

Marcel als Medium, organloser Körper, Maschine. Das Bild des Erzählers als einer Maschine ist nicht im mechanischen Sinn eines begrenzten Regelwerks zu verstehen. Vielmehr handelt es sich dabei um ein wachsendes, sich ausdehnendes Gebilde mit vielfältigen Verzweigungen. Die Figur des Proustschen Erzählers steht ein für die Verschiebung des Wahrnehmungsparadigmas um 1900 als Reaktion auf medientechnische Entwicklungen.²⁹³ Nicht das Subjekt ist es, das sich souverän die Außenwelt erschließt, sondern einem nervösen Sensorium, einem „hochempfindlichen Leiter“ stoßen Signale zu. Die neuen technischen Rezeptionsweisen ermöglichen keine authentische Körpererfahrung mehr, sondern zeigen im Gegenteil den Verlust der Fähigkeit, sich den Reizen oder Signalen zu entziehen. Neben das noch subjektzentrierte optische Wahrnehmungsparadigma treten taktil-kinästhetische Sensationen, die dem Erzähler zustoßen. An die Stelle hermeneutisch-ganzheitlicher Erfahrungen des Sehens von Bildern treten punktuelle, segmentierte Wahrnehmungen optischer wie akustischer Art (Sprachfetzen, Intonierungen, Glucksen ...), die in ständiger Bewegung und Veränderung begriffen sind. Die *Recherche* – auch hierin „entre deux siècles“ – entwickelt ihre Bilder auf zwei Ebenen, die in Spannung zueinander stehen: Zum einen entfaltet der Roman das neue taktile Wahrnehmungsparadigma. An die Stelle ganzheitlicher Erfahrungen treten hier punktuelle Körpereindrücke, segmentierte Wahrnehmungen von zerstückelten Körpern oder Partialobjekten. Zum anderen rekurriert der Erzähler immer wieder auf die klassische optische Wahrnehmung, die von einem souveränen Blick gesteuert stabile Bilder liefert. Der Konflikt der beiden Wahrnehmungsordnungen lässt sich sehr genau nachzeichnen an den verschiedenen ‚Stadien‘, die die Entdeckung der impressionistischen Kunst durch den Erzähler durchläuft.²⁹⁴

II. 3. Textlektüren: *famille, sexe, race*

a) Die Familie des Erzählers. Ödipale Ordnung und Profanation

Der Ort des Geschehens ist Combray und damit eine traditionale Welt aus geschlossenen Systemen: gesellschaftlich herrscht hier ein stabiles Kastensystem,²⁹⁵ in dem jeder seinen angestammten Platz innehat und

²⁹² II, S. 264.

²⁹³ Vgl. hierzu auch Pethes, N.: „Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900: David Katz, Walter Benjamin“, in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 117 (2000), S. 33-57.

²⁹⁴ Vgl. hierzu in dieser Arbeit II.3e)

²⁹⁵ So wird gleich auf den ersten Seiten von *Du côté de chez Swann* das festgefügte Weltbild beschrieben, wie es bei den Menschen in Combray, etwa der Familie des Erzählers, herrscht: „<...> les bourgeois d’alors se faisaient

Bewegungen von oben nach unten oder umgekehrt undenkbar sind. Religiös ist Combray vom Katholizismus bestimmt.²⁹⁶ Fern von Paris und fern von dem „Sonderuniversum“²⁹⁷ Balbec sind die Familie und die heterosexuelle Ordnung unantastbare ‚ewige‘ Werte. Solchermaßen bietet sich die ideale Familienwelt auf einer ersten Ebene dar. Allerdings: schon früh wird die Harmonie eines solchen Combrays von den sexuellen Entdeckungen des Erzählers gestört. Die sexuellen Figuren unterwandern die katholisch-reine, idealische Kinderwelt und irritieren damit auch von Anfang an die Vorstellungen von einer ‚unschuldigen‘ Poesie der Innerlichkeit.

Das sexuelle Begehren des Erzählers richtet sich an seine Mutter und damit an jene Figur, die in unverbrüchlicher Einheit mit der Großmutter,²⁹⁸ als einzige unhinterfragt die ganze *Recherche* hindurch für die „vertu“, für die moralische „bonté“ steht. Was sich hier zwischen „drame du coucher“ mit der Lektüreszene um *François le champi* und der *Madeleine*-Episode²⁹⁹ abzeichnet, ist ein klassisches ödipales Szenario; genauer: die Episoden belegen das Scheitern der normalen ödipalen Sozialisierung im triangulären familiären Konstrukt und deren Ersetzung durch einen fantasmatischen Ödipus. Die Episoden um den „drame du coucher“ und die *Madeleine* sind schon in anderen psychoanalytisch orientierten Arbeiten, so etwa von Serge Doubrovsky³⁰⁰ und Jeffrey Mehlman³⁰¹ ausführlich interpretiert worden, weshalb ich die Szenen hier nicht mehr näher beschreiben möchte, sondern nur die für unseren Zusammenhang wichtigen Ergebnisse der Lektürearbeit heranziehen möchte. Es geht um die Sexualisierung der Beziehung zur Mutter und die Profanation des Vaters. Am Ende von Doubrovskys psychoanalytischer *Madeleine*-Interpretation steht die Erkenntnis: „madeleine: nom du père éliminé, mère incorporée“.³⁰² Die symbiotische Dyade „mère-Marcel“ schließt den profanierten Vater aus. Die ‚normale‘ ödipale Sozialisierung wird also zugunsten einer Identifikation des Erzählers mit der Mutter: „mère&Marcel=moi“ aufgegeben.³⁰³ In diesem Sinn

de la société une idée un peu hindoue et la considérait comme composée de castes fermées où chacun, dès sa naissance, se trouvait placé dans le rang qu'occupaient ses parents, et d'où rien, <...>, ne pouvait vous tirer pour vous faire pénétrer dans une caste supérieure“; I, S. 16. Vgl. auch zu dem Combrayschen Kastengeist der Mutter und Großmutter des Erzählers, IV, S. 237.

²⁹⁶ Vgl. die Schilderungen zu Tante Léonies katholischen Ritualen und zum Kirchengang in Combray in I, S. 100 ff. und I, S. 110 ff.

²⁹⁷ Vgl. II, S. 36: Balbec wird als ein „petit univers à part“ beschrieben.

²⁹⁸ Die beiden Figuren bilden eine quasi-symbiotische Einheit, die sich in der vollständigen Identifikation der Mutter mit der Großmutter auch nach deren Tod fortsetzt. In diesem Sinn habe ich, wenn nicht ausdrücklich von einer der beiden Personen die Rede ist, die Form (Groß)mutter gewählt.

²⁹⁹ Vgl. I, S. 27-47.

³⁰⁰ Doubrovsky, Serge: *La place de la madeleine. Ecriture et fantasme chez Proust*, Paris 1974.

³⁰¹ Mehlman, J.: *A Structural Study of Autobiography...*, a.a.O.

³⁰² Doubrovsky, S.: *La place de la madeleine...*, a.a.O., S. 132.

³⁰³ Vgl. hierzu auch Link-Heer, U.: „Zwischen Ödipus und Anti-Ödipus“ ..., a.a.O., S. 74 f.

würde sich die persönliche *Identität* des Erzählers über die sexuelle *Identifikation* mit der Mutter herstellen.

Dass diese psychische Identifikation des Erzählers mit der (Groß)mutter und damit zusammenhängend die Konstitution eines poetologischen *moi profond* aber keineswegs 'funktionieren', davon zeugen die zahlreichen quasi profanatorischen Angriffe auf die familiären ((groß)mütterlichen und väterlichen) Figuren in der *Recherche*.³⁰⁴ Diese zeigen sich nicht nur in expliziten Szenarien, sondern schon in impliziten Ironisierungen der „bonté“ und „vertu“, wie sie sich im Zusammenhang der oben zitierten Stellen um den „drame du coucher“ einschleichen. Als moralisch integre, eindeutige Figuren vertreten Mutter und Großmutter auch eine dezidiert idealistische Ästhetik, in der modern ausgedrückt Signifikant und Signifikat (also Sprache/Text und Wirklichkeit) harmonisch zusammenkommen. In der erzählerischen Vermittlung eines solchen (groß)mütterlichen Konzepts reiner, erbaulicher Kunstwerke schlagen schon deutlich Momente der Ironisierung, zum anderen Motive von sexuellem Normbruch und von Entweihung durch.

Nur zum Notbehelf schenkt die Großmutter dem Erzähler Fotografien, da die Originale unerschwinglich wären; auf das moderne Medium des Flüchtigen und Kontingenten kann sie sich dabei aber nur einlassen, wenn das darauf Abgebildete sozusagen ‚unbefleckt‘ und zeitlos Schönes zeigt.³⁰⁵ Genau dieses Kunstkonzept der Großmutter, das die eigene Lebenswelt immer durch große, hier religiöse Vorbilder zu vertiefen beansprucht und dabei idealerweise eine Kongruenz von Dargestelltem und darstellendem Medium fordert, zitiert der Erzähler nur scheinbar: Wenn in der „drame du coucher“-Szene ein Stich des Renaissancekünstlers Bennozzo Gozzoli herangezogen wird, um den Vater als Abraham zu beschreiben, wird damit tatsächlich, wie Sprenger gezeigt hat, eine „<...> subtile erotische Profanation des verwendeten Bildmaterials“ vorgenommen: „Im Gegensatz zu dem noch in hohem Alter mit Kindern gesegneten Abraham erscheint der Vater <des Erzählers> als kranker, von Neuralgien geplagter Mann, dessen Impotenz angedeutet wird, da er seine Frau mit den Worten ‚je n’ai besoin de rien‘ dem Sohn für eine Nacht überläßt“.³⁰⁶

Die Verbindung des religiösen Vorbildes mit der demontierten Vaterfigur führt,

³⁰⁴ Deleuze sieht die profanatorischen Motive, die die *Recherche* durchziehen, in dem Bruch des Erzählers mit dem ödipalen Familiengesetz begründet. Die Profanation zielt, so Deleuze, immer darauf, „<...> faire fonctionner la mère (ou le père) comme objet partiel, c’est-à-dire la cloisonner, lui faire voir un spectacle contigu, et même la faire agir dans le spectacle qu’elle ne peut plus interrompre et dont elle ne peut plus s’extraire, la faire atténuer au spectacle“, Deleuze, G.: *Proust et les signes*, a.a.O., S. 153. Die Fotografie des Vaters in Kontiguität zu den sexuellen Ausschweifungen bringen, die Großmutter zu dem zwielichtigen Klohäuschen, die Möbel der Familie zum Bordell, in das sie der Erzähler verschenkt. In diesen Kontiguitätsverhältnissen und den über diese vermittelten „communications aberrantes entre les vases non communicantes“ (S. 154) zeigt sich, so Deleuze, trotz aller oberflächlichen Beteuerungen von Schuldhaftigkeit, tatsächlich ein perverses Genießen des Gesetzesbruches.

³⁰⁵ Vgl. dazu die Stellen, in denen die Geschenkauswahl der Großmutter beschrieben wird. So muss die dem „mode mécanique de représentation“ inhärente „vulgarité“ der Fotografie wieder kompensiert werden durch besonders ‚wertvolle‘ Motive, beispielsweise der „Cathédrale de Chartres“, vgl. I, S. 39 f.

³⁰⁶ Sprenger, U.: *Stimme und Schrift...*, a.a.O., S. 27 und S. 31.

so Spenger weiter, „genau zum Gegenteil des von der Großmutter angestrebten Effekts, da sie nicht in eine Fixierung des Schönen durch das Schöne mündet, sondern die Polysemie des künstlerischen Signifikanten in den Vordergrund rückt <...>. Profanation und Vieldeutigkeit <sind> unvereinbar mit den ästhetischen und moralischen Maßstäben einer ‚nature ardemment idéaliste‘ der Großmutter“.³⁰⁷ Auch die Szenen um die Lektüre von *François le Champi*, jenes von der Großmutter ausgewählten und von der Mutter vorgelesenen Romans, in dem das Findelkind („le champi“) gegen den väterlichen Widerstand in erotisch gefärbte Beziehungen zu seiner ‚Mutter‘ tritt, sind von einer unterschwellig profanierenden der mütterlichen „vertu“ durchzogen. Während diese in dem Glauben, dass der Roman „<...> aurait eu <...> quelque une de ces vieilles choses qui exercent sur l’esprit une heureuse influence“³⁰⁸, die ‚gefährlichen‘ Stellen beim Vorlesen herausfiltert, bestärkt gerade das den Erzähler in seinen inzestuösen Fantasien.

Ich möchte nun zu der ersten zentralen Passage der *Recherche* kommen, in der es – entgegen der ödipal-fantasmatischen Identifikation mit der (Groß)mutter – um die Zerstörung familiärer Figuren geht: die „scène de sadisme“. Wenn es hier auch ein Vater ist, der entweiht wird, so weist m.E. und wie zu zeigen sein wird, die implizite psychopoetische Logik der Szene auf das Verhältnis des Erzählers zu seiner Mutter.

Die „scène de sadisme“

Abgelegen, auf der ‚anderen Seite‘ von Méséglise, in Montjouvain oder hinter den Hecken des Parks von Tansonville dem familiären Einzugsbereich entzogen, entdeckt der Erzähler ein anderes Leben. Die Reinheit des Heiligen, der Familie ist nicht gefeit vor Beschmutzungen. Die Orte der Kindheit, das sind nicht nur die goldschimmernden Dächer von Combray und Méséglise, die Kirche und der reine Weißdorn, der als „arbuste catholique et délicieux“³⁰⁹ überhöht wird; das ist auch, in unmittelbarer Nähe zu der Profanationsszene, die jüdisch konnotierte „terre maudite“³¹⁰ von Roussainville und der verbotene abseitige Ort Montjouvain. Hier geht es um sexuelle Initiation und damit zugleich um sexuelle Perversion.

Eines Tages kommt der Erzähler, dessen Eltern auf kurze Zeit verreisen mussten, auf einem Spaziergang zu dem Haus des vor kurzem verstorbenen

³⁰⁷ Spenger, U.: *Stimme und Schrift...*, a.a.O., S. 31.

³⁰⁸ I, S. 40 f.

³⁰⁹ I, S. 138.

³¹⁰ I, S. 150.

Musikers Vinteuil. Schläfrig geworden, läßt er sich auf einer Anhöhe vor dem Haus nieder. Als er wieder erwacht, findet er sich direkt gegenüber ein beleuchtetes Zimmer, in dem sich Mlle Vinteuil aufhält. Um vor dem Leser sein Bleiben zu entschuldigen, erklärt der Erzähler, erst sein Aufstehen und das dadurch verursachte Knacken im Gehölz hätte ihn als voyeurhaften Eindringling entlarven können, der er natürlich nicht sei. Marcel wohnt also, wie allen sexuellen Schlüsselszenen³¹¹ der *Recherche*, als zufälliger Voyeur dem Geschehen bei. Damit ist der Erzähler von vornherein als schuldloser Zeuge dessen, was er Schockierendes zu hören und zu sehen bekommt, entlastet:

„Je vis Mlle Vinteuil <...> qui probablement venait de rentrer <...>. Au fond du salon <...>, sur la cheminée était posé un petit portrait de son père que vivement elle alla chercher au moment où retentit le roulement d’une voiture qui venait de la route <...>. Bientôt son amie entra <...> <Mlle Vinteuil> se leva, feignit de vouloir fermer les volets <...>. „Laisse donc tout ouvert, j’ai chaud, dit son amie. – Mais c’est assommant, on nous verra“, répondit Mlle Vinteuil. Mais elle devina sans doute que son amie penserait qu’elle n’avait dit ces mots que pour la provoquer à lui répondre par certains autres qu’elle avait en effet le désir.“ (I:157 ff.)

Das Fenster bleibt offen, so dass der Erzähler die Szene weiterverfolgen kann. Nachdem die Freundin Mlle Vinteuil geküsst hat, spielt diese Bestürzung über das direkt in ihrem Blickfeld postierte Foto des Vaters, das sie, wie Marcel zuvor beobachtet hat, selbst dort hingestellt hatte;

„Oh! Ce portrait de mon père qui nous regarde, je ne sais pas qui a pu le mettre là“ (I:160). Und die Freundin erwidert: „Mais laisse-le donc où il est, il n’est plus là pour nous embêter <...> le vilain singe.“³¹² Die Reaktion Mlle Vinteuil auf diese erste profanatorische Attacke der Freundin ist dem Erzähler Beleg für die eigentliche Gutartigkeit der Tochter des Toten: „Mlle Vinteuil répondit par des paroles de doux reproche: „Voyons, voyons“, qui prouvaient la bonté de sa nature.“³¹³

Die Beschreibung der Szene ist ein deutliches Beispiel für jene narrative Strategie, die Genette „polymodalité“ genannt hat. Der Erzähler sieht und hört zugleich aus der eingeschränkten Außenperspektive und dechiffriert die Gedanken und Gefühle Mlle Vinteuil aus der ihm schrankenlos zugänglichen Innensicht.

