

ZEIT, DISTANZ UND FORM IN DER KUNST PROUSTS

Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust

1934

Aus: José Ortega y Gasset Ges. Werke Bd1, MCMLXXIII
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART, 1978
Übers.: Helma Flessa

Als Proust starb, nahm der Tod, indem er ein fremdes Leben dahinraffte, auch unsere Freuden mit. In allen Ländern gab es zahlreiche Menschen, die in der Vorfreude auf die zu erwartenden Genüsse neuen Werken Prousts schon entgegensahen. Daß das Publikum auf das kommende Werk eines Autors „wartet“, die Erscheinung ist schon seit langem äußerst selten geworden. Nicht als ob es unserer Zeit an sehr angesehenen Schriftstellern gebräche, die wir in unserer Bibliothek willkommen heißen, sobald sie sich einstellen. Aber der tadellose und ehrerbietige Empfang, den wir ihnen bereiten, bedeutet noch lange nicht, daß wir diesen Besuch auch wünschen. Für diese Herren ist Schreiben nichts anderes als ihre eigene Person in eine bestimmte Pose bringen. Mit unüberbietbarer Beharrlichkeit lassen sie vor unseren Augen ihr kurzes Repertoire stereotyper „lebender Bilder“ ablaufen. Die Folge ist, daß wir nach diesen hohlen Darbietungen keinerlei Verlangen tragen, immer wieder dasselbe Schauspiel zu genießen.

Es gibt jedoch einen anderen Typ von Schriftstellern, die das Glück oder die Genialität besitzen, auf eine reiche Ader von „Dingen“ gestoßen zu sein. Ihre Situation gleicht darin sehr jener der wissenschaftlichen Entdecker. Mit verblüffender Selbstverständlichkeit und Sicherheit setzen sie ihren Fuß in ein neues Gebiet ästhetischer Möglichkeiten. Wenn man die obengenannten Schriftsteller unter Verwendung eines vagen, mystischen Ausdrucks „Schöpfer“ zu nennen pflegt, dann steht den letzteren mit Fug und Recht die im wahrsten Sinn des Wortes angewandte Bezeichnung „Erfinder“ zu. Sie haben in unbetretenen Landschaften eine neue, geheimnisvolle Fauna gefunden, mindestens eine neue Art

zu sehen, ein einfaches optisches Gesetz entdeckt, in dem sich ein gewisser, ungebräuchlicher Index der Strahlenbrechung bildet. Die Position solcher Autoren ist viel gefestigter. Auch wenn sich ihr Werk immer gleichbleibt, verspricht es uns doch Neues, noch nie gesehene Schauspiele, so daß wir uns zweifellos gedrängt fühlen, sie kennen zu lernen. Auf der Suche nach einer Gruppe, in die sich die Philosophen am passendsten einordnen ließen, entschied sich Platon für den Kreis der φιλοεάμονες, das heißt der Freunde des Schauens. Vielleicht dachte er daran, daß eine gewisse begeisterte Freude am Schauen zu den beständigsten inneren *Triebkräften des Menschen zählt*.

Einer dieser „Erfinder“ ist Proust. Inmitten eines zeitgenössischen literarischen Schaffens, das so sprunghaft, so zweckfrei ist, zeigt sein Werk alle Merkmale zwingender Notwendigkeit. Wäre es nicht aus der literarischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts hervorgegangen, so wäre eine deutlich erkennbare Lücke geblieben. Ja, man muß, um den Charakter des Unvermeidlichen, der ihm anhaftet, noch mehr hervorzuheben, hinzufügen: es ist etwas spät entstanden, und wer es sorgfältig unter die Lupe nimmt, wird einem leichten Anachronismus auf die Spur kommen.

Prousts „Erfindungen“ sind von hohem Rang, eben weil sie sich auf die elementarsten Dinge im Zusammenhang mit dem literarischen Objekts beziehen. Es handelt sich bei ihm um nichts geringeres als um eine neue Art, die Zeit zu behandeln und sich in den Raum einzufügen.

