpunkts im alten poetischen Kanon nicht einfach auf weltanschauliche Kriterien zurückgreifen<sup>18</sup>.

Der Hinweis Martinis, Kafkas Lebensläufe im *Schloß*, im *Prozeß* und in *Amerika* seien »die radikalste Vernichtung jener Romanform, die man geläufig als Entwicklungs- bzw. Bildungsroman bezeichnet«<sup>19</sup>, läßt sich auf eine allgemeinere, nicht nur diese spezifisch deutsche Tradition betreffende Ursache zurückführen, die W. Weidlé auf den Nenner einer »répudiation des fables« gebracht hat<sup>20</sup>. Die Auflehnung gegen die Logik der Fabel<sup>21</sup> kann als Indiz für das oft bekundete Bedürfnis des neuen Romans gelten, dem Vorwurf der Unverbindlichkeit zu entgehen und eine Legitimation außerhalb der Einbildungskraft zu suchen. Von dieser Prämisse aus hat J. Rüttsch eine neue Gruppierung des

modernen Romans unter dem Gesichtspunkt des Befangenseins (Befangenheit im Stoff, in der Vision, im Bewußtsein) versucht und erläutert, inwiefern dadurch die einfachen Elemente der Erzählung (geschlossene Form, epische Zeit und Held) verloren gegangen seien<sup>22</sup>. Während das »Nur-Erzählerische der unteren Schicht der Romanproduktion, der Kioskliteratur des Lebenser-satzes, überlassen wird«<sup>23</sup>, wendet sich der Autor der *Faux-Monnayeurs* beispielgebend im Roman auf die Entstehung des Romans zurück; das literarische Werk wird – mit M. Blanchot zu sprechen – »la recherche inquiète et infinie de sa source«<sup>24</sup>.

Die einzelnen Aspekte des neuen Romans, wie sie sich aus dieser summarischen Charakterisierung ergeben, finden sich am vollständigsten im Hauptwerk Marcel Prousts. Während etwa der *Zauberberg*, in dem der Erzähler in traditioneller, wenn auch ironischer Art und Weise allgegenwärtig ist, noch ganz unverkennbare Züge des Entwicklungs- und Bildungsromans bewahrt, während andererseits im *Ulysses*, wo der Erzähler völlig hinter dem Dargestellten verschwindet, der innere Monolog bereits die Grenze erreicht, hinter der sich die Sprache in *Finnigans Wake* selbst auflöst, stellt sich *A la recherche du temps perdu*, wo sich das erzählende Ich selbst ins Spiel bringt, als Zyklus der verlorenen und wiedergefundenen Zeit, als Kunstwerk der Erinnerung und als Roman des Romans ineins dar. Insofern verspricht eine Interpretation dieses Werks, die seine Originalität durch eine Analyse dieser verschiedenen Aspekte zu erweisen sucht, zugleich Aufschluß für die Erkenntnis jener epochalen Wende, die sich seit der Mitte des XIX. Jahrhunderts unter verschiedenen Anzeichen ankündigt und heute in der Problematik der »modernen« (= dem Kanon der klassisch-humanistischen Poetik<sup>25</sup> entwachsenen) Literatur evident geworden ist.

Der vorliegende Versuch, das Werk Marcel Prousts im Blick auf den umrissenen Fragenzusammenhang zu deuten, soll zugleich eine Lücke in der Proustforschung<sup>26</sup> schließen, die die Möglichkeit, Zeit und Erinnerung zum Ansatz einer umfassenden Stilmonographie zu nehmen, wie es sowohl Prousts literarisches Programm<sup>27</sup>, als auch sein Selbstkommentar in TR. II. (p. 11-73) nahelegt, bisher noch nicht ergriffen hat. Von den vorliegenden stilistischen Untersuchungen steigt keine von Einzelbeobachtungen bis zur kompositorischen Ganzheit auf, von der aus allererst die Zeit als neue »Dimension« des Romans, die Wieder-Erinne-



rung als Ursprungsbereich des Schönen<sup>27</sup> und die Fabel der *Recherche* als ein Weg der Selbstfindung und (retrospektiv) als Geschichte einer *vocation* erkennbar werden kann. Die philosophische Diskussion andererseits, in die das Werk seit Gabriel Marcells Vortrag ›La notion d'éternité chez Proust‹ (1928) einbezogen wurde<sup>28</sup>, blieb lange in dem Vorurteil befangen, Prousts Zyklus sei die künstlerische Verwirklichung der Philosophie Bergsons. Das Verdienst, diesen ›Mythus‹ entlarvt zu haben, fällt wohl Etiemble zu<sup>29</sup>, dessen Polemik in ihrem Resultat inzwischen von H. Bonnet sachlich vertieft<sup>30</sup>, aus dem Lager der Bergsonianer unfreiwillig bestätigt<sup>31</sup> und durch G. Poulets eindringliche Analysen der »temporalité« erhärtet worden ist<sup>32</sup>: die erstaunliche Analogie der Themen in den Werken der beiden Zeitgenossen hat über die fundamentale Divergenz ihrer Auffassungen hinweggetäuscht<sup>33</sup>. Prousts atomistische Zeitauffassung mit ihren heterogenen *états successifs* deckt sich so wenig mit Bergsons *durée* (qua *succession sans distinction*), wie seine Theorie vom *souvenir involontaire*, die den *oubli* und den Zufall einer *sensation identique* voraussetzt, mit Bergsons Lehre vom ständigen *reflux du passé dans le présent*. Prousts Psychologie Tainescher Provenienz steht mit ihrem Determinismus, der allenfalls einer »esthétique de la liberté« Raum läßt<sup>34</sup>, in ausgesprochenem Gegensatz zu Bergsons *Evolution créatrice* und ihrer Metaphysik der Freiheit; selbst da, wo diese Psychologie durch eine Metaphysik überhöht wird, in der Suche nach einem »absolu dans le moi«, hat man eine nicht nur äußerliche Analogie zu Descartes, dem Antipoden Bergsons, glaubhaft machen können<sup>35</sup>.