Was für ihn von außen hör,- und sichtbar ist, sind die schockierenden profanatorischen Akte, aus der Innenperspektive hingegen zeichnet der Erzähler

³¹¹ Vgl. auch die Szene um die Entdeckung der sexuellen Inversion mit Charlus und Jupien, III, S. 3-16 und die „scène de flagellation“ im Bordell, IV, S. 389-394.

³¹² I, S. 160.

³¹³ I, S. 160.

ein Bild des ‚wahren‘ guten Wesens von Mlle Vinteuil. Es ist das Wissen um den „coeur scrupuleux et sensible“³¹⁴, um die „bonté de (la) nature“³¹⁵ der Tochter des Komponisten, die Marcel an der „apparence du mal“³¹⁶ zweifeln läßt. Vor dem Hintergrund dieses Wissens entwickelt der Erzähler dann eine Unterscheidung zwischen dem bloß gespielten Sadismus, der inszenierten Bosheit einer Mlle Vinteuil als romantischer „artiste du mal“ und andererseits des tiefen, wirklichen Bösesseins:

„Certes, dans les habitudes de Mlle Vinteuil l'apparence du mal était si entière qu'on aurait eu de la peine à la rencontrer réalisée à ce degré de perfection ailleurs que chez une sadique <...> mais <une sadique> ne les <die sadistischen Handlungen> résumerait pas expressément en un acte d'un symbolisme aussi rudimentaire et aussi naïf“ (I:161).

Dem naiven ‚Bühnenstück‘, dem „mélodrame“³¹⁷ Mlle Vinteuil stellt der Erzähler die wirklichen „kriminellen“ Handlungen gegenüber, d.h. die versteckten Entweihungen. Die Behauptung, dass in der Szene eine Zerstörung der Vaterfigur nur gespielt werde, dieser aber nicht wirklich zerstört werde, überzeugt dennoch nicht wirklich. Hinter der ganzen differenzierten Beschreibung des sadistischen Spiels, des ritualisierten Bösesseinswollens von Mlle Vinteuil steht dennoch der „plaisir“ gegenüber einem „mort sans défense“³¹⁸, steht dennoch das Entzücken angesichts der „cruauté en ravissant à M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité“.³¹⁹ Es geht darum, dem Vater die Vaterschaft streitig zu machen. Und so wird das Foto des wahren Vaters von dem Duo aus Mlle Vinteuil und ihrer Freundin, auf deren Schoß sie wie die Tochter auf den Schoß des Vaters hüpfte, bespuckt.

Dass die Abschwächung der Szene als einem gespielten Bösessein die Wucht der Beobachtung nicht wirklich dämpft, wird noch durch eine andere in die Szene interpolierte Perspektive, eine andere Stimme, deutlich, nämlich die der Mutter des Erzählers.³²⁰

Sie wird gleich zu Beginn der Szene aufgerufen, als eine, die um das grausame Ende des Vaters trauert, eines Vaters, „<...> tout absorbé <...> par <...> les souffrances que celle-ci <Mlle Vinteuil> lui avait causées; elle revoyait le

³¹⁴ I, S. 159.

³¹⁵ I, S. 160.

³¹⁶ I, S. 161.

³¹⁷ I, S. 161.

³¹⁸ I, S. 160 f.

³¹⁹ I, S. 161.

³²⁰ Genette weist auf die Beobachtungen M. Mullers zu der indirekten Anwesenheit der Mutter und Großmutter des Erzählers in der Sadismus-Szene hin. Muller zeige „comme la mère et la grand-mère du héros se trouvent indirectement mais étroitement impliqués dans cet acte de ‚sadisme‘ filial dont les résonances personnelles chez Proust sont immenses, et qu'il faut évidemment rapprocher de la ‚Confession d'une jeune fille‘ des *Plaisirs et les Jours*, et des ‚Sentiments filiaux d'un parricide‘, vgl. Genette, G. „Discours du récit“, in ders.: *Figures III*, Paris 1972, S. 223.

visage torturé qu'avait eu le vieillard.“³²¹ „Ma mère“, so der Erzähler, „pensait à cet autre renoncement plus cruel encore <...> le renoncement à un avenir de bonheur honnête et respecté pour sa fille.“³²² Die lange Passage, die der Erzähler zwischen seine eigenen Beobachtungen schiebt, endet mit der Frage der Mutter angesichts der lesbischen Tochter Vinteuil:

„Il a vécu et il est mort pour sa fille, sans avoir reçu son salaire. Le recevra-t-il après sa mort et sous quelle forme? Il ne pourrait lui venir que d'elle.“³²³

Die zweideutige Formel von dem „salaire“, den der Vater von der ihn gequält habenden Tochter womöglich doch noch erhalten wird, nimmt der Erzähler am Ende seiner wackligen Rechtfertigung der bonté Mlle Vinteuil entgegen dem Schein ihres sadistischen Spiels wieder auf. Damit bestätigt er aber gerade die These der Mutter von der ‚tiefen‘ Grausamkeit der Tochter des Komponisten oder allgemein: von der zerstörerischen Wucht, für die die profanatorische Szene nur der hysterisch übersteigerte äußerliche Akt ist:

„Je n'en entendis pas davantage, car Mlle Vinteuil <...> vint fermer la fenêtre, mais je savais maintenant, pour toutes les souffrances que pendant sa vie M. Vinteuil avait supportées à cause de sa fille, ce qu'après la mort il avait reçu d'elle en salaire.“ (I:161)

In der abschließenden Reflexion, nachdem sich das Fenster geschlossen hat, spricht der Erzähler von dem wahren Sadismus als der „indifférence aux souffrances qu'on cause“.³²⁴ Es sind die Leiden, die Mlle Vinteuil ihrem Vater zu dessen Lebzeiten bereitet hat, nicht die Inszenierung einer sadistischen Szene nach dessen Tod, die von der „forme terrible et permanente de la cruauté“³²⁵ zeugen.

Das Leiden, das die Übertretung zum verbotenen invertierten Begehren verursacht, die Grausamkeit, die hier beschrieben werden, entstehen nur in einer heterosexuellen familialen Ordnung; ein kleines Detail in der Sadismus-Szene weist auf einen Ausweg, den der Erzähler aus dem neurotisch-depressiven Zusammenhang von Schuld, Angst, Leiden öffnet:

„Dans l'échancrure de son corsage de crêpe Mlle Vinteuil sentit que son amie piquait un baiser, elle poussa un petit cri, s'échappa, et elles se poursuivirent en sautant, faisant voler leurs larges manches comme des ailes et gloussant et piaillant comme des oiseaux amoureux“ (I:160).

³²¹ I, S. 158.

³²² I, S. 158.

³²³ I, S. 158.

³²⁴ I, S. 163.

³²⁵ I, S. 163.

Übermütig ihrem Liebesspiel hingegeben, hüpfen die beiden Mädchen wie Vögel mit weit ausgebreiteten Schwingen durch das väterliche Musikzimmer. Vögel leben in einer anderen Welt. So wie die später auftauchende kleine Schar, einem Möwenschwarm gleich und von dem der Erzähler so fasziniert sein wird, von dem er aber auch, ob ihrer Unfassbarkeit, ob ihrer vollkommenen Fremdartigkeit jenseits aller familialen Bindungen, in seiner Substanz bedroht sein wird. Und: der metonymischen Vernetzungslogik der *Recherche* folgend, taucht eben jene dunkle Freundin aus Montjouvain in Albertines Nähe, im Bereich der „terra incognita terrible“³²⁶ wieder auf.

Wie sehr der Erzähler mit seinem ‚Familienroman‘, seiner Mutteridentifikation in die beobachtete Vater-Profanation verwickelt ist, zeigt sich nicht nur in der stimmungswaltigen Interpolierung seiner Mutter in die beschriebene Szene, mit der das Urteil über die Grausamkeit Mlle Vinteuils ausgesprochen wird. Dass, was der Erzähler über die „indifférence aux souffrances qu’on cause“, über die Profanation der „vertu“, der „mémoire des morts“, der „tendresse filiale“ (I:162) vor dem Hintergrund von Montjouvain erkennt, weist auf eine andere Szene des Romans, in der es auch um die Demontage einer Familienfigur geht und diese ebenfalls über das Medium der Fotografie passiert.

Die Großmutter-Fotografieszene

Fotografie in der *Recherche* ist neben ihrem Einsatz als Mittel perspektivischer Erweiterung der erzählerischen Strategien auf einer tieferen Ebene Medium dessen, was Benjamin das „Optisch-Unbewusste“³²⁷ genannt hat. Was passiert, wenn der Erzähler zum Fotografen wird, in dessen Dunkelkammer andere Bilder entstehen als die euphorischen Erinnerungsbilder, die das *moi profond* erstellt? Die Fotografieszene, die hier näher betrachtet werden soll, spielt im familialen Rahmen des bürgerlichen Interieurs: im Salon der Großmutter. In der Chronologie der *Recherche* steht die Szene kurz vor dem Eintritt in die Welt von *Sodome et Gomorrhe*, und damit in gesellschaftliche Milieus, die von sich überschneidenden sexuellen, jüdischen und snobistischen Kraftfeldern ständig deterritorialisieren, ständig entgrenzt werden. Die die stabilen Milieus entgrenzende Bewegung hat Konsequenzen auch für den Erzähler. Die folgende Fotografie-Profanationsszene nimmt vermittelt über das technisch-apparative Medium nicht nur den Tod der zentralen Familienfigur der

³²⁶ III, S. 500.

³²⁷ Benjamin, W.: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)“, in ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, Ffm. 1980, S. 435-469, hier S. 461.

Großmutter vorweg, sondern damit, so meine These, auch den ‚Tod‘ eines in fantasmatischer Identifikation mit dieser gesicherten *moi profond*. Das Weben der Erinnerung, so wie es die *Recherche* durchzieht, sei viel näher dem Vergessen als dem, was meist Erinnerung genannt wird, schreibt Benjamin wenige Jahre nach Prousts Tod und im Angesicht der „blendenden Epoche der großen Industrie“.³²⁸ Die hier gemeinte berühmte *mémoire involontaire* ist bekanntlich keine Angelegenheit des Eingedenkens oder der freien Entschließung; vielmehr taucht sie, plötzlich und intensiv, aus dem Dunkel des Vergessens auf und würde ebenso schnell kometenhaft wieder erlöschen — wenn da nicht das Schreiben, wenn da nicht die poetische Transformationsarbeit eines Schriftstellers wäre. Dass Eindrücke und Sensationen vergessen werden, heißt also nicht, dass sie zerstört oder gelöscht wurden; sie sind lediglich zurückgetreten hinter aktuelleren und werden in großen Speichern, in „bassin(s) minier(s)“³²⁹ gelagert und „soigneusement enfermé<s> <...>“,³³⁰ Dort würden sie bis zum Ende lagern, wenn nicht ab und zu eine „Gasblase“, eine „bulle gazeuse“³³¹, wie Proust die unwillkürliche Erinnerung umschreibt, den Weg an die Oberfläche fände. Aufgabe des Künstlers ist es nun, aus solchen flüchtigen Signalen eine „vision“, eine „essence“³³² oder eben die berühmten Metaphern zu schaffen. So betont Proust in zahlreichen Passagen des letzten Bandes seines Romans, in *Le temps retrouvé*, der entstehungsgeschichtlich in seiner Gesamtheit aber nicht am Ende des langen Schreibprozesses steht, der mit dem Tod des Schriftstellers endet.³³³ Erinnerung ist auf diese Weise euphorische Wiedererweckung und Bewahrung der verlorenglaubten Vergangenheit in der Schrift, im Buch. Die *Recherche* solchermaßen zur ‚Erfolgsstory‘ eines Triumphes der Erinnerungspoetik über das Vergessen, die Vergänglichkeit und letztlich den Tod zu erklären, würde allerdings heißen, das Zentrum des Romans zu

³²⁸ Benjamin, W.: „Zum Bilde Prousts“, in ders.: *Gesammelte Schriften*, a.a.O., S. 311 und ders.: „Über einige Motive bei Baudelaire“, in ders.: *Ges. Schr.*, Bd. I. 2 Ffm. 1980, S. 607-653, hier S. 609.

³²⁹ IV, S. 614.

³³⁰ II, S. 4.

³³¹ II, S. 22.

³³² IV, S. 450.

³³³ Zur Entstehungsgeschichte der *Recherche* vgl. die „Introduction générale“ und die „Chronologie“ von J.-Y. Tadié in der hier zitierten *Recherche*-Ausgabe, Bd. I, S. X-CXLIII. Zahlreiche Textpassagen des letzten, nicht mehr überarbeiteten und Fragment gebliebenen Teils der *Recherche* sind wörtlich übernommen aus einer ersten, noch dreiteiligen Fassung des Romans bzw. der um 1909 entstandenen *Adoration perpétuelle*. Damit entstammen viele Teile des letzten Bandes, *Le temps retrouvé*, einer Textschicht, die sehr viel früher zu datieren ist als der „roman d'Albertine“, der um 1914 zu wachsen beginnt. Vgl. hierzu auch Rainer Warning, „Schreiben ohne Ende. Prousts *Recherche* im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung“, in ders. (Hrsg.): *Marcel Proust. Schreiben ohne Ende*, 7. Publikation der Marcel Proust Gesellschaft, Ffm. 1994, S. 7-26. Warning bemerkt hier: „Prousts Schreiben, so will es scheinen, konnte kein Ende finden, es war ein Schreiben ohne Ende. Ein Ende konnte ihm nur gemacht werden durch ein äußeres, ein kontingentes Ende: durch den Tod“, a.a.O., S.9.

unterschlagen. Denn hier, in dem zwischen *Sodome et Gomorrhe* und dem „roman d'Albertine“ genannten Block, der in Prousts ursprünglichem Konzept bekanntlich gar nicht vorgesehen war und dann immer mehr auswucherte,³³⁴ schieben sich immer mehr mit der glückshaften *mémoire involontaire* konfligierende Schichten ins Textgefüge. Die Entdeckung der sexuellen Inversion in *Sodome et Gomorrhe* löst nicht nur auf der Handlungsebene den Zusammenbruch der festgefügtten Hierarchien und klaren Grenzen aus. Auch das poetologische Konzept, die programmatisch durch den ganzen Roman aufrechterhaltene Ästhetik wird von der Entdeckung neuer, ungeahnter Welten affiziert.³³⁵ Das heißt: die euphorische Erinnerungspoetik und das „Essenzen“ schaffende platonische³³⁶ Schriftkonzept werden hier ständig durch „dysphorische“³³⁷ Erfahrungen von Kontingenz und Flüchtigkeit unterwandert. Rainer Warning beschreibt, wie sexuelle Inversion und Profanation im „roman d'Albertine“ – vorweggenommen schon in der „scène de sadisme“ von Montjouvain – die essentialistische Erinnerungspoetik aushöhlen: „Festlich bleibt die Kunst, aber in diese Festlichkeit ist nunmehr das Unreine, das Böse, die Zerstörung, der Tod integriert: [...]. <Nicht mehr> in identitätsstiftenden Resurrektionen der Erinnerung gründet <...> die Erfahrung des Ekstatischen“,³³⁸ sondern in der radikalen

³³⁴ Vgl. Warning, R.: „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *À la recherche du temps perdu*“, in: Haverkamp, A./Lachmann, R. (Hrsg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern. Poetik und Hermeneutik*, XV, München 1993, S. 160-194, hier insbes. S.174/5. Mit „roman d'Albertine“ werden die Teile *La Prisonnière* und *Albertine disparue* bezeichnet.

³³⁵ Luzius Kellers Bemerkung sei hier stellvertretend für einen ganzen Zweig der neueren Proust-Forschung zitiert: „Prousts Roman ist nicht die Realisierung von Marcells Romanprojekt“, zit. nach Keller, L.: „Literaturtheorie und immanente Ästhetik im Werke Marcells Prousts“, in Mass, E./Rolloff, V. (Hrsg.): *Marcel Proust. Lesen und Schreiben*, a.a.O., S. 153-169.

³³⁶ Philippe Despoix verweist auf das platonisch inspirierte Schriftkonzept Prousts. Platon (*Der Staat* 600- 602, vgl. auch *Phaidon*) entwickelt eine Analogie zwischen Malerei und Schrift. Beide unterteilt er in zwei 'Typen'. Der eine Typ des malerischen Bildes produziert Illusionen, Schimären oder Schatten. Als solches Simulakrum („eidólon“, „phantasma“) wird es der wahrhaftigen Kopie, der „Ikone“ gegenübergestellt. Ebenso gibt es für Platon zwei Schrifttypen, eine „legitime“ Schrift, die sich in die Seele des Weisen einschreibt und eine „illegitime“, die sich in das Papier einschreibt. Indem Proust das Bild als Simulakrum, in unserem Zusammenhang das technisch-apparativ vermittelte, täuschende Geisterfoto ablehnt, wendet er sich gegen ein nicht von der inneren Stimme, dem Logos (Wort/Sinn) getragenes Bild und zugleich gegen die 'geist-lose' Lichtschrift („photo“-„graphein“), die die Foto-Simulakren aufzeichnet. Genau in diesem Sinn ist Proust Platoniker: „Platoniciens il le reste cependant par son rejet de l'image en tant que simulacre. C'est là même que se joue toute sa conception de l'écriture“, Despoix, Ph.: „Persée désarmé. Photographie et écriture, ou: Proust mythographe“, in *Futur antérieur* No. 5 (1991), S. 111-129, hier S. 123.