Wenn wir für die, die Proust nicht gelesen haben, seine Themen aufzählen — Sommerfrische in einem gemütlichen Dörfchen, Swanns Liebe, das sentimentale Getändel eines Knaben und eines Mädchens mit dem Hintergrund der Luxembourg-Gärten, ein Sommer an der Küste der Normandie in einem Luxushotel am bewegten Meer, über das, gleich Nereiden, die Gesichter blühender Mädchen gleiten, etc. — dann wird uns augenblicklich klar, daß wir damit gar nichts gesagt haben, und daß diese von den Romanciers schon unzähligmale behandelten Themen gar nichts dazu beitragen, das, was Proust uns bietet, irgendwo einzuordnen. Vor Jahren war ein armer Buckliger eifriger Besucher der Bibliothek von San Isidro. Er war so klein, daß er kaum auf die Tischplatte

sah. Jedesmal trat er an den diensttuenden Beamten heran und ersuchte ihn um ein dickes Wörterbuch. „Was für eines?“ fragte der Bibliothekar dienstestrig, „wollen Sie ein lateinisches, französisches oder englisches?“ Der Bucklige sagte: „Ganz egal. Ich will mich ja nur draufsetzen.“

Den gleichen Irrtum wie der Bibliothekar würden wir begehen, wollten wir Claude Monet damit definieren, daß wir sagen, er habe die Heilige Jungfrau und den Bahnhof von Saint Lazare gemalt, oder Degas mit dem Hinweis, er habe Büglerinnen, Tänzerinnen oder Jockeys dargestellt. Denn bei beiden Malern sind diese Objekte, die die Themen ihrer Gemälde zu sein scheinen, in Wirklichkeit nur der Vorwand. Sie malten diese Dinge, wie sie ebensogut ganz andere gemalt haben könnten. Worauf es ihnen ankam, das wirkende Thema ihrer Bilder, war das Pleinair, die vibrierende, buntschillernde Hülle, in der die Dinge, was immer sie auch sind, leben und die sie prunkvoll umwallt.

So ist es auch bei Proust. Die Themen seiner Romane, die an der Oberfläche seines Werkes ein unstetes Dasein führen, sind nur von nebensächlichem, untergeordnetem Interesse; sie sind wie Bojen, die in der abgründigen Flut der Erinnerung dahintreiben. Bisher pflegte der Schriftsteller sich der Erinnerung zu bedienen, um die Vergangenheit zu rekonstruieren. Da die Daten des Gedächtnisses unzulänglich sind und von der vergangenen Realität nur einen willkürlichen Extrakt zurückbehalten, ergänzt der traditionelle Romanzier diese Ereignisse mit Beobachtungen, die der Gegenwart entnommen sind, mit Hypothesen und überkommenen Vorstellungen aller Art und vermischt so das echte Erinnerungsgut mit dem trügerischen, das ihm die Einbildungskraft vorgaukelt.

Eine solche Methode ist sinnvoll, wenn man, wie üblich, beabsichtigt, Vergangenes wieder aufzubauen, das heißt es in einer neuen Gegenwart und Aktualität dichterisch erstehen zu lassen. Prousts Absicht ist aber das gerade Gegenteil. Er will nicht jene alten Realitäten mit Hilfe seiner Erinnerungen rekonstruieren, sondern umgekehrt, er will unter Anwendung aller erdenklichen Mittel — Erforschung des Gegenwärtigen, Selbstbeobachtung, Aufstellung psychologischer Theorien — zu einem literarischen Wiederaufbau seiner Erinnerungen gelangen. Also nicht die Dinge, an die man sich erinnert, sondern die Erinnerung an die Dinge

ist Prousts allgemeines Thema. Zum erstenmal wird hier die Erinnerung, die sonst zur Beschreibung anderer Dinge dient, ernstlich selbst zum geschilderten Gegenstand. Aus diesem Grunde unterläßt es der Autor, den Erinnerungen jene Teile der Realität anzufügen, die ihnen fehlen, sondern läßt sie so, wie sie seiner Meinung nach sind, objektiv gesehen unvollständig, vielleicht sogar verstümmelt und die ihnen belassenenen armseligen Stümpfe in ihrer gespenstischen Ferne bewegend. Eine Stelle ist besonders eindrucksvoll. Es ist die Rede von drei Bäumen, die an einem Abhang stehen. Hinter ihnen, so entsinnt man sich, war etwas, ja, sogar etwas sehr Wichtiges, aber was es war, ist nicht mehr erinnerlich. Der Autor ringt vergeblich darum, das Fehlende wiederzufinden und damit den von Verstümmelung bedrohten Landschaftsausschnitt zu ergänzen: jene drei Bäume, die als einzige Überlebende bei einer geistigen Katastrophe, einem verheerenden Gedächtnisschwund, zurückgeblieben sind.