Daß die im Verlauf dieser Diskussion herausgearbeitete philosophische Position Prousts bei weitem nicht seine ganze Aussage über die von Bergson um die Wende des XIX. zum XX. Jahrhundert neu gestellte Frage nach Zeit und Erinnerung einbegreift, darf indes nicht übersehen werden. Gerade ein Werk wie die *Recherche*, das sich selbst kommentiert und in welchem der »Erkenntnischarakter des modernen französischen Romans«<sup>36</sup> so exemplarisch zutage tritt, läßt leicht vergessen, daß alle thematischen Stellen und alle Reflexionen des Erzählers für sich genommen und in ein System gebracht nicht das enthalten können, was Proust zufolge nur der Stil vollständig mitzuteilen vermag – *une qualité de vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres*<sup>37</sup>. Solange man

verkennt, daß Prousts Kunst gerade in dieser Enthüllung einer ›jemeinigen‹ Welt universal sein will und eine Verbindlichkeit beansprucht, die ihrem Wesen nach nicht in der Allgemeinheit des abstrakten Begriffs liegen kann, ist es nicht verwunderlich, wenn sich sein ›System‹ etwa in der Theorie des *souvenir involontaire* als philosophisch unzulänglich erweist<sup>38</sup>. Die berühmten Seiten der *madeleine*-Episode schließen jedoch für sich allein so wenig die ganze Bedeutung der Erinnerung für die *Recherche* auf, wie die entsprechenden Schlüsselstellen die ganze, im Titel des Zyklus angekündigte Bedeutung der Zeit<sup>39</sup>; ihr voller Sinn ist erst zu fassen, wenn man die ungleich umfassendere Funktion der Erinnerung in der Darstellung der verlorenen und wiedergefundenen Zeit, das Geheimnis der unsichtbaren Chronologie und das Doppelspiel des erinnernden und des erinnerten Ich berücksichtigt.

Prousts Aussage über Zeit und Erinnerung aus der Intention seiner Kunst zu begreifen und durch eine bis zur kompositorischen Ganzheit aufsteigende stilistische Analyse zu ergründen, scheint um so mehr geboten, als diese Aussage im Streit der philosophischen Schulen teils einseitig in Anspruch genommen<sup>40</sup>, teils dogmatisch abgeurteilt wird<sup>41</sup>. Bekanntlich hat dieser Streit um die Frage nach dem Wesen der Zeit seit dem Erscheinen von Martin Heideggers Hauptwerk *Sein und Zeit* (1926) eine Bedeutung erlangt wie nie zuvor in der Geschichte der Philosophie. Zwischen der philosophischen Diskussion des Zeitproblems und der Herausbildung des Zeit-Romans im ›entre-deux-guerres‹ besteht ein unverkennbarer epochaler Zusammenhang. Wenn dieser hier vorausgesetzt, aber nicht erörtert wird, geschieht dies in der Überzeugung, daß es sich dabei um ein Phänomen der Gleichzeitigkeit handelt, welches mit den Kategorien des ›Einflusses‹ und der ›Abhängigkeit‹ nicht zu fassen ist. Die Aussage der Dichtung steht selbständig neben der der Philosophie, wie das Verhältnis von Proust und Bergson lehrt; sie auf ihre philosophischen Gehalte und deren mögliche Herkunft zu befragen, hieße gerade ihre ursprüngliche Leistung für das Denken verkennen.



# Erstes Kapitel

## Die Überwindung der Epischen Distanz

(Voruntersuchung)

*Je crois que l'avenir de l'art est dans ces voies (...): la forme en devenant habile s'atténue; elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure; elle abandonne l'épique pour le roman, le vers pour la prose; elle ne se connaît plus d'orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit. Cet affranchissement de la matérialité se retrouve en tout, et les gouvernements l'ont suivi, depuis les despotismes orientaux jusqu'aux socialismes futurs (...). C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.*

Der Brief, in dem Flaubert am 16. Januar 1852 seine Prognose über die Zukunft der Kunst niedergeschrieben hat, zählt zu den bedeutendsten Dokumenten der ›Literaturrevolution des XIX. Jahrhunderts<sup>1</sup>, die sich bereits in Goethes und Schillers Diskussion ›Über epische und dramatische Dichtung‹ ankündigt und in Hegels Ästhetik mit der lapidaren Feststellung: »die Kunst ist nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes« erkannt und gedeutet wird. Aus Flauberts Prognose soll hier besonders eines herausgehoben werden: die Einsicht, daß sich die zukünftige Literatur von der ›Orthodoxie‹ der normativen Poetik, insbesondere von den klassischen Regeln der Gattung freimachen<sup>2</sup>, den Vers für die Prosa, das ›Epische‹ für den Roman aufgeben werde. Denn wenn mit Flaubert, wie oft bemerkt, die entscheidende Wendung in der Geschichte des Romans eingetreten ist<sup>3</sup>, dürfte wohl auch der Gesichtspunkt, unter dem sich Flaubert selbst dieser Wendung bewußt wird – der Bruch mit dem *épique* als Inbegriff einer nicht mehr geschichtsmächtigen Norm – für die Beurteilung des modernen Romans, viel mehr aber noch für die allgemeine Theorie des Romans von Bedeutung sein.