³³⁷ Zu den Begriffen „euphorisch“ und „dysphorisch“ im Zusammenhang mit Erinnern und Vergessen bei Proust, vgl. Warning, R.: „Vergessen, Verdrängen und Erinnern“, a.a.O., S. 161.

³³⁸ Warning, R.: „Gefängnismusik. Feste des Bösen in Prousts *La Prisonnière*“, in Haug, W./Warning, R. (Hrsg.): *Das Fest*, a.a.O., S. 446. Die Zitatangabe aus *Sodome et Gomorrhe* habe ich der neuen Pléiade-Ausgabe entsprechend korrigiert.

Selbstverausgabung, in den „terribles figures ravagées“³³⁹, wie es in *Sodome et Gomorrhe* heißt.

Meine These ist nun, daß die zu Prousts Zeiten noch neue Visualisierungstechnik der Fotografie und die durch sie geformte Wahrnehmungsweise eine ganz entscheidende Rolle spielt in dem oben beschriebenen Aushöhlungs- und Subversionsprozeß. In zentralen Szenen der *Recherche* läßt sich zeigen, wie die Erzeugung und Bearbeitung vor allem fotografischer³⁴⁰ Schemata der Wahrnehmung die Proustsche Erinnerungspoetik bzw. seine programmatische Ästhetik einer „phonologozentrischen“ Schrift und eines erinnernd-schreibenden „Tiefen-Ich“³⁴¹ radikal in Frage stellen. Das neue Medium wird immer wieder als Bote des auslöschenden Vergessens und des Todes nicht nur der fotografierten Figuren wahrgenommen, sondern auch eines explizit vertretenen Konzepts von Literatur und Schriftsteller. Das Gedächtnis als Ort der achronologischen Produktion von Erinnerungsbildern findet in der Schrift ihr bewahrendes Medium. Den mentalen Bildern der verschränkten (also im Proustschen Sinn: schrankenlosen) Zeit steht der Chronos fotografischer (materialer) Bilder gegenüber, auf deren purer Oberfläche die Unerbittlichkeit des Alterns dokumentiert wird. Wo die Schrift die Festschreibungen der Fotografie gerade mit Aufschub parieren soll, ist es andererseits wieder die Flüchtigkeit quasi-filmischer Bilder oder fotografischer Momentaufnahmen, die sie arretieren muß. Als dramatischstes Beispiel für diese Funktion sei hier nur auf die „Laterna Magica“-Stelle in *Du côté de chez Swann* verwiesen.³⁴² Die hier von mir skizzierten programmatischen Funktionen der Schrift in der *Recherche* mögen widersprüchlich scheinen: zum einen soll sie gegen das eingefrorene fotografische Bild die Erinnerungsdynamik in die Tiefe der Zeiten entfalten,

³³⁹ III, S. 298.

³⁴⁰ Proust behandelt in seinem Roman das zu seiner Zeit komplette technisch-apparativ vermittelte Ensemble von Wahrnehmungsdispositiven. Neben der Fotografie spielt auch das Telefon, das Grammophon und — sehr viel indirekter — der Film eine Rolle.

³⁴¹ Ulrike Sprenger greift auf die von Derrida entwickelten Konzepte und Argumentationen zurück, um die Proustsche Tiefenpoetik kritisch beschreiben zu können. Das schon im *Contre Sainte-Beuve* und dann in der *Recherche* immer wieder beschworene *moi profond* steht mit Derrida für eine aus jeder kommunikativen Funktion gelöste innere Stimme; einer Stimme, die am Nullpunkt einer sich selbst präsenten, logozentrischen Sprache situiert ist. „Dem 'moi profond' und seinem Ausdruck in der Schrift <...> spricht Proust eine epistemologische Dimension zu, in der ein in der Konversation [und dem Foto, ließe sich in unserem Zusammenhang ergänzen] Absentes präsent wird: eine Seele, eine Identität, eine Essenz, eine Vision“, Sprenger, U.: *Stimme und Schrift...*, a.a.O., S. 3.

³⁴² Vgl. I, S. 9-10. In der Passage wird im Zimmer des kleinen Erzähler-Ichs Marcel eine Laterna Magica installiert. Diese soll gleichsam als Ersatz für das Vorlesen der (Groß)mutter dienen. Im Unterschied zur beruhigenden Stimme aus dem „Muttermund“, die Marcel in die Welt des über Schrift vermittelten 'phonologos' einführt, werden die flüchtigen, visuellen (sprachlosen) Projektionen der Laterna Magica als extrem bedrohlich wahrgenommen.

zum anderen soll sie aber die impressionistisch-filmische Flüchtigkeit wieder arretieren. Der scheinbare Widerspruch löst sich aber, wenn man sich klar macht, dass es letztlich immer darum geht, die „von der Bewegung in Zeiten und Räumen aktivierte Zeichenproduktion“ in schreiberischen „Mortifikationsakten“³⁴³ zu beschließen, die auseinanderstrebenden Eindrücke in Essenz-Metaphern einzuschließen.³⁴⁴

Es mag nun der Eindruck entstehen, als diene das neue visuelle Medium Proust als bloße negative Kontrastfolie, vor deren Hintergrund die Erinnerungspoetik umso leuchtender hervortritt. Wie der Fotograf Brassai in seinem Buch *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* schreibt, ist der Einfluss der visuellen Technik auf die Ästhetik und Szenik der *Recherche* von einer idealistisch orientierten Proust-Kritik oft überlesen worden.³⁴⁵ Schreiben und Fotografieren treten aber in der *Recherche* in ein sehr viel komplexeres, reicheres Verhältnis zueinander als die einfache Opposition Innen vs. Außen, Tiefe vs. Oberflächlichkeit, Erinnern vs. Vergessen vorgibt.³⁴⁶ Proust hatte, und das scheint mir für unseren

³⁴³ Schneider, M.: „Marcel Prousts Suche nach der verlorenen Zeit. Das Epos von der Unerkennbarkeit der Person in ders.: *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München/Wien 1986, S. 67.

³⁴⁴ Vgl. die berühmte Metapherdefinition in *Le temps retrouvé*, IV, S. 468: „Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément — rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui — rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents.“

³⁴⁵ So schreibt Brassai: „À l'exemple de Baudelaire, c'était bien le cas de la plupart des intellectuels, aux yeux desquels la photographie ne méritait pas la moindre attention et ne pouvait donc jouer aucun rôle dans une œuvre que l'on considérait alors, bien à tort, comme entièrement du domaine de l'intériorité. C'est seulement depuis peu que la photographie a acquis toute son importance, comme l'ont montré les travaux d'un Walter Benjamin en Allemagne ou d'un Roland Barthes en France. Mais Proust les avait largement devancés“, Brassai: *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie. 16 photographies de l'auteur*, Paris 1997, S. 18.

³⁴⁶ Das reiche und komplexe Bilderfeld „Fotografie“ in der *Recherche*, aus dem sich viele Motive in der Großmutter-Passage sozusagen in komprimierter Form wiederfinden, soll hier kurz umrissen werden: Fotografie steht zunächst für die äußere Ähnlichkeit des Abgebildeten mit dem Bild, die kriminalistische Leidenschaften anheizt, aber nichts mit dem wahren, sich ständig verändernden unähnlichen Bild zu tun hat. Sie generiert — wie schon erwähnt — den Chronos (Vergänglichkeit, Festschreibung, Tod); sie ist unterschiedsloses Speichermedium (speichert nicht die Proustsche „essence“); der Fotograf steht für die Zerstörung des *moi profond*, also einer interpretierenden, reflektierenden Subjektinstanz; Fotografie steht für eine Körperlichkeit bzw. Materialität, die aus der totalisierenden und autonomen Subjekterfahrung der „mémoire du corps“, wie sie in *Du côté de chez Swann* (I, S. 5-7) beschrieben wird, gelöst ist und verweist damit auf die physiologischen Zeichen; sie steht im Zusammenhang mit Sexualität und Profanation: so in der „scène de sadisme“ in *Du côté de chez Swann* (I, S. 157-63) und, indirekt, indem der Erzähler als quasi-fotografierendes, voyeuristisches Aufnahmegerät auftritt, in der „scène de flagellation“ mit dem Baron de Charlus in *Le temps retrouvé* (IV, S. 394). Die Fotografie generiert aber auch die explizit positiv bewerteten „photographies instantanées“, die in die Nähe der impressionistischen Malerei rücken und als solche den Schreibprozess schon bei den ersten Versuchen des Erzählers inspirieren (I, S. 176-79). In *Albertine disparue* ist die Rede von Zufallsbegegnungen, von „<...> rencontres qui — comme dans les photographies qui ne sont pas ‚posées‘, dans les instantanés — laissent toujours la personne plus vivante“ (IV, S. 74). Im Zusammenhang mit *Albertine* wird die Fotografie auch als Großaufnahme (II, S. 659) erprobt: hier ist der Erzähler allerdings — im Unterschied zur Großmutter-Passage und zu den zahllosen Stellen, in denen *Albertine* nicht fassbar ist — Souverän über die Szene. Im Zusammenhang mit der

Zusammenhang wesentlich, schon ein tiefes, gewissermaßen unbewusstes Wissen von der medientechnischen Entstellung, der die Welt durch die Apparatur gesehen unterliegt. Das massenreproduzierte³⁴⁷, ubiquitär gewordene Bild, die Anwesenheit eines/r Abwesenden, die Materialität des Immateriellen rührten an tiefenpsychisch hochbesetzte Motive von (unheimlicher) Körperlichkeit, Sexualität und Tod. Mit einer solchermaßen gerichteten Empfänglichkeit konnte es für Proust nicht mehr darum gehen, als Schriftsteller-Fotograf naiv die außerhalb des Apparates liegende natürliche Realität abzubilden. Die Herausforderung an das schriftstellerische Wahrnehmen und Erzählen lag für ihn viel radikaler darin, sich zur fotografischen Platte³⁴⁸ zu machen, in die sich, seiner Kontrolle entzogen, die andere Natur des „Optisch-Unbewußten“³⁴⁹ einschreibt. Wie Benjamin in seinem „Fotografie“-Aufsatz schreibt: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.“³⁵⁰ Die Macht und Allgegenwart der neuen „Maschinen des Imaginären“ in Prousts Roman liegt also darin, in einem Prozeß der obsessiven Beschäftigung mit ihnen und gegen die offizielle, noch im 19. Jahrhundert verhaftete essentialistische Genieästhetik der *Recherche*, eine neue Literatur, ein neues (nicht-platonisches) Schreiben gewissermaßen hervorgetrieben zu haben. Aus der Beschäftigung und ganz wörtlich genommenen Affektion mit und durch das fotografische Dispositiv ist der Erzähler-Schriftsteller gezwungen, anders und Anderes wahrzunehmen. Solchermaßen maschinell 'inspiriert', wird Literatur, wird das Schreiben erst im radikalen Sinn zum Medium einer „unabschließbaren Unähnlichkeit oder Metonymik“³⁵¹, in der kein inneres Bild sich mehr metaphorisch fixieren läßt. Der These Schneiders, „die Proustsche Ästhetik affirmier<e> die Macht und Universalität der technischen Medien, um an ihrer äußersten Grenze der

Großmutter-Passage scheint mir aber eine Eigenschaft der Fotografie besonders bedeutsam zu sein, nämlich ihre Unheimlichkeit.

³⁴⁷ Um 1880 wurde die fotomechanische Reproduktion von Fotografien erfunden. In Verbindung mit der Entwicklung der leichten Handkamera — ebenfalls gegen Ende des 19. Jahrhunderts (z.B. der in der *Recherche* auftauchenden Kodak Saint-Loups) — war es somit möglich, Momentaufnahmen zu machen und diese massenhaft zu vervielfältigen. Vgl. hierzu: Newhall, Beaumont: *Geschichte der Photographie*, München 1984, S. 133 und S. 257-260.

³⁴⁸ Vgl. Brassai, a.a.O., S. 20: „À la lumière de la photographie un nouveau Proust m'est apparu, [...] considérant son propre corps comme une plaque ultrasensible.“

³⁴⁹ Vgl. Benjamin, W.: „Kleine Geschichte der Photographie“, in ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2. 1, Ffm. 1980, S. 368-385, hier S. 371.

³⁵⁰ Benjamin, W.: „Kleine Geschichte...“, a.a.O., S. 371.

³⁵¹ Schneider, M.: Marcel Prousts Suche nach der verlorenen Zeit. Das Epos...“, a.a.O., S. 100.

Literatur einen souveränen, einzigartigen Platz einzuräumen“,³⁵² möchte ich allerdings schon mit Blick auf den folgenden Textkommentar einen schärferen, dramatischeren Akzent geben. Denn der Vorgang der Inkorporierung des fotografischen Mediums in ein unabschließbar Differenzen bildendes Schreiben war für den Schriftsteller-Erzähler ein durchaus schmerzhafter. Die „alte heiße Herzensschrift als Engramm der Natur oder Graphie des Geistes“³⁵³ wird schon während des ersten Aufenthaltes des Erzählers in Balbec von der zunächst euphorisch besetzten impressionistischen Vertextung gestört und später — im „roman d'Albertine“ (und vorweggenommen schon in der hier behandelten Großmutter-Fotografieszene) — von der dysphorischen, kalten, technisch-apparativ infizierten Schrift ausgehöhlt, die in einer potentiell unendlichen Zeichenproduktion mündet.

Im Zentrum der folgenden Episode steht das Verhältnis des 'Erinnerungsschrift' produzierenden *moi profond* zur Fotografie. Fotografie(ren), Profanieren und Tod rücken hier nah zueinander. Dabei handelt es sich um die Großmutter-Fotografie-Passage aus *Du côté de Guermantes*³⁵⁴. Das neue Medium wird hier nicht nur auf der Handlungsebene thematisch, sondern steht auch für eine ästhetisch-poetologische Verschiebung und eine andere Praxis des Schreibens, die sich unter dem Einfluß der Fotografie radikalisiert haben.

Die kaum zwei Seiten umfassende Fotografie-Szene steht im letzten Drittel des ersten Teils von *Du côté de Guermantes*. Die Passage ist hier also Vorahnung des tatsächlichen Todes der geliebten Großmutter im zweiten Teil der *Guermantes* und, wie ich meine, auch Vorahnung der Welt von *Sodome et Gomorrhe* (die eine der „profanierten Mütter“³⁵⁵ ist) bzw. des schon erwähnten „roman d'Albertine“, der sich an die *Welt der Guermantes* anschließt.

Der Erzähler kommt von einem kurzen Besuch bei seinem Freund Saint-Loup nach Paris zurück und überrascht unangemeldet seine Großmutter, wie sie lesend auf dem Kanapee liegt:

„Hélas, ce fantôme-là, ce fut lui que j'aperçus quand, entré au salon sans que ma grand-mère fut avertie de mon retour, je la trouvais en train de lire. J'étais là, ou plutôt je n'étais pas encore là puisqu'elle ne le savait pas, et,

³⁵² Schneider, M.: „Marcel Prousts Suche nach der verlorenen Zeit. Das Epos...“, a.a.O., S. 97.

³⁵³ Schneider, M.: „Marcel Prousts Suche nach der verlorenen Zeit. Das Epos...“, a.a.O., S. 103.

³⁵⁴ II, S. 438-440.

³⁵⁵ III, S. 300.

comme une femme qu'on surprend en train de faire un ouvrage qu'elle cachera si on entre, elle était livrée à des pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant moi. De moi — par ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre absence — il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie. Nous ne voyons jamais les êtres chéris que dans le système animé [...] de notre incessante tendresse, laquelle, avant de laisser les images [...] à nous, les prend [...] les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours, les fait adhérer [...] avec elle.“ (II:438 f.)

Das hier beschriebene Wahrnehmungsdispositiv stellt ein völlig neues 'Setting' dar: die Großmutter ist zum „fantôme“ geworden, der Erzähler zum „photographe“, in dessen Augen sich mechanisch eine Momentaufnahme herstellt.

Was ist passiert? Entscheidend ist offenbar das Unvorbereitete der Blicksituation. Weder Marcel noch die Großmutter hatten Zeit, ihre Blicke mit ihrer Liebe, mit ihrer „incessante tendresse“ zueinander anzufüllen. Diese wirkt gewöhnlich wie ein Filter, durch den die 'rohen', rein materialen Bilder zuerst geschickt und nach unseren „Ideen“ der geliebten Person „reguliert“ werden. Die Situation hingegen, die Marcel merkwürdigerweise als „privilège“ bezeichnet, währt — wie eine „photographie instantanée“ — nur einen Moment. So entsteht vor dem Erzähler ein von allen 'heißen' Projektionen entleertes rein „mechanisches“ kaltes Bild, genauer: ein Geisterbild. Wie ein Fantom ist die Großmutter zwar 'da', präsent, aber gleichzeitig tot, denn sie antwortet nicht wie eine Lebende auf den Blick ihres Enkelsohns. Hier ist allerdings entscheidend, dass die Großmutter Marcel tatsächlich nicht sieht, da sie liest (!), der Erzähler sie hingegen wahrnimmt, aber ohne von ihr angeblickt zu werden sie offenbar auch nicht im o.g. emphatischen Sinn erkennen kann. Der gewohnte Blickkontakt ist unterbrochen, der Erzähler kann sich nicht mehr im Spiegel der Großmutter sehen. Das gewohnte intensive identifikatorische Verhältnis zur Großmutter wird in der Szene weiter unten ganz direkt benannt: Dem „étranger“ steht das alte „moi“ gegenüber, das „moi pour qui ma grand-mère c'était encore moi-même“.