Die Romanthemen sind also bei Proust bloßer Vorwand und wie *spiracula*, Luft— und Fluglöcher des Bienenstocks, aus denen sich der Schwärm der Erinnerungen geflügelt und zitternd in die Freiheit drängt. Nicht umsonst hat er seinem Werk den allgemeinen Titel „A la recherche du temps perdu“ gegeben. Proust ist ein Erforscher der verlorenen Zeit als solcher. Er verzichtet darauf, die Gegenwart in die Vergangenheit zu projizieren und hat sich, entschlossen, jeder Konstruktion aus dem Wege zu gehen, einem strengen Non-Interventionismus verschrieben. Vom nächtlichen Grund der Seele löst sich die Erinnerung und steigt berückend wie ein Sternbild in der Nacht über die Linie des Horizonts herauf. Proust unterdrückt jedes Verlangen nach Rekonstruktion und beschränkt sich darauf, das zu beschreiben, was er aus seinem Gedächtnis auftauchen sieht. Anstatt die verlorene Zeit wieder aufleben zu lassen, gefällt er sich darin, ihre Trümmer aufzulesen. Man kann sagen, die Gattung „*Memoiren*“ erhebt sich bei ihm zur Würde einer rein literarischen Methode.

Soweit das, was die Zeit angeht. Einfacher und verblüffender noch ist aber seine Erfindung in der Ordnung des Raumes.

Man hat die Seiten gezählt, die Proust darauf verwendet, zu berichten, daß sich die Großmutter das Fieberthermometer anlegt. Von Proust kann man nicht sprechen, ohne seiner Weitschweifig-

keit und minutiösen Genauigkeit zu gedenken. In seinem Fall aber verlieren Weitschweifigkeit und übertriebene Genauigkeit ihren üblen Beigeschmack, sie werden zu zwei wirksamen Kräften künstlerischer Anregung, zu zwei Musen, die unbedingt in die Gemeinschaft der Neun aufzunehmen sind. Proust muß weitschweifig und übergenau sein aus dem einfachen Grund, weil er an die Dinge näher als üblich herantritt. Er war der Erfinder eines neuen Distanzverhältnisses zwischen uns und den Dingen. Diese einfache Reform war, wie schon gesagt, von so verblüffenden Ergebnissen, daß fast die ganze frühere literarische Produktion den Aspekt einer grob aus der Vogelperspektive gesehenen Literatur annimmt, sobald man sie mit diesem köstlich kurzsichtigen Genie vergleicht.

Kraft der vitalen Erfordernisse nötigt uns jeder Gegenstand, ihn aus der Entfernung zu betrachten, aus der er uns am vorteilhaftesten erscheint. Wer einen Stein genau betrachten will, nähert sich ihm so sehr, daß er sogar die Poren seiner Oberfläche gewahrt. Wer aber einen Dom richtig sehen will, muß darauf verzichten, die Poren seiner Steine zu unterscheiden, und weit zurücktreten, um sein Gesichtsfeld beträchtlich zu erweitern. Die Norm dieser Entfernung wird durch die organische Zweckmäßigkeit bestimmt, von der unser Leben regiert wird. Vielleicht war es ein Irrtum der Dichter, zu glauben, daß diese für das praktische Leben vorzüglich geeignete Entfernungsskala auch für die Kunst das Richtige wäre. Proust, der es wahrscheinlich satt bekommen hat, eine Hand immer so gezeichnet zu sehen, als wäre sie ein Denkmal, hält sie ganz nahe an die Augen und verdeckt damit den Horizont. Überrascht sieht er im Vordergrund eine eindrucksvolle Landschaft erscheinen, deren welliges Gelände der Poren von den Miniaturwäldern des Flaums gekrönt ist. Das ist natürlich nur als Gleichnis aufzufassen. Proust interessieren weder Hände noch körperliche Dinge im allgemeinen so intensiv wie die innere Fauna und die innere Flora. Er bringt uns den menschlichen Empfindungen gegenüber in die richtige Distanz und bricht mit der Tradition, sie monumental zu beschreiben.