Der durch das Fotoobjektiv entstellte Anblick verweist indirekt auf den Totenkampf im zweiten Teil der *Guermantes*, wo die Großmutter ein Medusenhaupt³⁵⁶ bekommt, dessen Anblick bekanntlich tötet. Philippe Despoix³⁵⁷ vergleicht die Erstarrung des Erzähler-Fotografen vor dem 'toten' Großmutterbild mit der Besessenheit, d.h. der griechischen „mania“. Deren negativer, zerstörerischer Aspekt bedeutet für den Besessenen im totalen Selbstverlust die Macht des Jenseits, des Todes zu verkörpern. Was der Erzähler in der als Foto imaginierten Großmutter erblicken würde, wäre also sein eigener Tod. Der Erzähler? Genau betrachtet nicht: denn auch Marcel ist eigentlich nicht da, sondern „wohnt seiner eigenen Abwesenheit bei“.³⁵⁸ Die Entfremdung und Bedrohung ist offenbar so stark, dass der Erzähler sie nicht anders als seiner eigenen Abwesenheit geschuldet ertragen kann. Das fotografische Bild der Großmutter ist unheimlich, denn etwas Altbekanntes, wie Freud in seinem bekannten Aufsatz³⁵⁹ gezeigt hat: etymologisch „Heimliches“, wird hier „unheimlich“, fremd. Und tatsächlich erfuhre die Fotografie als erstes apparatives Bildmedium selbst verbale Zuschreibungen als Gespenst, als Bild, das wie von Geisterhand³⁶⁰ (und nicht mehr von Schrift-Sinn getragen) gemacht wird. So betont der Erzähler, dass nicht er das Foto aufnimmt. Das Bild „mécaniquement, *se fit* à ce moment dans mes yeux“.³⁶¹

Wer, oder genauer: Was sieht in der Szene?

„Notre œil, chargé de pensée, néglige, comme le ferait une tragédie classique, toutes les images qui ne concourent pas à l'action et ne retient que celles qui peuvent en rendre intelligible le but <.> Mais qu'au lieu de notre

³⁵⁶ Vgl., II, S. 631 f. Zu den psychoanalytischen Implikationen des Medusenhauptes: Kastrationsfantasma und Verschlungenwerden von einer archaischen gewalttätigen Mutter, vgl. Freud, S.: „Das Medusenhaupt“, in ders.: *Gesammelte Werke* Bd. XVII, London 1941, S. 47-48. Vgl. außerdem Kristeva, J.: *Visions capitales*, Paris 1998, darin insbes. Kap. III, „Qui est Méduse?“.

³⁵⁷ Despoix, Ph.: „Persée désarmé. ...“, a.a.O., S. 113/4.

³⁵⁸ An der Stelle heißt es: „<...>pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence“, II, S. 438.

³⁵⁹ Freud, S.: „Das Unheimliche“, in ders.: *Studienausgabe*, hg. v. A. Mitscherlich u.a., Bd. 4, Ffm. 1972. Allerdings entwickelt Freud — symptomatisch für seine Skepsis gegenüber dem Bereich der technisch-apparativ vermittelten Medien — die Kategorie des Unheimlichen bekanntlich nicht an dem Wahrnehmungsdispositiv Fotografie, sondern an der Literatur, namentlich E.T.A. Hoffmanns. Zur Verbindung von Fotografie und Unheimlichem vor psychoanalytischem Hintergrund, vgl. Wetzel, M.: *Die Enden des Buches oder Die Wiederkehr der Schrift*, Weinheim 1991: „Ihr Erscheinen [das der Fotografie] ist so unheimlich wie das der Revenants, der geisterhaften Doppelgänger verstorbener Menschen: Als perfektes Double einer Realität, die zwar wahrnehmbar, aber nicht erfahrbar ist, zerbricht sie das Vertrauensverhältnis zwischen Vorstellung und Erfahrung und setzt an seine Stelle die übersinnliche Welt maschineller Projektionen“, a.a.O., S. 166.

³⁶⁰ Der Erzähler selbst spricht an einer eigenartigen Stelle in *Du côté de Guermantes* im Zusammenhang mit seinem Freund Bloch von „photographies spirites“, die er als „médiu“ von ihm erstellt, vgl. Bd. II, S. 489. Zur Geschichte der Geisterfotografien vgl. auch den Ausstellungskatalog *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*. Cantz-Verlag 1997.

³⁶¹ II, S. 438, Hervorhebung von mir.

œil, ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique, qui ait regardé.“ (II:439).

Nicht das geistige Auge („notre œil chargé de pensée“), sondern ein „objectif purement matériel“ stellt die Momentaufnahme her. Die Stelle ist entscheidend, denn mit der Unterscheidung zweier Typen des Sehens, einem „chargé de pensée“ und einem „purement matériel“ werden, wie ich meine, zugleich zwei Typen von Bildern benannt: zum einen das in die Gedanken bzw. die Stimme, kurz in den Logos des Dichters eingebundene mentale Bild, zum anderen das nicht mehr sprachlich codierte oder beherrschte fotografische Bild.³⁶² Die Fotografie der Großmutter konfrontiert den Erzähler und natürlich den Schriftsteller aber nicht nur mit einem ganz neuen Typ von Bild — einem „purement matériel“ — sondern ebenso mit einem neuen Typ von Schrift, nämlich der Licht-Schrift (griech. „phos“=Licht und „graphie“=Schreiben). Diese Foto-Schrift ist nicht mehr der Stimme des Geistes unterworfen und fungiert somit nicht mehr als Repräsentant eines selbst schriftlosen, unsichtbaren Sinns (den es „anschaulich“ zu machen gilt³⁶³), sondern materialisiert sich gleichsam autorlos.³⁶⁴ Ein solches aus der geistigen Autorstimme gelöstes Bild erscheint dem Erzähler jedoch als Horrorvision, die auf der visuellen Ebene wiederholt, was ihm schon zuvor in der Telefonszene mit den munter drauflos schwatzenden autorlosen Stimmen aus dem Telefonhörer widerfuhr.³⁶⁵ Was im fotografischen Wahrnehmungsdispositiv mit der Zerstörung der geistigen Stimme aber auch verlorenzugehen droht, ist das für die Poetik der *Recherche* essentielle sich erinnernde Ich. Unter dessen Regie entstehen die aus der Tiefe der vergangenen Zeiten: „à travers la

³⁶² Brassäi spricht von der „vision a-humaine“ des Fotografen bzw. des Erzählers in bestimmten Passagen der *Recherche*: „Dans certains passages de la *Recherche*, l'œil proustien est réduit à son seul mécanisme optique, dépouillé de tout ce qui le rend 'humain': pensée, sentiment, mémoire, conscience, etc. C'est ce que j'appellerai la vision 'a-humaine' de Proust“, a.a.O., S. 151.

³⁶³ An der Stelle heißt es „rendre intelligible“, II, S. 439.

³⁶⁴ Vgl. hierzu Wetzel, M.: *Die Enden des Buches...*, a.a.O. Wetzel argumentiert hier - an Derrida anschließend, dass die Erfindung neuer (audio)visueller Medien seit Beginn des Jahrhunderts nicht zum vielfach beschworenen Ende der Schriftkultur führte, sondern vielmehr selbst eine neue, nicht phonologozentrische Schrift hervorgebracht hätte. Die Photographie (=Lichtschrift) ist i.d.S. eine Schrift, „die in einem von der Stimme nicht erfüllten Raum eine autochthone Perspektivität entfaltet [...] , die die abgebildeten Gegenstände in ihrer Kontingenz erscheinen läßt“ und diese nicht mehr als „Illustration eines [bewußt gesteuerten] narrativen Prätextes“ zeigt. Fotografien fordern so eine „visuelle Lektüre“, a.a.O., S. X..Wetzel stellt seine Überlegungen in einen psychoanalytischen Rahmen, indem er auf die Korrespondenzen zwischen der neuen filmisch-fotografischen, aus der Einbindung in die geistige Stimme gelösten Schrift und Freuds (freilich explizit nicht an den neuen Medien inspirierten!) Gedanken zur Bilder-Schrift des Traumes verweist, a.a.O., S. 53 f.

³⁶⁵ II, S. 431-435, insbes. S. 432 f.

transparence des souvenirs contigus et superposés“³⁶⁶ kommenden Bilder.

Was aber zeigt das Foto?

„La mort nous fût révélée, l'être nouveau [...] qui faisait partie d'un monde nouveau, celui du Temps, celui où vivent les étrangers dont on dit 'il vieillit bien'.“³⁶⁷

Was sich dem Erzähler als Fotograf enthüllt, ist die Zeit als Chronos, das ist die unerbittlich voranschreitende und ablaufende Zeit, die in der Großmutter ihre unwiederbringlichen Spuren des Alterns und des Todes hinterläßt. Wichtig ist das Wort „révélé“, also „enthüllt“, denn die ganze Szene wird ganz deutlich als unwillkürliche Offenbarung beschrieben; allerdings konträr entgegengesetzt den Euphorien der *mémoire involontaire*, die eine „joie extra-temporelle“³⁶⁸ enthüllt, wird hier — durch eine „cruelle ruse du hasard“³⁶⁹ — ein negatives, dysphorisches, das heißt auch ein kontingentes Bild entdeckt.³⁷⁰ Das kalte, erstarrte Foto zeigt eine „figure aride et déserte“.³⁷¹

Wie es am Ende der Szene und am Ende eines langen, atemlosen Satzes heißt:

³⁶⁶ II, S. 439.

³⁶⁷ II, S. 439 f.

³⁶⁸ IV, S. 451: „Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi du temps. Et celui-là [...] on comprend que le mot de 'mort' n'ait pas de sens pour lui.“

³⁶⁹ II, S. 439.

³⁷⁰ Vgl. hierzu die Szene der „intermittences du cœur“ in III, S. 153 f. Das plötzliche Verstehen des bereits über ein Jahr vergangenen Todes der Großmutter, das durch eine „Herzrhythmusstörung“ ausgelöst wird, zeigt hier deutlich die dysphorischen Elemente von Schmerz im Wiederaufstehen vergangener Erfahrungen. Die negative Offenbarung der „intermittences du cœur“ ruft eine ähnliche Intensität wie die *mémoire involontaire* hervor, aber im Gegensatz zu dieser hebt jene jede Selbstgewissheit auf und steht damit auch gegen eine euphorische Totalisierung der Erfahrung in einer Metapher, vgl. Sprenger, U.: *Stimme und Schrift...*, a.a.O., S. 121. In den *Esquisses* zu der „Intermittence du coeur“-Stelle findet sich ein Textfragment, das die dysphorische Erinnerung direkt mit einem profanatorischen Traum von der Großmutter in Verbindung bringt. In der Traumsequenz, die deutliche Anklänge an den Aufenthalt des Erzählers mit seiner Mutter nach dem Tod Albertines in Venedig aufweist, erscheint die Großmutter als extrem ambivalente Figur. Der offenbare Entschluss des Erzählers, sie nicht auf einer Zugreise zu begleiten, läßt sie zugleich traurig und wütend, schließlich rachsüchtig erscheinen: „Ses regards étaient indiciblement tristes, mais aussi pleins de colère, de rancune“. Das Bild der dem abfahrenden Zug hinterherlaufenden Großmutter ist von deutlichen profanatorischen Zügen geprägt: „Elle avait crotté sa robe, presque perdu une bottine, son chapeau était tout de travers et elle avait une éclaboussure de boue jusque sur son voile“. Die Großmutter mit ihrer „bonté“ wird also buchstäblich in den Schmutz gezogen, die Trennungsabsichten des Erzählers werden mit einer Rachsucht beantwortet, deren bildhafte Beschreibung wieder an das schon zitierte Medusenhaupt erinnert: „Elle ne répondit pas à mon appel, rouge, essoufflée, rancunière, <...> dans un regard irréconciliable qui semblait avoir percé mon corps“, alle Stellen III, *Esquisse XIII*, S. 1032-1048, hier S. 1033 f. Zu der Verbindung von Großmutter-Profanation und Fäkalbildern vgl. auch die Toilettenhausszene in den Champs -Élysées, II, S. 605 ff.

³⁷¹ Das Bild bezieht sich strenggenommen auf den Erzähler, der sich so im Spiegel sieht. Da die Stelle aber in unmittelbarem Zusammenhang mit der fotografischen Entfremdungserfahrung steht, sei es erlaubt, sie hier auf die Fotografie der Großmutter bezogen zu zitieren.

„J'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas.“³⁷²

Dass der Erzähler dieses Bild der Großmutter weder sehen noch kennen möchte und dies gewöhnlich auch nicht tut, da ihm rechtzeitig die „intelligente et pieuse tendresse“³⁷³ zur Hilfe eilt, verweist deutlich auf das zentrale Phänomen der *Recherche*: die versteckte Profanation. In der psychopoetischen Ökonomie des Erzählers besetzt die Großmutter wie wir schon im Zusammenhang der „drame du coucher“-Episoden gesehen haben, die Eigenschaften von „beauté“, „scrupule“ und „sacrifice“. Diese hochmoralischen Qualitäten sind es auch, die ihre literarischen Ideale bestimmen und die sie schon früh ihrem Enkelsohn zu vermitteln sucht. Die Großmutter steht – wie schon gezeigt - für eine ganz und gar idealistische (also: anti-fotografische, nicht technisch-apparative) Kunst, in der Signifikant und Signifikat harmonisch zusammenkommen.³⁷⁴

Wird all das im fotografischen Bild einer „vieille femme accablée <...> rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous“³⁷⁵ nicht radikal profaniert? Das Foto würde dann nicht nur auf die Aura der Großmutter, sondern auf die gesamte Erinnerungspoetik der *Recherche* zerstörerisch wirken. So hat Marcel an anderer Stelle große Widerstände dagegen, dass die Großmutter — im Angesicht ihres nahenden Todes — sich von Saint-Loup mit dessen neuer Kodak ablichten lassen will.³⁷⁶ Hinter dem Vorwurf des für die Großmutter ganz untypischen eitlen Posierens vor der Kamera, verbirgt sich wohl ein viel grundsätzlicheres Unbehagen des Erzählers an der Vorstellung, ein mit dem inneren Bild konkurrierendes Foto der geliebten Person akzeptieren zu müssen. Auf den Erzähler wirkt das Begehren, fotografiert werden zu wollen, irritierend, weiß er doch allzu gut um die dysphorischen Effekte eines solchen Bildes! Eben nicht eines mentalen Erinnerungsbildes, sondern einer körperlich-materialen Aufzeichnung, auf der der alternde Körper so

³⁷² II, S. 440.

³⁷³ II, S. 439.

³⁷⁴ Vgl. etwa die Episode in I, S. 39 f.

³⁷⁵ II, S. 440.

³⁷⁶ II, S. 144. Die profanatorische Grundierung des Motivs der fotografierten Großmutter wird später noch einmal bestätigt. Im Zusammenhang mit den Gerüchten um Saint-Loups Homosexualität erfährt der Erzähler von dem Hotelbedienten Aimé, Saint-Loup habe sich unter dem Vorwand, die Aufnahmen der Großmutter zu entwickeln, tatsächlich mit einem jungen Liftboy zurückgezogen: „Mais oui, monsieur, me dit-il, c'est archiconnu, il y a bien longtemps que je le sais. La première année que Monsieur était à Balbec, M. le marquis s'enferma avec mon liftier, sous prétexte de développer des photographies de Madame la grand-mère de Monsieur“, IV, S. 259 f. Die Kontiguität, die hier zwischen der Großmutter, der Fotografie und den homoerotischen Ausschweifungen Saint-Loups hergestellt wird, bestätigt die Thesen zur Profanierung von Deleuze, wie sie weiter oben skizziert wurden.

gezeigt wird, wie er ist: häßlich, grotesk, dem Tod geweiht. Die physiologischen Zeichen stehen gegen die von Sinn getragene Schrift. In der „scène de sadisme“ in *Du côté de chez Swann* ist es die lesbische Tochter, die das Foto ihres toten Vaters 'in den Schmutz zieht' und der kleine Marcel ist der voyeuristische Beobachter des Geschehens. Zugespitzt und einer Logik des Unbewussten folgend könnte man sagen, dass es in unserer Fotografieszene Marcel ist, der die Großmutter profaniert, aber: geschützt hinter der mechanischen Apparatur des Objektivs! Zusammenfassend läßt sich hier sagen: Das Thema 'Sterben' wird in der Fotografieszene nicht nur thematisch auf der Handlungsebene aufgerufen, sondern bezieht sich zugleich auf das von dem Erzähler immer wieder emphatisch vertretene Konzept von Literatur und Erinnerung überhaupt: die den Tod der Großmutter vorausahnende Szene ist in einen medialen Rahmen gespannt und bearbeitet Fragen der phonologozentrisch beherrschten Schrift („chargé de pensée“), der Erinnerungspoetik („dans mon âme [...] à travers la transparence des souvenirs contigus et superposés“), und damit der „essence“ und der „vision“. Konträr zu diesem motivisch-poetologischen Komplex verhält sich die körperlich-materiale Bildlichkeit, die gegen die Tiefe der Erinnerungsbilder steht. In diesem Zusammenhang spielt auch die Erzählerinstanz eine zentrale Rolle. Dem letztlich souverän über die Schrift verfügenden, sich erinnernden Tiefen-Ich steht im fotografischen Wahrnehmungsdispositiv dessen Auflösung gegenüber. In der Großmutter-Fotografie-Szene würde der Erzähler somit verzweifelt versuchen, ein platonisches Schriftkonzept und eine euphorisch-essentialistische Erinnerungspoetik gegenüber der Macht des neuen visuellen Mediums und eines von ihm aufgegebenen anderen Schreibens, zu retten.