Ich halte es nicht für uninteressant zu erforschen, wie sich diese grundlegende Umwandlung der literarischen Perspektive in Proust vollzogen hat.

Wenn einer der primitiven Maler einen Krug oder einen Baum malt, geht er von der Voraussetzung aus, daß jedes Ding wirklich ein Profil besitzt, das heißt ein unzweideutiges Aussehen oder eine äußere Form, die es wie eine klare Grenze von allen anderen scheidet oder absondert. Dieses Profil der Gegenstände sauber zu fixieren, bildet das Hauptanliegen des Primitiven. Der Impressionist hingegen glaubt zu bemerken, daß dieses Profil illusorisch ist und in der realen Schau nicht existiert. Wenn wir uns an das halten, was wir im strengen Sinn des Wortes von einem Baum sehen, werden wir entdecken, daß er keineswegs aus seiner Umgebung herausgeschnitten, sondern daß seine Silhouette verschwommen ist und das, was ihn von seiner Umgebung abhebt, nicht jenes nichtvorhandene Profil ist, sondern die ihm innewohnende Gesamtheit der Farbtöne. Aus diesem Grunde verzichtet der Impressionist darauf, einen Gegenstand zu zeichnen, er setzt ihn lieber aus einer Anhäufung kleiner Farbflecke ohne bestimmte Form zusammen, die aber in ihrer Gesamtheit dem halbgeöffneten Auge die vibrierende Gegenwart des Gegenstandes vermitteln. Der Impressionist malt einen Krug oder einen Baum, ohne daß auf seinem Gemälde etwas die Gestalt eines Kruges oder Baumes hätte. Als malerischer Stil besteht der Impressionismus demnach darin, die äußere Form der Realitäten zu verneinen und die innere Form, das heißt die innere Vielfalt der Farben, wiederzugeben.

Dieser Stil herrschte bis Ende des Jahrhunderts im europäischen Kunstempfinden vor. Merkwürdig ist seine Übereinstimmung mit der damaligen Philosophie und Psychologie. Die Philosophen um 1890 behaupteten, die einzige Realität käme aus unseren sensorialen und emotionalen Zuständen. Während der unbefangene Mensch ebenso wie der Primitive in der Malerei die sogenannte Welt als etwas Unerschütterliches, außerhalb unseres Seins Befindliches, von großartiger, unveränderlicher Architektur auffaßt, glaubt der impressionistische Philosoph, das All sei eine bloße Projizierung unserer Empfindungen und Affekte, eine Flut von Gerüchen, Geschmacksreaktionen, Lichtern, Schmerzen und Begierden, eine endlose Prozeption unruhiger innerer Reflexe. In gleicher Weise nimmt die primitive Psychologie an, daß unsere Persönlichkeit aus einem unveränderlichen Kern, einer Art geistiger Statue besteht, welche die Veränderungen der Umgebung mit immer gleicher Ge-

bärde hinnimmt. So ist die Psychologie des Menschen bei Plutarch, den wir in das Meer des Lebens getaucht sehen und der dessen Wellenschlag, wie ein Fels in der Brandung oder wie ein Monument im Unwetter, unberührt herankommen läßt. Aber der impressionistische Psychologe stellt das in Frage, was man den Charakter, das plastische Profil eines Menschen zu nennen pflegt, und sieht in ihm eine ständige Umstellung, eine ununterbrochene Folge verschwommener Zustände, eine sich unaufhörlich verändernde Verflechtung von Gefühlen, Gedanken, Farben und Hoffnungen.

Diese Überlegung hilft uns, die inneren Tendenzen Prousts in eine zeitliche Ordnung zu bringen. Die Monographie über eine Liebe Swanns ist ein Fall psychologischer Pointillierung. Für den mittelalterlichen Autor von Tristan und Isolde ist die Liebe ein klar umrissenes, eindeutiges Gefühl; für ihn, den urwüchsigen Dichter des psychologischen Romans, ist die Liebe eben Liebe und nichts anderes als Liebe. Proust hingegen beschreibt uns eine Liebe Swanns, die überhaupt keine Form der Liebe hat. In ihr ist alles enthalten: Augenblicke heißer Sinnlichkeit, schwärzliche Stellen des Argwohns, braune der Gewohnheit, graue des Lebensüberdresses. Das einzige, was nicht darin gefunden wird, ist die Liebe. Sie ist wie die Wirkung eines Teppichs, bei dem durch die Kreuzung einiger Fäden eine Figur entsteht, ohne daß auch nur einer der Fäden die Form dieser Figur besäße. Ohne Proust wäre eine Literatur, die man lesen muß, wie man ein Gemälde Manets betrachtet — mit halbgeschlossenen Augen — nicht geboren worden.