Nach dem Tod der Großmutter am Ende von *Du côté de Guermantes* beginnt ein anderer Roman zu wuchern. Dysphorische Erfahrungen von Flüchtigkeit und Vergessen nehmen immer mehr Raum ein neben der euphorischen Erinnerungspoetik.

Die vorgestellten Szenen sollten zeigen, wie der Erzähler seinen Weg nicht auf den Bahnungen der ödipalen Psychologik findet, wie er nicht nur den Vater profanieren oder zerstören muss, sondern auch die Identifikation mit der (Groß)mutter letztlich scheitert. Die Erzählerinstanz in ihrer extremen Hybridität kann nicht durch eine ‚ödipale Klammer‘ zusammengehalten werden.

Das Gesetz der Liebe und der Sexualität, wie es in der *Recherche* sich entfaltet, ist in einer stetig fortschreitenden Bewegung weg von der Familie

und ihren psychischen Konstellierungen begriffen. Weg von personalen Identitäten in dem Sinne von Festschreibungen: dies ist der Sohn dieser Mutter oder dieses Vaters. Deleuze versucht das in seinem Proust-Buch mit dem Bild verschiedener Ebenen, wie sie die *Recherche* durchziehen, zu beschreiben: „Es dürfte wahr sein, daß eine Art Oberflächennormalität die erste Ebene oder das erste Ensemble kennzeichnet; die Reihen, die sich auf der zweiten Ebene davon ablösen, werden von allen Leiden, allen Ängsten und Schuldgefühlen dessen markiert, was man Neurose nennt: Fluch des Ödipus und Prophetie Samsons.“³⁷⁷ Diese zweite Ebene der hetero,-oder homosexuellen ödipal geklammerten Identitäten lassen die Produktionen des Erzählers aber ebenfalls hinter sich, um auf eine dritte Ebene zu gelangen, jene, für die die Figuren Charlus und Albertine stehen werden. Beide stehen, wenn auch auf unterschiedliche Weise, außerhalb neurotischer Identitätsbildungen und deren familiären Schuldzusammenhängen. „Die dritte Ebene“, so Deleuze, „stellt eine vegetabilische Unschuld“³⁷⁸ in der Dekomposition wieder her, weist dem Wahnsinn eine Absolution erteilende Funktion in einer Welt zu, in der Schachteln explodieren und sich wieder schließen, Verbrechen und Einschließungen, welche die ‚comédie humaine‘ auf Proustsche Art bilden, durch die hindurch sich eine neue und letzte, alle anderen umwerfende Macht entwickelt, eine sehr wahnsinnige Macht, die der Recherche selbst, insofern sie den Polizisten und den Wahnsinnigen, den Spion und den Kaufmann, den Interpreten und den Kläger vereint.“³⁷⁹

b) Charlus‘ Familie

³⁷⁷ Deleuze, G.: *Proust und die Zeichen*, Ffm. 1978, S. 141. Die Stelle ist in der deutschen Übersetzung zitiert, da die um den zitierten Teil erweiterte französische Ausgabe mir nicht zugänglich war.

³⁷⁸ Deleuze spielt hier auf die pflanzliche Metaphorik an, in die die Entdeckung der sexuellen Inversion in der Begegnung von Charlus („le bourdon“) und Jupien („l’orchidée“) durch den Erzähler übersetzt wird. Die Renaturalisierung sexueller Inversion, die mit dem floralen Bildfeld vorgenommen wird, richtet sich gegen den herrschenden psychiatrischen Diskurs der Jahrhundertwende, in dem Homosexualität bekanntlich als pathologische Abweichung von der heterosexuellen Norm galt. Mit der Übertragung der sexuellen Inversion ins Pflanzenreich wendet sich der Erzähler gegen eine depressiv-hysterische, schuldige Homosexualität. An deren Stelle tritt eine vegetabilisch-unschuldige Sexualität, die sich nicht mehr an der frühkindlich-familialen Identifikation mit einem Geschlecht ausrichtet. Vgl. hierzu Bd. III, S. 6 ff. und Deleuze, G.: *Proust...*, a.a.O., S. 107 ff.

³⁷⁹ Deleuze, G.: *Proust ...*, a.a.O., S. 141.

In einer Passage aus *Sodome et Gomorrhe*, lange nach der Entdeckung der Zugehörigkeit des Barons zur „race des tantes“, wird ein Auftritt Charlus‘ auf einer Gesellschaft der Verdurins beschrieben. In perfekt abgemessener Bewegung und Mimik zitiert Charlus das aristokratisch-höfische Begrüßungsritual seiner Vorfahren – genauer: seiner Vorfahrinnen, denn was er in der Situation sozusagen unbewusst reproduziert, ist das Verhalten einer Frau:

„C’est en se trémoussant, avec mièvrerie et la même ampleur dont un enjuponnement eût élargi et gêné ses dandinements, qu’il se dirigea vers Mme Verdurin. <...> On aurait cru s’avancer Mme de Marsantes, tant ressortait à ce moment la femme qu’une erreur de la nature avait mise dans le corps de M. de Charlus. Certes cette erreur, le baron avait durement peiné pour la dissimuler et prendre une apparence masculine <...>. Comme il arrivait peu à peu à penser, même les choses sociales, au féminin, et cela sans s’en apercevoir <...>, bien qu’il eût demandé à son corps de rendre manifeste toute la courtoisie d’un grand seigneur, ce corps qui avait bien compris ce que M. de Charlus avait cessé d’entendre, déploya, au point que le baron eût mérité l’épithète de *lady-like*, toutes les séductions d’une grande dame.“ (III:300)

Der Regie des Barons entzogen setzt sich an die Stelle der beabsichtigten „apparence masculine“, der „courtoisie d’un grand seigneur“ in den unbewussten Körperzeichen die Sprache der „grande dame“. Charlus, in eine große Dame verwandelt, wird mit Mme de Marsantes, also der katholisch-tugendhaften Mutter seines Neffen Saint-Loup, verglichen. Die Entdeckung, die der Erzähler im Eingang zu *Sodome et Gomorrhe* macht: „Charlus avait l’air d’une femme: c’en était une!“³⁸⁰ würde hier dann heißen: „Charlus est une mère!“ Den Zeichen der Inversion ist damit aber für den Erzähler zugleich eine Profanation eingeschrieben. Der Baron gehört zu der ‚Spezies‘ der Hommes-Femmes, „(qui) consomment dans leur visage la profanation de leur mère“.³⁸¹ Der Erzähler schließt die Passage mit der Bemerkung ab: „Mais laissons ici ce qui mériterait un chapitre à part: les mères profanées“.³⁸² Man mag sich nun fragen, inwiefern hier – auch vor dem Hintergrund der destruktiven Attacken der „scène de sadisme“ und der „Großmutter-Fotografie-Szene“ - eine Profanation vorliegt. Sicher ist diese nicht in der rein äußerlichen Ähnlichkeit der „fils n’ayant pas toujours la ressemblance paternelle“³⁸³ mit der Mutter begründet. Vielmehr liegt der profanatorische Akt darin, sich, die biologischen Geschlechtergrenzen verleugnend, an deren Stelle zu setzen und solchermaßen sozusagen als ‚Transvestitenmutter‘ – wie es schon in frühen Texten Prousts

³⁸⁰ Vgl. III, S. 16.

³⁸¹ III, S. 300.

³⁸² III, S. 300.

³⁸³ III, S. 300.

heißt – den „souvenir sacré“³⁸⁴ an die tote Mutter zu ‚beschmutzen‘. Charlus hat die depressiv-neurotische Disposition des Melancholikers um das verlorene Objekt verlassen und wird selbst zur Mutter.

Die Einordnung Charlus‘ in die Reihe seiner Ahninnen, wie sie der Erzähler in der skizzierten Passage aus der unbewussten Körpersprache des Barons dechiffriert, steht in deutlichem Kontrast (und unfreiwillig parodistischem Verhältnis) zu dem Ahnenkult, den dieser so obsessiv betreibt. Charlus ist der unangefochtene Spezialist für Genealogie, also für die Wissenschaft der weitverzweigten Verbindungen der aristokratischen Geschlechter untereinander und insbesondere seines eigenen, das der Guermantes. Dass er damit keineswegs eine Genealogie des invertierten Geschlechts meint, zeigt sich an anderer Stelle. Bevor der Erzähler in Balbec die Bekanntschaft Charlus‘ macht, wird dieser von seinem Neffen Saint-Loup³⁸⁵ als in einem alten Geschlecht verwurzelt beschrieben:

„L’oncle qu’on attendait s’appelait Palamède, d’un prénom qu’il avait hérité des princes de Sicile, ses ancêtres <...> ce prénom <...> ayant glissé de descendant en descendant depuis le cabinet du Vatican jusqu’à l’oncle de mon ami <von Saint-Loup>.“ (II:108)

An anderer Stelle wird der Erzähler über die Heraldik und den Schlachtruf der Guermantes aufgeklärt, auf deren ‚Vererbung‘ Charlus großen Wert legt.³⁸⁶ Charlus betreibt einen Kult um die heterosexuell-patriarchale Genealogie seines ‚Geschlechts‘ männlicher Krieger und verachtet die verweichlichten effeminierten jungen Männer, die „petites canailles“,³⁸⁷ die sich nicht um die aristokratischen Traditionen scheren. Schon hier aber, lange vor der offiziellen Entdeckung der invertierten Neigung des Barons, wird das Bild des ahnenstolzen kriegerischen Mannes, wie es Charlus in expliziten Äußerungen kultiviert, von einem anderen Aspekt gestört.

Der Baron ist auch ein großer Verehrer der Bücher der Mme de Sévigné, also jener schreibenden Mutter, deren ganzes Werk sich um das innige Verhältnis zu ihrer Tochter dreht. Gegen den ironischen Kommentar seiner Tante, der Mme de Villeparisis, verteidigt Charlus die ausführliche Darstellung des Trennungsschmerzes, wie ihn die Mutter empfindet:

³⁸⁴ Vgl. III, S. 1514, *Notes et Variantes*. Hier wird auf eine Stelle aus dem CSB54, Kap. XIV verwiesen, wo Proust schreibt: „Le visage d’un fils qui vit, ostensorio où mettait toute sa foi une sublime mère morte, est comme une profanation de ce souvenir sacré“.

³⁸⁵ Das Verhältnis zwischen Onkel Charlus und Neffe Saint-Loup wird später von dem Erzähler in eine invertierte Genealogie bzw. hereditäre Ordnung eingerückt. Im Zusammenhang mit Charlus und Saint-Loup heißt es: „On n’est pas toujours impunément le neveu de quelqu’un. C’est très souvent par son intermédiaire qu’une habitude héréditaire est transmise tôt ou tard. On pourrait faire ainsi toute une galerie de portraits, ayant le titre de la comédie allemande *Oncle et neveu*, où l’on verrait l’oncle veillant jalousement, bien qu’involontairement, à ce que son neveu finisse par lui ressembler“, III, S. 94.

³⁸⁶ II, S. 113.

³⁸⁷ II, S. 120 f.

„C’était du reste une époque où ces sentiments-là étaient bien compris“.³⁸⁸

Die Großmutter des Erzählers, die dem Gespräch über Mme de Sévigné beiwohnt, ist entzückt, Charlus in eben der Weise von der Schriftstellerin sprechen zu hören, wie sie selbst es getan hätte:

„Elle s’étonnait qu’un homme pût les <die Briefe> comprendre si bien. Elle trouvait à M. de Charlus des délicatesses, une sensibilité féminines.“³⁸⁹ Der ihm von der Großmutter bescheinigte tiefe Familiensinn, die „sentiments élevés“³⁹⁰ erscheinen allerdings wenig später in einer kurzen Episode zwischen Charlus und dem Erzähler in einem völlig anderen Licht: Der Baron sucht den Erzähler am Strand, um ihm eine Nachricht seiner Großmutter zu übermitteln:

„Je fus bien étonné de l’entendre me dire, en me pincant le cou, avec une familiarité et un rire vulgaires: ‚Mais on s’en fiche bien de sa vieille grand-mère, hein? Petite fripouille!‘“³⁹¹ Hinter dem tugendhaften Mme de Sévigné-Leser taucht plötzlich wieder ein ganz anderer Charlus auf, der die Gefühle der Großmutter gleichsam lächerlich macht und hinter ihrem Rücken eine ganz andere gegen die Familie gerichtete geheime Beziehung zu dem Erzähler herzustellen versucht.

Das Bild, das von dem Baron auf engem Textraum gegeben wird, ist merkwürdig heterogen und flottiert als solches frei zwischen verschiedenen familiären Positionen in der Generationen- und Geschlechterordnung: Palamède, Ahne der Fürsten von Sizilien, Hüter des Kriegsrufs der Guermites wird zugleich beschrieben als ausgestattet mit einer „sensibilité féminine“, sich gleichsam in eine weiblich-mütterliche Leserin verwandelnd: Charlus als ahnenstolzes Familienoberhaupt und Mutter und – wenig später – auch noch in der Rolle der „jungen Braut“ oder „Schwester“, wenn er „une finesse de sentiment“ zeigt, „que montrent en effet rarement les hommes; sa voix elle-même <...> prenait une douceur imprévue et semblait contenir des chœurs de fiancées, de soeurs“.³⁹²

Nach einer Gesellschaft bei Mme de Villeparisis, zu der der Erzähler eingeladen war, versucht Charlus – wie schon in Balbec – ‚hinter den Kulissen‘ eine geheime Verbindung zu Marcel aufzubauen. Auf der Straße den Blicken und Ohren der Gesellschaft seiner Verwandten entzogen, macht der Baron Marcel das Angebot, sich um ihn ‚zu kümmern‘; allerdings ist er sich noch nicht sicher, in dem Erzähler auch den ‚richtigen‘ Adressaten seiner Andeutungen gefunden zu haben, ein Mitglied jener geheimnisvollen Gruppe, für die Charlus

³⁸⁸ II, S. 121.

³⁸⁹ II, S. 121.

³⁹⁰ II, S. 125.

³⁹¹ II, S. 126 f.

³⁹² II, S. 122 f.

stellvertretend in der Wir-Form spricht: „Nous cultivons les bégonias, nous taillons les ifs, <...>. Mais nous aimerons mieux donner notre temps à un arbuste humain, si nous étions sûrs qu’il en valût la peine. Toute la question est là; <...>. En valez-vous la peine ou non?“³⁹³ Anders als in der Episode am Strand von Balbec, wo der Erzähler empört zurückgewichen war vor dem augenzwinkernden Einverständnis eines ‚wir‘ bzw. ‚man‘, das Charlus gegen die familiäre Tugendhaftigkeit der Großmutter mit Marcel herzustellen versuchte („on se fiche bien de sa vieille grand-mère“), geht Marcel hier mit überschwänglichem Einverständnis auf das Angebot des Barons ein – freilich ohne die Bedeutung der floralen Metaphorik richtig zu entschlüsseln. Die Rede Charlus‘ ist eine verschlüsselte sexuelle Offerte: der Baron möchte gleichsam als invertierter Vater Marcel wie eine junge Pflanze, einen „Setzling“ („arbuste“) liebevoll pflegen und beschneiden. Um seine große Erfahrung auf diesem Gebiet zu unterstreichen, greift Charlus in einer seiner typischen verrückt-weitschweifigen Reden wieder zurück auf die weitverzweigte aristokratische Genealogie, innerhalb derer selbst der Kaiser von Österreich ihn für sein Wissen, seine Verbindungen gelobt habe. Dass er, der Baron sich ‚väterlich‘ des Erzählers annehmen wolle, geschehe nicht aus Furcht vor Einsamkeit oder „manque de relations“:

„Vous l’avez peut-être appris, un article assez retentissant du Times y a fait allusion, l’empereur d’Autriche, qui m’a toujours honoré de sa bienveillance et veut bien entretenir avec moi des relations de cousinage, a déclaré naguère dans un entretien rendu public que si M. le comte de Chambord avait eu auprès de lui un homme possédant aussi à fond que moi les dessous de la politique européenne, il serait aujourd’hui le roi de France. J’ai souvent pensé, monsieur, qu’il y avait en moi, <...>, un trésor d’expérience, une sorte de dossier secret et inestimable, <...>, qui serait sans prix pour un jeune homme.“ (II:583)

In der an den Erzähler adressierten rhetorisch perfekt inszenierten Rede Charlus³⁹⁴ verschränken sich auf eigenartige Weise drei Themen ineinander: das der aristokratischen Genealogie, der sexuellen Inversion und der Familienprofanation. Auf der expliziten Aussageebene legitimiert sich Charlus

³⁹³ II, S. 581 f.