Aus diesem Grunde muß man sich auch Stendhal mit Behutsamkeit nähern. In mancherlei Hinsicht repräsentieren sie zwar zwei Pole und sind Antagonisten. Stendhal vor allem ist ein Mensch der Vorstellungskraft. Er erfindet die Konflikte, die Situationen und die Gestalten. Er kopiert nie, alles wird bei ihm in der Phantasie gelöst, in einer trockenen, konzentrierten Phantasie. Seine Seelen sind so sehr „erdacht“ wie etwa die Linie einer *Madonna* auf den Gemälden Raffaels. Stendhal glaubt fest an die Realität der Charaktere, und beflissen zeichnet er ihr unzweideutiges Profil. Den Gestalten Prousts hingegen fehlt die Silhouette, sie sind eher wandelbare atmosphärische Verdichtungen, ein sich durch Wind

und Licht ständig veränderndes Gewölk des Geistes. Wohl gehört er zum Gremium Stendhals, „Erforscher des menschlichen Herzens“; während aber für Stendhal das Menschenherz etwas Festes mit strengen, plastischen Linien ist, ist es für Proust ein verschwommenes, gasartiges Gebilde, das sich mit meteorologischer Unbeständigkeit jeden Augenblick verändert. Zwischen dem, was Stendhal zeichnet und Proust malt, dehnt sich die gleiche Ferne wie zwischen Ingres und Renoir. Ingres zeichnet Typen schöner Frauen, in die wir uns verlieben könnten. Renoir nicht; denn das ist bei seiner Schaffensweise unmöglich. Jene zitternde Flut von Lichtpunkten, aus der bei Renoir der Frauenkörper besteht, ruft in uns wohl in höchstem Maße den Eindruck von etwas vollsaftig Fleischigem hervor, aber um schön zu sein, muß eine Frau dem Ausdehnungsvermögen ihrer Körperlichkeit die strenge Grenze eines Profils entgegensetzen. Genau so ist es der literarischen und psychologischen Methode Prousts verwehrt, weibliche Gestalten zu modellieren, die anziehend wirken. Trotz der liebevollen Sorgfalt, mit der sie behandelt ist, erscheint uns die Herzogin von Guermantes häßlich und unpassend, während wir uns, im Rückblick auf die feurigen Jahre unserer Jugend, todsicher in die Sanseverina, die Frau mit dem ruhigen Antlitz und dem so erregbaren Herzen, auch heute wieder verlieben würden.

Proust bringt also in die Literatur das, was man eine allgemeine atmosphärische Absicht heißen könnte. Landschaften und Personen, innere und äußere Welt, alles verflüchtigt sich in ein verschwommenes, weit ausgedehntes Pulsieren. Man könnte sagen, Prousts Universum muß eingeatmet werden, denn alles in ihm ist Umwelt. In diesen Büchern tut niemand etwas, es ereignet sich überhaupt nichts, alles ist eine Folge statischer Situationen. Es könnte ja auch gar nicht anders sein, denn, um etwas zu tun, muß man vorher etwas Bestimmtes sein. Beim Tier entwickelt sich das Tun stets wie eine von seinem Willen ausgehende Linie, die, wenn sie auf ein Hindernis stößt, immer wiederkehrt und damit zeigt, daß sich ein Wesen den auftauchenden Widerständen entgegenstellt. Diese gebrochene Linie, das Handeln des Lebewesens, sei es Mensch oder Tier, ist nichtsdestoweniger mit einer geheimen Dynamik geladen, die der Entwicklung ein dramatisches Vibrieren verleiht. Aber die Existenz der Proustschen Gestalten hat vege-

tativen Charakter. Für die Pflanze ist Leben verharrendes Sein und nicht Handeln. Sie ist in die Atmosphäre eingetaucht und vermag sich ihr nicht zu widersetzen, ihre Passivität schließt alles Dramatische aus. Ebenso lassen Prousts Gestalten gleichsam als vegetabilische Wesen ihr atmosphärisches Schicksal untätig über sich ergehen, und in seiner pflanzenhaften Ergebenheit scheint sich ihr Leben in den Blattgrün-Funktionen zu erschöpfen, in jenem immer gleichen und fast anonymen Widerspiel, bei dem die Pflanze die Gebote der Umwelt willfährig hinnimmt.

In größerem Maße als die Personen sind in diesen Büchern die wirklichen Urheber vitaler Veränderungen die Winde und das physische und moralische Klima, von dem sie abwechselnd umfungen werden. Die Biographie jedes Einzelnen wird von bestimmten geistigen Luftströmungen beherrscht, die über ihn hinwegziehen und seine Sensibilität beeinflussen. Alles hängt von der Richtung ab, aus der der Windstoß kommt, und da es Nord- und Südwestwind gibt, Bora und Scirocco, schwankt die Proustsche Persönlichkeit, je nachdem der Wind der Existenz von Meseglise oder Guermantes herweht. Es ist keineswegs befremdlich, daß der Autor so oft von *côtés* spricht, denn da das Universum für ihn eine metereologische Realität ist, sind das Wesentliche die Quadranten. Es ergibt sich daher, daß Proust durch ein geniales Vernachlässigen der äußeren und konventionellen Form der Dinge genötigt wird, sie durch ihre innere Form, durch die Struktur ihrer inneren Form zu definieren. Aber diese Struktur ist von mikroskopischen Verhältnissen. Proust muß sich daher den Dingen in anomaler Weise nähern und poetische Histologie üben. Am ehesten gleicht sein Werk jenen anatomischen Abhandlungen, die bei den Deutschen beispielsweise den Titel „Über den feineren Bau der Retina des Kaninchens“ tragen.

Mikroskopismus bedeutet selbstverständlich minutiöse Genauigkeit. Genauigkeit aber erfordert Weitschweifigkeit. Die Deutung des menschlichen Lebens als atmosphärische Stimmungen und die zwangsläufig daraus erwachsende Übergengenauigkeit, mit der es beschrieben wird, drückt den Büchern Prousts unausweichlich den Stempel eines scheinbaren Defekts auf. Ich verweise nur auf die eigenartige Ermüdung, die selbst den eifrigsten Anhänger Prousts bei der Lektüre seiner Werke überkommt. Wenn es sich dabei um

die Müdigkeit handelte, die von nichtssagenden Büchern auszugehen pflegt, wäre kein Wort darüber zu verlieren, aber die Mattigkeit, die den Leser bei der Lektüre Prousts befällt, ist von besonderer Art und hat nichts mit Langeweile zu tun. Bei Proust langweilt man sich nie. Höchst selten fehlt es einmal einem Kapitel an der vollständigen oder zumindest an der hinreichenden Dichte. Dabei macht es uns nichts aus, die Lektüre in irgendeinem Moment abubrechen. Andererseits fühlen wir uns im weiteren Verlauf der Lektüre ständig aufgehalten, so als ließe man uns nicht fortfahren, wie wir wollen, als wäre der Rhythmus des Autors nicht so behend wie der unsere und unsere Eile durch ein beständiges Ritardando gezügelt.

Das ist der Nachteil und der Vorzug des Impressionismus. Wie schon gesagt, gibt es in den Büchern Prousts keine Handlung, keine Dramatik, kein Fortschreiten. Sie setzen sich aus einer Reihe überaus reichhaltiger, aber statischer Bilder zusammen. Da wir aber von Natur aus Sterbliche, dynamische Wesen sind, interessiert uns nur die Bewegung.

Wenn uns Proust erzählt, daß in Combray die Glocke der Gartenpforte gezogen wird und man in der Dunkelheit die Stimme Swanns vernimmt, fixiert sich unsere Aufmerksamkeit auf diese Tatsache und ist, sich wie zum Sprung duckend, im Begriff, sich auf eine andere Tatsache zu stürzen, die ihr zweifellos folgen wird und der jene nur als Vorbereitung dient. Wir verweilen nicht müßig bei der ersten, sondern fühlen uns, sobald wir leichthin davon Kenntnis genommen haben, auf die kommende abgeschneilt, weil, wie wir meinen, im Leben jede Tatsache nur Ankündigung und Übergang zu einer anderen ist, bis eine Flugbahn entsteht, wie auf den mathematischen Punkt ein anderer folgt, bis sich eine Linie bildet. Proust martert unsere dynamische Natur und zwingt uns herzlos, bei der ersten Tatsache zu verweilen, mitunter hundert und mehr Seiten hindurch. Auf Swanns Eintritt in den Garten erfolgt nichts. Auf diesen Punkt folgt kein anderer Punkt, sondern im Gegenteil, Swanns Ankunft, diese unscheinbare flüchtige Tatsache, dieser Punkt der Realität, dehnt sich aus, ohne fortzuschreiten, verbreitert sich, ohne sich in einen anderen zu wandeln, bläht sein Volumen auf, und Seite um Seite bleiben wir daran haften. Wir sehen lediglich wie die Tatsache elastisch an-