³⁹⁴ Deleuze bemerkt zu den Reden Charlus‘, dass hier „Logos zu entgleisen beginnt, von etwas durchquert wird, was sich nicht mehr ordnen läßt. Er wird von einer Macht anderer Gattung aufgehoben, Zorn, Beleidigung, Profanierung, sadistisches Phantasma, demente Geste, Ausbruch des Wahnsinns“. Die Reden des Barons, so Deleuze weiter, „werden <...> von unwillkürlichen Zeichen bewegt, die sich der souveränen Ordnung der Sprache widersetzen, die sich in den Worten und Sätzen nicht mehr bemeistern lassen, sondern den Logos in die Flucht schlagen und uns in einen anderen Bereich mitziehen.“ Wenn Deleuze weiter von „Zeichen der Gewalt und des Wahnsinns“ schreibt, „gegen und unter willkürlichen Zeichen, die von „la logique et le beau langage“ bewegt werden“, dann spricht er damit eine Funktion von Charlus (wie auf einer anderen Ebene von Bloch und Albertine) im Text der *Recherche* an, die ich in der vorliegenden Arbeit als Bewegung aufzeige, die sich gegen die *moi profond*-Poetik richtet. Die Textstellen sind zitiert aus Deleuze, G.: *Proust und die Zeichen*, a.a.O., S. 138 f.

als Vater, indem er auf seine Familie verweist: „De ma famille je n’ai pas à vous parler, car je pense qu’un garçon de votre âge appartenant à la petite bourgeoisie <...> doit savoir l’histoire de France“.³⁹⁵ Michelet zitierend, positioniert sich der Baron in der Ahnenreihe der „puissants Guermantes“.³⁹⁶ Es ist dieser genealogische Diskurs um „la vieille France“ als ‚Vater-Land‘, in dem sich Charlus als „Vater“ plaziert. Auf der impliziten Ebene bzw. im Kontext der ganzen Passage wird diese Rede allerdings von dem Thema der sexuellen Inversion eines ‚invertierten Vaters‘ gestört. Das Thema des Vaterlandes Frankreich und seiner alten aristokratischen Familien wird dann in einer eigenartigen Interpolierung auf eine weitere Ebene verschoben fortgesetzt: „M. de Charlus s’interrompait pour me poser des questions sur Bloch.“³⁹⁷ Der jüdische Freund des Erzählers ist in den Augen Charlus‘ – wie alle Juden - kein Franzose, gehört also nicht zum Vaterland. Bloch ist, so der Baron, ein „Fremder“. Deshalb sei auch die Frage des „Vaterlandverrats“ in der Dreyfus-Affäre ganz falsch gestellt: „En tout cas le crime <das der „trahison portée contre Dreyfus“, II, S. 584> est inexistant, le compatriote de votre ami aurait commis un crime contre sa patrie s’il avait trahi la Judée, mais qu’est-ce qu’il a à voir avec la France?“³⁹⁸ So harsch der Ausschluss Blochs als Franzose ausfällt, so stark ist indessen das Interesse an dem jungen Mann auf einer anderen Ebene: „Il <Charlus> me demanda si mon camarade était jeune, était beau etc.“³⁹⁹ Der Erzähler ist irritiert und fragt sich anstelle seines jüdischen Freundes (also auch in Nähe zu ihm gerückt): „Bloch, s’il l’eût entendu, eût été plus en peine encore <...> mais à cause de raisons bien différentes, de savoir si M. de Charlus était pour ou contre Dreyfus.“⁴⁰⁰ Das Verständnisproblem, das sich aus Charlus‘ eigenartiger Rede ergibt, besteht also darin, dass in ihr sexueller und politisch-nationaler Diskurs als zwei diametral entgegengesetzte Aussageweisen zusammenkommen. Sexuell ist der Baron ‚für‘ Dreyfus, so wie ‚für‘ Bloch, also ‚für‘ die Juden, denn er begehrt sie; politisch gesehen schließt er sie als „étrangers“ von vornherein aus „la France“ aus. Erst nachdem Charlus die Juden solchermaßen zu „Fremden“ erklärt hat, also zu Wesen, die nicht in die Familie des Vaterlandes gehören, kippt seine Rede in ein wahnwitziges Fantasma einer Familienprofanation:

„Peut-être pourriez-vous demander à votre ami de me faire assister à quelque belle fête au Temple, à une circoncision, à des chants juifs. Il pourrait peut-être louer une salle et me donner quelque divertissement biblique, comme les filles de Saint-Cyr jouèrent des scènes tirées des Psaumes par Racine pour distraire Louis XIV. Vous pourriez peut-être arranger même des parties pour faire rire.

³⁹⁵ II, S. 582 f.

³⁹⁶ II, S. 583.

³⁹⁷ II, S. 583.

³⁹⁸ II, S. 584.

³⁹⁹ II, S. 584.

⁴⁰⁰ II, S. 584.

Par exemple, une lutte entre votre ami et son père où il le blesserait comme David Goliath. <...> Il pourrait même, pendant qu'il y est, frapper à coups redoublés sur sa charogne, ou, <...> sur sa carogne de mère. Voilà qui serait fort bien fait et ne serait pas pour nous déplaire, hein! Petit ami, puisque nous aimons le spectacles exotiques et que frapper cette créature extra-européenne, ce serait donner une correction méritée à un vieux chameau.“ (II:584 f.)

Die Szene von brutaler Eindeutigkeit⁴⁰¹, ist dennoch und gleichzeitig von einer eigenartigen Spannung getragen. Zunächst steht die Rede Charlus' für jene Form des ganz und gar psychologisch gewendeten modernen Antisemitismus, den Hannah Arendt als „pervertierte Assimilation“⁴⁰² bezeichnet hat: Juden sind 'zugelassen', aber um den Preis, dass sie „Ausnahmewesen“ darstellen, „créatures extra-européennes“, die ein „spectacle exotique“ geben. Soweit die explizite Ebene der Äußerung. Im Rückgriff auf die oben skizzierte erzähltheoretische, psychoanalytisch fundierte Differenzierung⁴⁰³ könnte man sagen, dass sich hier die bewussten Absichten des Subjekts der Äußerung artikulieren. Damit hat man aber offensichtlich die verrückte Rede⁴⁰⁴ Charlus nicht wirklich erfasst. Denn derjenige, der diesen extrem antisemitischen *discours* produziert, ist durchaus nicht festzulegen auf die Identität eines (heterosexuellen) Nationalisten und Antisemiten. Exemplarisch läßt sich hier zeigen, wie bewusstes Subjekt der Äußerung und unbewusstes Begehren des Aussagesubjektes auseinanderklaffen und eine verrückte Rede, einen *discours délirant* erzeugen. Das unbewusste, sexuell invertierte Begehren (das sich in eine Vielzahl von Identitäten und Stimmen verteilt) stellt sich neben die Rede des antisemitischen französischen Nationalisten. Der hier spricht ist – wie wir schon gesehen haben – ‚Vater‘ und ‚Mutter‘, aber auch junges Mädchen – und an anderer Stelle wird er selbst – so wie er hier Bloch senior als jüdisches „vieux chameau“ diffamiert- von Mme Cottard in einer ‚fehlerhaften‘ Zuordnung seiner sexuellen Inversion für einen „Israélite bavard“⁴⁰⁵ gehalten. Das sado-masochistische Szenario, das er hier – auf die jüdische Familie Blochs projiziert - entwickelt, ist eben jenes, das er später, im Bordell seines Freundes

⁴⁰¹ Der Verweis auf Racines Tragödien im Zusammenhang von profanatorischen Szenen hat Vorläufer im Werk Prousts, im CSB, vgl. Compagnon, A.: „Racine est plus immoral“, in ders.: *Proust entre deux siècles*, a.a.O., S. 65-107.

⁴⁰² Vgl. Arendt, H.: „Faubourg Saint-Germain“, in dieselbe: *Elemente...*, a.a.O., S. 151 ff.

⁴⁰³ Vgl. in dieser Arbeit, Teil II, 2 a): Das *imaginaire social* und sein Erzähler.

⁴⁰⁴ Vgl. auch die andere verrückte Rede Charlus', den „discours antijuif ou prohébreu“ (III, S. 492) um die Themen von Antisemitismus und sexueller Inversion, III, S. 490 ff.

⁴⁰⁵ Der Baron, der zu einem der treuesten Gäste der „Padrona“ avanciert ist, wird ob seiner Andersartigkeit zum Objekt feindselig gefärbten Interesses. Von einer Unterhaltung zwischen Doktor Cottard und Ski schnappt Mme Cottard nur Bruchstücke auf, aus denen sie sich die jüdische Herkunft Charlus' zusammenreimt: „Mme Cottard ne distingua que les mots ‚de la confrérie‘ et ‚tapette‘, et comme dans le langage du docteur le premier désignait la race juive et le second les langues bien pendues, Mme Cottard conclut que M. de Charlus devait être un Israélite bavard“, III, S. 425 f.

Jupien, praktizieren wird.⁴⁰⁶ Die Proliferation von Zeichen, wie sie Charlus' delirierende Rede durchziehen, veranschaulicht in extremis die Logik der pervertierten Assimilation: Weil Bloch ein Jude ist, wird er von dem invertierten Baron begehrt. Dabei zeigt Charlus' fantasmatischer *discours* zugleich, wie jenseits der von dem Baron verachteten expliziten politischen Stellungnahmen⁴⁰⁷ auf einer tieferen, molekularen Ebene von Psychopolitik die Anbindung des Antisemitismus an die „Begehrenslagen“ funktioniert.⁴⁰⁸ Charlus ist als Außenseiter keineswegs frei von antisemitischen Affekten; im Gegenteil zeigt die Rede, dass die Außenseiter die schlimmsten Chauvinisten sein können...

Die verwirrende Polysemie, wie sie sich um Charlus herum entfaltet, findet eine Fortsetzung im weiteren Verlauf der Szene, auf deren impliziter, metonymischer Ebene schließlich – ganz im Gegensatz zu der antisemitischen expliziten Aussage - die sexuelle Inversion des Barons mit den jüdischen Figuren zusammengeschlossen wird.⁴⁰⁹

Nach dem interpolierten Profanationszenario um die Bloch-Familie nimmt Charlus seine an den Erzähler gerichtete ‚Adoptionsrede‘ wieder auf und vergleicht nun den schon zuvor geheimnisvoll angedeuteten Männerbund der Aristokraten mit den Freimaurem:

„Revenons à vous, me dit-il, et à mes projets sur vous. Il existe entre certains hommes, Monsieur, une francmaçonnerie dont je ne puis vous parler, mais qui compte dans ses rangs en ce moment quatre souverains de l'Europe.“⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Die Bordellepisode, die sich in den Textblock ‚Charlus im Krieg‘ einfügt, ist eine Schlüsselszene des letzten Teils der *Recherche*. Die Themen Krieg, Nationalismus, Exotismus (der afrikanischen schwarzen Soldaten) rahmen hier die sado-masochistischen Praktiken des Barons, in denen auch wieder die Familienprofanation eine Rolle spielt. So ist Charlus enttäuscht, dass die ‚Inszenierungen‘, die ihm im Bordell von einem jungen Mann geboten werden, zunächst nicht seinem Geschmack entsprechen: „C'est tout le contraire de ce que tu m'as dit“, ajouta le baron pour que Jupien profitât de la leçon pour une autre fois. „Il a l'air d'une bonne nature, il exprime des sentiments de respect pour sa famille“, (IV, S. 407). Nebenbei bemerkt ist auch hier wieder die Erzählerposition bemerkenswert: wie schon in der frühen Sadismus-Szene in Montjouvain wird er ‚zufällig‘ in das Szenario um Familienprofanation und Sodomasochismus involviert, um sodann – wieder aus der Position des Voyeurs - eine umso intensivere Beschreibung zu entwickeln: ‚Durstig‘ ist er auf der Suche nach einem geöffneten Lokal, als er plötzlich neben all den aufgrund der Fliegerangriffe geschlossenen Geschäften und trotz der Kriegsverdunkelung ein offenes Lokal, eben das Bordell Jupiens (!) findet, vgl. IV, S. 389.

⁴⁰⁷ Charlus äußert sich voller Verachtung darüber, dass im Zuge der Dreyfus-Affäre plötzlich ganz unbekannte Leute Zugang zu den „höchsten Kreisen“ der Gesellschaft bekommen haben: „de messieurs et de dames du Chateau, de la Chamellerie, de la Chamellière“ werden eingeladen, weil sie die entsprechenden expliziten politischen Bekundungen einer „ligue de la Patrie française, antijuive, je ne sais quoi“ von sich geben, wie Charlus mit snobistischem Unterton moniert, vgl. II, S. 586.

⁴⁰⁸ Vgl. hierzu in dieser Arbeit, Teil II.1: Das *imaginaire social*.

⁴⁰⁹ Die Kontiguitätsbeziehung von sexueller Inversion und Judentum wird auch in der vorliegenden Szene aus *Le côté de Guermantes* angedeutet, wenn in einem flüchtigen Seitenvermerk der Onkel Blochs, M. Nissim Bernard erwähnt wird. Der alte jüdische Herr, dessen Vorliebe – wie die Charlus' – den jungen Männern gilt, legt in seiner Trauer über das Unglück der Juden, das ihnen im Zusammenhang der Dreyfus-Affäre widerfährt, unwillkürlich eine weibliche Geziertheit an den Tag, wiederum der Charlus' in der Rolle der Mme de Marsantes ähnlich: „S'attristant du malheur des Juifs, <...>, devenant maniéré et précieux au fur et à mesure que les années venaient, pour des raisons que l'on verra plus tard, il avait maintenant l'air d'une larve préraphaélite où des poils se seraient malproprement implantés“, II, S. 586.

⁴¹⁰ II, S. 586.

Der Vergleich dieses exklusiven Männerbundes invertierter Aristokraten mit der Geheimgesellschaft der „*francmaçonnerie*“⁴¹¹ verweist in ein Assoziationsfeld, das der Erzähler am Eingang zu *Sodome et Gomorrhe* eröffnet.

Nach der ‚offiziellen‘ Entdeckung der sexuellen Inversion, wie sie dem Erzähler in der Begegnung des Barons mit dem Westenmacher Jupien im Hof des Guermanteschen Palais vor Augen und Ohren geführt wird, wird die eigenartige Kommunikation Charlus‘ (so wie ja auch in der hier behandelten Szene) als Geheimsprache der Invertierten verständlich. Im Anschluss an die Entschlüsselung des Barons als Invertierten erkennt der Erzähler auf der großen Matinee der Prinzessin von Guermantes ganze Heerscharen von diesen: „*Contrairement à ce que je croyais dans la cour où je venais de voir Jupien tourner autour de M. de Charlus <...>, ces êtres d’exception que l’on plaint sont une foule.*“⁴¹² In einem langen, atemlosen Satz heißt es:

„<Les invertis> formant une franc-maçonnerie bien plus étendue, plus efficace et moins soupçonnée que celle des loges, car elle repose sur une identité de goûts, de besoins, d’habitudes, de dangers, d’apprentissage, de savoir, de trafic, de glossoire, et dans laquelle les membres <...>, aussitôt se reconnaissent à des signes naturels ou de convention, involontaires ou voulus, qui signalent un de ses semblables au mendiant dans le grand seigneur à qui il ferme la portière de sa voiture, au père dans le fiancé de sa fille, à celui qui avait voulu se guérir, se confesser, qui avait à se défendre, dans le médecin, dans le prêtre, dans l’avocat <...>; tous obligés à protéger leur secret, mais ayant leur part d’un secret des autres que le reste de l’humanité ne soupçonne pas <...>; car dans cette vie romanesque, <...>, l’ambassadeur est ami du forçat, le prince, <...> s’en va conférer avec l’apache; partie reprouvée de la collectivité humaine, mais partie importante, <...>; comptant des adhérents partout dans le peuple, dans l’armée, dans le temple, au bague, sur le trône.“ (III:18 f.)

Die „foule“ der Invertierten wird also mit dem Freimaurertum verglichen. In eben diesem Textzusammenhang taucht noch ein anderes Bild auf: das der „*race maudite*“. Die „verfluchte Rasse“ aber, das sind die Invertierten *wie* die Juden⁴¹³. Die hergestellte Analogie lautet also: Invertierte-Juden-Freimaurer.

⁴¹¹ Auch in einer anderen Szene wird mit parodistischem Unterton ein Zusammenhang von sexueller Inversion und Freimaurern hergestellt. Auf einer Gesellschaft der Verdurins hält Charlus dem Gelehrten Brichtot einen Vortrag über Homosexualität. Brichtot ist völlig überrascht über die Behauptungen des Barons die Proliferation der homosexuellen Neigung betreffend; wenn dies der Wahrheit entspreche, dann müßten, so der Gelehrte, auch jene fantastischen Überzeichnungen von Wirklichkeit wahr seien, wie sie Léon Daudet beschreibe: „*Sur la francmaçonnerie, l’espionnage allemand, la morphinomanie, Léon Daudet écrit au jour le jour un prodigieux conte de fées, qui se trouve être la réalité même. Trois sur dix!*“ wiederholt Brichtot verblüfft die von Charlus genannte Verbreitungschiffre der Homosexualität in der Gesellschaft, vgl. III, S. 802.

⁴¹² III, S. 32.

⁴¹³ Vgl. III, S. 16-18.

Anders als in der Straßenszene in *Le côté de Guermantes* zwischen Charlus und dem Erzähler, wo jener diesem ein verstecktes Angebot macht, Mitglied der ‚Freimaurer‘ zu werden, sind die Angehörigen dieser Geheimgesellschaft in der Vorrede zu *Sodome et Gomorrhe* nicht mehr exklusive Ausnahmewesen aus der höchsten Gesellschaftsschicht. Vielmehr handelt es sich hier um eine „foule“, deren Eigenart es im Gegenteil ist, alle traditionellen Bindungen und Hierarchien: sei es familiärer, sei es sozialer oder „rassischer“ Art zu sprengen. Und in diesem Sinn wird der Vergleich der Geheimgesellschaften mit den Logen der Freimaurer in der Vorrede zu *Sodome et Gomorrhe* nur als eine erste Annäherung verwendet: Beide, Invertierte (und Juden) bilden, Freimaurern ähnlich, geschlossene Gruppen, deren Zeichen nur für Eingeweihte lesbar sind. Aber anders als die Geheimgesellschaft der Freimaurer ist die Welt Sodoms, wie es in der Vorrede heißt, „bien plus étendue, plus efficace“. „Ausgebreiteter“ ist sie, weil sie quer durch alle sozialen Schichten geht; der Botschafter ist hier Freund des Sträflings, der Fürst trifft den Apachen; die Welt der Invertierten geht aber auch durch die Familien (der Vater zusammen mit dem Verlobten seiner Tochter) und durch die Religionen (sowohl die Kirche der Priester als auch der Tempel). Die Mitglieder dieser Gemeinde sind überall: aber anders als die der Logen (und auch die der society) haben sie keinen festen Ort. „Wirksamer“ ist Sodom, weil seine Bindekraft die stärkste, nämlich die des Begehrens ist („identité de goûts, de besoins“), eines Begehrens aber, das als verbotenes geheimgehalten werden muss. Den vertikalen Gesellschaftsaufbau voneinander abgeschlossener⁴¹⁴ Klassen, ‚Rassen‘ bzw. Religionen und Nationen transversal durchlaufend,⁴¹⁵ bilden die Angehörigen Sodoms eine Art geheime, zweite Gesellschaft, in der die Gesetze der ersten außer Kraft gesetzt sind. Diese eigenartige Fantasie des Erzählers von der *race maudite* als einer geheimen, die Schranken übertretenden Gesellschaft, in der sich Katholiken und Juden unter dem gemeinsamen Zeichen invertierten Begehrens treffen, steht für das Wahnhafte eines *imaginaire social*, wie es ein doppelt gespaltenes Ich hervorbringt und das die gegeneinander stehenden Gruppen immer wieder zusammenzubringen versucht.⁴¹⁶ An keiner Stelle der *Recherche* gibt es solche klandestinen Zusammenkünfte der Außenseitergruppen von Invertierten und Juden. Gleichwohl gibt es immer wieder Bezugnahmen, so wie in der hier behandelten Straßenszene von Charlus auf Bloch. Diese aber stehen immer im Zeichen von pervertierter Assimilation oder Snobismus. Kontrastierend zu dem Entwurf des Erzählers von einer Juden und Katholiken als Invertierte vereinigenden Geheimgesellschaft wird die Logik des perversen Bezugs von Charlus auf Bloch umso deutlicher.

⁴¹⁴ Vgl. hierzu Ursula Link-Heer: Mit der Proliferation der „race maudite“ werden alle geschlossenen Milieus „von dieser paradoxalen Zerstreuung des an und für sich Geschlossenen ergriffen“, Link-Heer, U.: ‚Le prince de Guermantes...‘, a.a.O., S. 68.

⁴¹⁵ Zur Verdrehung der Rassen- und Religionszugehörigkeit vgl. z.B. auch: III, S. 425 f., S. 487 und S. 489 f.; zur Auflösung der Klassenzugehörigkeit, III, S. 375 f.

⁴¹⁶ Vgl. hierzu in dieser Arbeit Teil II.2 a) Das *imaginaire social*. und sein Erzähler

Die hier skizzierte Szene ist auch im Hinblick auf die Positionierung des Ich-Erzählers in der ‚Psychoökonomie‘ des Textes bemerkenswert. Und zwar genau an der Stelle, an der die an den *Erzähler* gerichtete ‚Verführungs‘-Rede Charlus‘ – scheinbar ganz unvermittelt - auf *Bloch* überspringt.⁴¹⁷ Der Baron erkundigt sich nach dem Freund des Erzählers und rückt ihn damit in dessen Nähe. Die Nähebeziehung der beiden stellt sich hier aber nicht nur über die Freundschaft her, sondern auch – in einem kleinen grammatikalischen Detail - über das Judentum: Charlus spricht nicht nur von „votre ami“, sondern auch von „votre Dreyfus“.⁴¹⁸

Indem Charlus die Dreyfus-Affäre mit dem Erzähler und Bloch in Beziehung setzt, nimmt er ein Thema wieder auf, das in der der Unterhaltung mit dem Baron unmittelbar vorangehenden Episode im Salon der Mme de Villeparisis⁴¹⁹ bereits eine zentrale Rolle spielte. Im Unterschied zu der hier skizzierten Szene ist die Beziehung Bloch-Marcel im Salon von Charlus‘ Tante allerdings sehr viel unterschwelliger präsent; sie bildet gleichsam die atmosphärische Unterströmung der mondänen Oberflächenkonversation. Auf den ersten Blick haben Bloch und Marcel nichts miteinander zu tun. Während der Erzähler sich als perfekt assimilierter Gast zwischen Mme de Marsantes und Mme de Guermantes bewegt und deren Gunst erringt⁴²⁰, stellt sich Bloch – von dem Erzähler sehr genau beschrieben - als jüdischer Außenseiter bloß. Die Szene ist gleichsam eine Parallelmontage zweier konträrer Strategien gesellschaftlichen Verhaltens eines Snobs und eines Parias: die Mimikry des Erzählers steht dem Posieren, der Stilisierung Blochs gegenüber. Gegen alle ungeschriebenen Regeln mondäner Oberflächlichkeit insistiert Bloch im Gespräch mit M. de Norpois darauf, Näheres über dessen Ansichten zur Dreyfus-Affäre zu erfahren. Dabei wird er von einem aristokratischen Stutzer und Antisemiten arrogant auf seinen Platz verwiesen:

⁴¹⁷ Ein anderes Beispiel für dieses ‚Überspringen‘ bzw. für die Bezugnahme Charlus‘ auf den jüdischen Bloch, die sich über den Erzähler herstellt, findet sich in *Sodome et Gomorrhe*. Auf dem Bahnhof von Doncières bittet der Baron den Erzähler, ihm Bloch vorzustellen. Dabei entwickelt er auch hier profanatorisch-sexuelle Fantasien über den jüdischen Freund Marcel. Die Szene kann als Variation des ‚alter ego‘-Themas zwischen Marcel und Bloch gelesen werden und ist vor diesem Hintergrund in ihrer Verschachtelung mehrerer motivischer Ebenen ineinander von zentraler Bedeutung: das explizit angesprochene Thema der Freundschaft, der Nähe zwischen Bloch und dem Erzähler, dessen ‚dunkle‘ Seiten, dessen snobistische Verwicklung in das gesellschaftliche Geschehen hier, wie auch schon in *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (Bloch fragt den Erzähler: „dis-moi, es-tu snob?“, I, S. 100) erst über Bloch als sein ‚alter ego‘ zu Tage kommen, wird mit Charlus‘ profanatorischen Fantasien verknüpft, die sich über Marcel an Bloch richten. Vgl. III, S. 488f.

⁴¹⁸ Im Zusammenhang des schon erwähnten speziellen Standpunktes, den Charlus bezüglich der Frage des Vaterlandverrats in der Dreyfus-Affäre einnimmt, sagt er: „En tout cas le crime est inexistant, le compatriote de *votre ami* aurait commis un crime contre sa patrie s'il avait trahi la Judée, mais qu'est-ce qu'il a à voir avec la France? <...> *Votre Dreyfus* pourrait plutôt être condamné pour infraction aux règles de l'hospitalité“, II, S.584, Hervorhebungen von mir.

⁴¹⁹ Vgl. II, S. 481-580.

⁴²⁰ Vgl. II, S. 547 und 551.

„Excusez-moi, monsieur, de ne pas discuter de Dreyfus avec vous, mais c'est une affaire dont j'ai pour principe de ne parler qu'entre Japhétiques. ' Tout le monde sourit, excepté Bloch, <...>. Et on ne put recueillir que ceci: ‚Mais comment avez-vous pu savoir? Qui vous a dit?‘ comme s'il avait été le fils d'un forçat.“ (II:544)

Genau an der Stelle tritt der Erzähler aus dem Hintergrund, in dem er als ‚neutrales‘ Aufnahmegerät fungiert hat, hervor und rückt in eine affektiv-moralische Nähe zu Bloch. Die infame, antisemitische Bloßstellung Blochs assoziiert der Erzähler bezeichnenderweise mit der Diffamierung von dessen Familie, genauer Blochs Vater als kriminellen Zuchthäusler: „Comme s'il avait été le fils d'un forçat“. Hier – wo die Familie ‚in den Dreck gezogen wird‘, ist der Erzähler berührt und die Positionierung auf der Seite Blochs, der des Parias, ist deutlich. Könnte es an dieser Stelle unterschwellig auch um die Familie des Erzählers gehen?

Charlus nimmt also in der auf die Salon-Episode folgenden Straßenunterredung mit dem Erzähler und im Zusammenhang seiner mit profanatorischen Momenten vermischten homoerotischen Avancen ein heikles Thema wieder auf: die Beziehung Marcells zu Bloch, seinem „ancien camarade“⁴²¹, zu dessen Judentum, zu dessen Familie. Und: was in der Salon-Szene nur angedeutet wurde, wird jetzt –über das Fantasma des Barons – explizit: es geht um die Profanierung der jüdischen Familie, der der Erzähler hier beiwohnt. Es ist interessant, diesen Aspekt genauer zu betrachten: Welche Rolle spielt Marcel hier? ‚Neutraler‘ Zuschauer oder Komplize?

Wie Kristeva schreibt: „Discrètement, honteusement, ce Bloch exerce son attraction sur le narrateur – un double inavouable, le négatif de Swann <assimilé>, l'autre de l'autre.“ Marcel und Bloch: „Proximité de Bloch, intimité, malaise: ne suis-je que ‚ca‘? Ou suis-je ‚ca‘ aussi? L'un et l'autre, et sans refuser l'un davantage que l'autre.“⁴²²

Charlus ‚springt‘ also von Marcel zu Bloch über: Da, wo der Erzähler als Adressat der Charlusschen Fantasmen nicht möglich ist – weil die Profanation sich an eine explizit jüdische Figur/Familie richtet, als welche Marcel und seine Familie ja nie beschrieben werden – springt Bloch ein, zu dem auf der impliziten Textebene, wie wir gesehen haben, dennoch wiederholt Nähebeziehungen hergestellt sind. Und: in den in diesem Kapitel vorgestellten anderen Szenen um die Familie des Erzählers haben wir ja bereits gesehen, dass dieser sehr wohl mit seiner Familie in Profanationsfantasien involviert ist. Im Unterschied zu der tiefen affektiven Betroffenheit des Erzählers in der sehr viel indirekteren Episode im Salon der Mme de Villeparisis, verhält sich Marcel hier eigenartig indifferent gegenüber Charlus' krassen Fantasien über die Bloch-Familie – nichts deutet auf eine ähnliche affektive Solidarisierung mit Bloch

⁴²¹ II, S. 487.

⁴²² Kristeva, J.: *Proust et le temps...*a.a.O., S. 63 und 60.

hin, wie man sie in der oben beschriebenen Stelle beobachten konnte, obgleich oder vielleicht gerade weil der Erzähler hier wie schon erwähnt von Charlus in viel direktere Beziehung zu seinem „camarade“ gerückt wird – nicht zuletzt durch das nachdrückliche Armkneifen, mit dem der Baron seine Rede beendet und den der Bloch-Familie im Sprechakt ‚zugefügten‘ Schmerz im physischen Akt an seinen Zuhörer weiter gibt: „En disant ces mots affreux et presque fous, M. de Charlus me serrait le bras à me faire mal.“⁴²³ Vielleicht ist das Detail von Bedeutung: zuerst wird der Bloch-Familie ‚Gewalt angetan‘ und dann dem Erzähler, der wiederum, weit davon entfernt, Charlus‘ ‚schreckliche Worte‘ moralisch zu verurteilen, im Gegenteil das Phänomen der moralisch völlig uneindeutigen Figur Charlus, in dem ‚Gut‘ und ‚Böse‘ eine friedlich-perverse Koexistenz führen, ‚interessant findet‘.⁴²⁴

Könnte nicht gerade die eigenartige Reaktion des Erzählers auf die krasse Profanationsfantasie des Barons auf die Nähe Marcells zu Bloch weisen? Der Erzähler, selbst so involviert in – schuldhaft gebundene - Profanationsfantasmen,⁴²⁵ genießt das von dem Baron entworfene Schauspiel, die Übertretung, in der Bloch, sein „double“, die Hauptrolle spielt. Bloch, derselbe „ancien camarade“, der den Erzähler zum erstenmal weg von der Familie ins Bordell mitnahm, deren Besitzerin Marcel die Familienerbstücke vermacht hat⁴²⁶ ...

Das eigenartige Beziehungsgeflecht, das sich in der hier skizzierten Szene zwischen Charlus, dem Erzähler und Bloch entfaltet, ist sehr viel komplexer strukturiert als jenes im Salon der Mme de Villeparisis. Über Charlus entwickelt sich hier ein Raum von ‚abwegigen transversalen Kommunikationen‘⁴²⁷, in den Charlus den Erzähler mit Bloch zusammen ‚hineinzieht‘ – oder in den sich der Erzähler hineinziehen läßt.

c) Bloch und seine Familie

Bei dem Namen Bloch fährt die Großmutter des Erzählers auf⁴²⁸. Warum?

⁴²³ II, S. 585.

⁴²⁴ „Je me souvenais de la famille de M. de Charlus citant tant de traits de bonté admirables, de la part du baron, à l'égard de cette vieille bonne dont il venait de rappeler le patois moliéresque et je me disais que les rapports, peu étudiés jusqu'ici, me semblait-il, entre la bonté et la méchanceté dans un même coeur, pour divers qu'ils puissent être, seraient intéressantes à établir“, II, S.585.

⁴²⁵ Der Erzähler, der seine Großmutter liebt und sie zugleich (in seinen Träumen, Fantasien) als alte, hässliche, vertrottelte und boshafte Figur sieht.

⁴²⁶ Der Erzähler vermacht der Besitzerin jenes Bordells, in das ihn Bloch (!) zuerst geführt hat, das von seiner Tante Léonie ererbte Sofa – das Sofa auf dem „j'avais connu la première fois les plaisirs de l'amour avec une de mes petites cousines“, I, S. 568.

⁴²⁷ Deleuze, G.: *Proust ...a.a.O.*, S. 139.

⁴²⁸ Im Zusammenhang einer Unterhaltung mit der Großmutter über die – gegen Sainte-Beuve und seine Fürsprecherin Mme de Villeparisis gerichtete - Diskrepanz von großen schriftstellerischen Leistungen und menschlichen Mängeln nennt Marcel auch das Beispiel Bloch: „Mais au nom de Bloch ma grand-mère se récriait“, I, S. 86.