wächst, sich immer mit neuen Einzelheiten und neuem Sinn belädt, anschwillt wie eine Seifenblase und sich ebenso mit schillernder Pracht und Reflexen schmückt.

Beim Lesen Prousts empfinden wir eine gewisse Qual. Seine Kunst wirkt auf unseren Drang, zu handeln, uns zu bewegen und vorwärts zu streben, wie ein Zaum, der uns ständig zurückhält. Wir leiden wie ein Vogel, der in seinem Käfig immer an das Gitterwerk seines Kerkers stößt. Deshalb könnte man Prousts Muse als die *Verweilende* bezeichnen und sein Stil besteht in der literarischen Auswertung jener *delectatio morosa*, die von den Konzilien so gezeißelt wurde.

Jetzt sehen wir mit großer Klarheit, wie sich der Zyklus der elementaren „Erfindungen“ Prousts schließt, wie seine Veränderung der Distanz und der üblichen Form die natürliche Folge seines ersten Verhaltens der Erinnerung gegenüber ist. Wenn wir die Erinnerung als einen Bestandteil unter vielen zum verstandesmäßigen Aufbau der Realität verwenden, nehmen wir nur jenes Reminiszenzstück, das wir gerade brauchen können, und ohne es nach seinem eigenen Gesetz wachsen zu lassen, fahren wir mit unserer Restaurationsarbeit fort. Beim Überlegen und bei der einfachen Gedanken-Assoziation legt unsere Seele eine Flugbahn zurück, gleitet von einem Ding zum ändern, so daß unsere Aufmerksamkeit ihren Gegenstand unablässig wechselt. Geben wir uns aber, der Realität den Rücken kehrend, der Betrachtung der Erinnerung hin, dann sehen wir, daß sie ausschließlich in der Ausdehnung wirkt und wir uns sozusagen vom Ausgangspunkt gar nicht fortbewegen. Erinnern gleicht nicht wie das Überlegen dem Durchschreiten eines geistigen Raumes, sondern es ist das spontane Anwachsen des Raumes selbst. Ich weiß nicht, welcher Methode sich Proust beim Schreiben bediente. Aber seine so gewunden und vollkommen abgefaßten Kapitel scheinen nach ihrer Niederschrift Schicksalsschläge erlitten zu haben. Man bemerkt, wie sie, anfangs gut proportioniert, durch die ihnen innewohnende plötzlich aufbrechende Erinnerung Auswüchse bekamen, seltsame, für meinen Geschmack interessante sprachliche Knollen, vergleichbar den knorrigen Höckern, die sich durch die zu engen Schuhe an den Füßen der Chinesin bilden.

Nach diesen Betrachtungen über die elementaren und abstrakten

Dimensionen des Werkes von Proust wäre jetzt der Augenblick gekommen, ernsthaft auf Werk und Temperament des Autors einzugehen. Wir würden dann die überraschende Übereinstimmung entdecken, die zwischen dieser adynamischen, durch seine Deutung von Zeit, Distanz und Form bestimmten Tendenz und seinen übrigen Eigenheiten besteht. Denn es ist seltsam, daß ein und dasselbe auf einer sehr einfachen Formel aufgebaute organische Prinzip ausreicht, um alle Seiten des Proustschen Werkes verständlich zu machen, so zum Beispiel den ungewöhnlichen Scharfblick, mit dem er die Abenteuer des Blutkreislaufes seiner Romangestalt beschreibt, sein feines Wahrnehmungsvermögen für hygrometrische Schwankungen und Muskelempfindungen, mit einem Wort, seinen transzendierenden, allseitigen Snobismus.