„Bloch était mal élevé, névropathe, snob et appartenant à une famille peu estimée supportait comme au fond des mers les incalculables pressions que faisaient peser sur lui non seulement les chrétiens de la surface, mais les couches superposées des castes juives supérieures à la sienne, chacune accablant de son mépris celle qui lui était immédiatement inférieure. Percer jusqu’à l’air libre en s’élevant <...> eût demandé à Bloch plusieurs milliers d’années. Il valait mieux chercher à se frayer une issue d’un autre côté.“ (II:103)

In aller Klarheit und Kürze skizziert der Erzähler hier das Psycho- und Soziogramm seines „ancien camarade“, des Dilemmas, in dem er sich befindet und aus dem er einen „Ausweg“ finden muss. Einer wenig angesehenen Familie entstammend, spürt er nicht nur den Druck des französisch-katholischen Bürgertums, sondern auch der assimilierten, wohlhabenden Juden, wie etwa Sir Rufus Israel oder, natürlich, Swann auf sich lasten. Wenn Swann, der assimilierte, elegante Gast des Faubourg Saint-Germain, so etwas wie das positive alter ego des Erzählers ist, dann ist Bloch, der jüdische Paria, genauer der Parvenü, für Marcel so etwas wie ein „double inavouable, le négatif de Swann, l’autre de l’autre“.⁴²⁹ Bloch ist kein Doppelgänger des Erzählers, und doch gibt es in der *Recherche* zahlreiche, mehr oder weniger ‚versteckte‘ Hinweise auf ihre Nähe zueinander; zumeist eine negativ besetzte Nähe, die sich immer wieder im gesellschaftlichen Raum des Romans herstellt; in heiklen Situationen, in denen der Erzähler assimiliert oder in mediumhafter Transparenz im Hintergrund verschwindet, während Bloch die Ablehnung des ‚fremden‘ Außenseiters zu spüren bekommt. Diese kommt durchaus auch von der Familie des Erzählers. Was hier unangenehm aufstößt und schließlich zum Hausverbot des Freundes führt,⁴³⁰ ist sein Posieren, sein schauspielerhaftes, überzogenes Auftreten, seine manierierte Privatsprache und seine „volupté hystérique de mentir“.⁴³¹

Das aber ist gerade der „Ausweg“, den sich Bloch gesucht hat: „Il valait mieux chercher à se frayer une issue d’un autre côté“. Die mondäne Strategie des jüdischen Parvenü, sich in der Gesellschaft Aufmerksamkeit zu verschaffen, - von Marcel sehr genau beobachtet - besteht darin, um jeden Preis, auch den des jüdischen Selbsthasses, aufzufallen, zu posieren. Nichts ist bei Bloch spontane, ‚natürliche‘ Reaktion, „alles ist gewollt und stilisiert. Die vollkommene Konvention der Unkonvention“, wie Hans Mayer schreibt.⁴³²

⁴²⁹ Kristeva, J.: *Proust et le temps*....a.a.O., S. 63.

⁴³⁰ Nach diversen manierten Auftritten in der Familie des Erzählers behauptet Bloch schließlich, die Großtante Marcells sei eine Dame mit bewegter Vergangenheit gewesen und als Prostituierte ausgehalten worden. Auf diese Diffamierung der Familienmoral hin wird Bloch rausgeschmissen, vgl.I, S. 91-92.

⁴³¹ II, S. 105.

⁴³² Mayer, H.: *Aussenseiter*, Ffm. 1975, S. 402.

Jude und Snob – in die Doppelgestalt schreibt sich der dramatische Aspekt jüdischer Assimilation: ihre Pervertierung im Licht des modernen Antisemitismus ein.

Als die Großmutter den Namen Bloch hört, fährt sie auf, schreibt der Erzähler. Der Erzähler, der sich, als er mit seiner Großmutter im Grandhotel in Balbec ankommt, schämt – und zwar wie ein jüdischer Paria!- für die Preisverhandlungen, die diese sogleich mit dem Direktor aufnehmen möchte.⁴³³ Die Stelle ist eine der ganz wenigen, in denen der Erzähler für seine eigene Familie einen versteckten (negativen!) jüdischen Konnex herstellt. Denn explizit sind Großmutter und Mutter – wie man schon im Zusammenhang mit der Profanationszene in Montjouvain/Combray sehen konnte – der christlichen Seite zugeschlagen.⁴³⁴ Die Familie des Erzählers gehört zur alten „Rasse“ von Combray: „La race d’où sortaient des êtres absolument intacts comme ma grand-mère et ma mère“.⁴³⁵

Auch Bloch, das „double inavouable“ des Erzählers, hat eine Familie, wenngleich keine intakte:

„(Bloch) était à Balbec, non pas seul, malheureusement, mais avec ses soeurs qui y avaient elles-mêmes beaucoup de parents et d’amis. Or cette colonie juive était plus pittoresque qu’agréable. Il en était de Balbec comme de certain pays. La Russie ou la Roumanie, où les cours de géographie nous enseignent que la population israélite n’y jouit point de la même faveur et n’y est pas parvenue au même degré d’assimilation qu’à Paris par exemple. Toujours ensemble, sans mélange d’aucun autre élément, quand les cousines et les oncles de Bloch, ou leurs coreligionnaires mâles ou femelles <...> ils formaient un cortège homogène en soi et entièrement dissemblable des gens qui les regardaient passer et les retrouvaient là tous les ans sans jamais échanger un salut avec eux.“ (II:98)

⁴³³ Bei der Ankunft des Erzählers mit seiner Großmutter im Grand-Hotel in Balbec beschreibt der Erzähler die überhebliche Art des Hoteldirektors, die Kurgäste zu klassifizieren: in Zahlungskräftige und in jene, die er „considérait comme faisant partie d’une race de parias à qui n’était pas destiné le Grand-Hôtel“, II, S. 23. Kurz darauf fühlt sich der Erzähler - angesichts seiner preisverhandelnden Großmutter - eben jenen Parias zugerechnet. Die Heftigkeit seiner Reaktion verrät dabei die Angst dieses Erzählers, als jüdischer Außenseiter klassifiziert zu werden: „Tandis que j’entendais ma grand-mère, <...> lui demander sur une intonation artificielle: ‚Et quels sont... vos prix?... Oh! Beaucoup trop élevés pour mon petit budget’, attendant sur une banquette, je me réfugiais au plus profond de moi-même, je m’efforçais d’émigrer dans les pensées éternelles, de ne laisser rien de moi, rien de vivant, à la surface de mon corps <...> -, afin de ne pas trop souffrir dans ce lieu <...>, II, S. 24. Die äußerst markante Stelle mit ihrer Bildlichkeit von ‚Oberfläche‘ und ‚Tiefe‘ vor dem Hintergrund eines jüdischen Pariatums kann auch als Bestätigung meiner These aus dem I. Teil der vorliegenden Arbeit gelesen werden: die *moi profond*-Poetik ist auch eine Abwehrbewegung gegen jüdische Identitätszuschreibungen.

⁴³⁴ Damit müsste der Erzähler als Sohn seiner Mutter der jüdischen Matrilinearität folgend ebenfalls nicht jüdisch, sondern eben ein Katholik sein. Hier zeigt sich natürlich die ganze Ambivalenz oder stärker noch: die Spaltung der Erzählerfigur in miteinander unvereinbare Anteile, vgl. dazu auch Warning, R.: „Befleckter Weißdorn...“, a.a.O., S. 185.

⁴³⁵ II, S. 105.

Es ist in Balbec, in dem „Sonderuniversum“ fern von Paris, wo der Erzähler nähere Bekanntschaft mit der Familie seines Freundes macht – und damit ausgerechnet an jenem Ort, wo, wie es in der Beschreibung heißt, das jüdische Milieu fast ganz unassimiliert, abgeschlossen von den anderen gesellschaftlichen Milieus, eine Gruppe für sich bildet. Balbec, so der Erzähler, ist darin fernen osteuropäischen Ländern wie etwa Rumänien (!) näher als Frankreich. Die Welt der bürgerlichen, katholischen Familien trennt in dem Badeort eine unüberbrückbare Barriere von der „jüdischen Kolonie“. Deren durchaus zahlreich vertretene Töchter, „cette horde de fillasses mal élevées, poussant le souci des modes de ‚bain de mer‘ jusqu’à toujours avoir l’air de revenir de pêcher la crevette ou d’être en train de danser le tango“⁴³⁶ stellt der Erzähler den „filles, belles, fières, moqueuses et françaises comme les statues de Reims“⁴³⁷ des christlichen Bürgertums gegenüber. Die männlichen Verwandten Blochs werden folgendermaßen beschrieben:

„Quant aux hommes, malgré l’éclat des smokings et des souliers vernis, l’exagération de leur type faisait penser à ces recherches dites ‚intelligentes‘ des peintres qui ayant à illustrer les Évangiles ou les *Mille et Une Nuits*, pensent au pays où la scène se passe et donnent à Saint-Pierre ou à Ali-Baba précisément la figure qu’avait le plus gros ‚ponte‘ de Balbec.“ (II:98)

Die Schilderung, die sich antisemitischer Klischees, etwa dem von den jüdischen „Bonzen“ („pontes“), bedient und in der der Erzähler durch den Gebrauch des Personalpronomens „nous“, mit dem er mit den anderen (Franzosen) auf die exotische Kolonie blickt, klare Distanzsignale setzt, endet abrupt in einem völlig anderen Tonfall. Von der antisemitischen Fernperspektive des katholischen Franzosen wechselt der Erzähler plötzlich wieder in eine affektive Nähebeziehung zu Blochs Familie bzw. Umgebung: „Ce milieu devait renfermer <...> peut-être plus que tout autre, beaucoup d’agrément, de qualités et de vertus.“⁴³⁸ Aber, so schließt der Erzähler die merkwürdig heterogene Beschreibung, „pour les éprouver <also die „qualités et vertus“> il eût fallu y pénétrer“.⁴³⁹ Man muss also „tiefer eindringen“ in dieses abgeschlossene Milieu „où personne d’ailleurs ne songeait à se frayer un chemin“.⁴⁴⁰ „Personne“, niemand? Doch wohl der Erzähler, dessen (auch Charlus, auch Albertine betreffende) Ambivalenz gegenüber Bloch, seiner

⁴³⁶ II, S. 98.

⁴³⁷ II, S. 98.

⁴³⁸ II, S. 98. Solche expliziten, emotional berührten/berührenden Sympathiebekundungen zum Judentum gibt es nur sehr wenige in der *Recherche*, vgl. hierzu auch in der weiter oben behandelten „Caféhausszene“, in der es, wie auch hier, die Eltern (die Mütter?) sind, die mit einer Art Liebeserklärung bedacht werden. An beiden Stellen ist der Wechsel der Tonlage von Distanz zu Nähe abrupt, vgl. II, S. 702.

⁴³⁹ II, S. 98.

⁴⁴⁰ II, S. 98.

Familie, am ausgeprägtesten ist: Abstoßung und Anziehung: „Ne suis-je que ,ça‘? Ou suis-je ,ça‘ aussi? L’un et l’autre, ni l’un ni l’autre“.⁴⁴¹

Blochs Familie – ein eigenartiges Gebilde: eine „Horde“ schlecht erzogener junger Mädchen, eine unüberschaubare, anonyme Zahl von Verwandten, Kusinen und Onkels – und: keine Mutter!⁴⁴² Damit fehlt die für die matrilineare Genealogie der jüdischen Familie zentrale Figur. Der Psychoökonomie des Textes folgend ist das nur allzu verständlich. Indem allenfalls eine schattenhafte „Bloch mère“ existiert, wird eine Konfrontation der hochsensiblen Mutterfigur, deren jüdische Herkunft der Erzähler für seine Familie ja nur in verstecktester Form hinter dem christlichen Pathos anzudeuten vermag, mit den familienprofanatorischen bzw. parodierenden Zügen, die die Bloch-Familie durchziehen, vermieden. Diese treffen umso mehr auf „Bloch père“, der schonungslos als lächerliche Figur beschrieben wird.

Eines Tages spricht Bloch junior eine Einladung aus: der Erzähler und Saint-Loup sind aufgefordert, im Kreis der Familie zu essen. Dass es trotz der Abgeschlossenheit des jüdischen Milieus um Bloch zu einer Einladung ausgerechnet an Saint-Loup kommt, ist dem Wirken snobistischer Kräfte zu verdanken: auf der Seite Blochs in dem Bestreben, einen ‚echten‘ Guermantes zu ‚bekommen‘, auf der Saint-Loups in seinem Intellektuellen-Snobismus.⁴⁴³

Mit der eigenartigen Konstellierung Saint-Loups inmitten der Bloch-Familie stoßen zwei Extreme aufeinander: Saint-Loup, der aus der Guermantes-Familie kommend und wie der Erzähler vor dem Hintergrund der „jüdischen Kolonie“ vermerkt, „la souplesse héréditaire des grands chasseurs“,⁴⁴⁴ „quelque chose de vraiment pur et désintéressé“⁴⁴⁵ besitzt. Saint-Loup, der wie ein „oeuvre d’art“ gestaltet ist, in dem „toutes les parties de son être comme harmonieusement réglé par une idée générale“⁴⁴⁶ erscheinen, gerät mit den Blochs an eigenartig hybride, ‚disharmonische‘, schrille Wesen. Bloch père ist beeindruckt, als er von dem angekündigten hohen Besuch erfährt: „Le marquis de Saint-Loup-en-Bray! Ah! bougre!“ ruft der Vater aus, und dies nicht etwa wegen der zuvor von dem Erzähler so bewunderten alten Tradition, der berühmten Genealogie der Guermantes, sondern wegen der Finanzstärke der Familie: „Mais des relations avec Saint-Loup-en-Bray dont le père avait été président du Canal de Suez! (ah! bougre!), c’était un résultat ‚indiscutable‘“,⁴⁴⁷ wie der Erzähler in einem kurzen Einschub freier indirekter Rede den Jargon von Blochs Vater übernehmend, sagt.

⁴⁴¹ Kristeva, J.: *Proust et le temps...*a.a.O., S. 60.

⁴⁴² Tatsächlich taucht eine Mutter, d.h. eine Person, die „Mme. Bloch“ genannt wird, an wenigen Stellen ganz peripher, schattenhaft auf – in einer Weise, dass die Figur praktisch nicht existiert, vgl. III, S.238.

⁴⁴³ Im folgenden, vgl. II, S. 106 ff.

⁴⁴⁴ II, S. 96.

⁴⁴⁵ II, S. 97.

⁴⁴⁶ II, S. 96.

⁴⁴⁷ II, S. 107.

Bevor es dann allerdings zu dem Essen kommt, ist eine merkwürdige ‚Verzögerung‘ in den Text eingebaut: da Charlus in Balbec erwartet wird, ist Saint-Loup nicht abkömmlich; die Einladung muss verschoben werden. Mit dem plötzlichen Übergang von der Episode um die Bloch-Familie auf den Baron de Charlus weist der Text an dieser Stelle wieder eine jener metonymischen Verkettungen auf, die neben der expliziten Ebene noch eine andere Ebene ins Spiel bringen: hier die der sexuellen Inversion. Indem der Text ein sehr spezielles Mitglied der Guermantes-Familie, nämlich Charlus, interpoliert, wird das Bild der ‚reinen‘ französischen Rasse, der fest in Traditionen verwurzelten Familie, das zuvor in Abgrenzung gegen die hybride Bloch-Familie gezeichnet wurde, wieder gestört.⁴⁴⁸ Bevor der Text also die Konstellation Erzähler-Bloch-Saint Loup weiter verfolgt, wird mit Charlus die ‚andere Seite‘ von Guermantes bzw. ihres Vertreters Saint-Loup (der ‚reinrassige Krieger‘) angedeutet.

Der Textstrang des aufgeschobenen Abendessens wird wieder aufgenommen mit einer Beschreibung des Verhältnisses zwischen Bloch père und Bloch fils:

„Il y avait donc enclavé en mon camarade Bloch, un père Bloch qui retardait de quarante ans sur son fils, débitait des anecdotes saugrenues et en riait autant, au fond de mon ami, que ne faisait le père Bloch extérieur et véritable, puisque au rire que ce dernier lâchait non sans répéter deux ou trois fois le dernier mot pour que son public goûtât bien l’histoire, s’ajoutait le rire bruyant par lequel le fils ne manquait pas à table de saluer les histoires de son père. C’est ainsi qu’après avoir dit les choses les plus intelligentes, Bloch jeune, manifestant l’apport qu’il avait reçu de sa famille, nous racontait pour la trentième fois quelques-uns des mots que le Bloch père sortait seulement <...> les jours solennels où Bloch jeune amenait quelqu’un qu’il valait la peine d’éblouir <...>. Ces histoires étaient interchangeable avec une du baron de Rothschild et une de Sir Rufus Israel, personnages mis en scène d’une manière équivoque qui pouvait donner à entendre que M. Bloch les avait personnellement connus.“ (II:127 f.)

Völlig konträr zu Saint-Loup, Teil eines „être plus général“, einer „idée générale“, nämlich der uralten Aristokratie, die „comme un esprit intérieur mouvait ses membres, ordonnait ses gestes et ses actions“ zu einer „oeuvre d’art <...> harmonieusement réglé<e>“,⁴⁴⁹ wird bei Bloch-Vater und Sohn die Familientradition beschrieben. Anstatt der „idées générales“ werden hier „geistlose Witze“ weitergegeben. Dem christlichen Erbe des „opus francigenum“ à la Guermantes steht bei den Blochs nicht das uralte Erbe der Juden gegenüber, sondern die ganze Ambivalenz des jüdischen Parias bzw. Parvenüs: Judentum wird in der *Recherche* immer schon als assimiliertes, also

⁴⁴⁸ Vgl. den Anfang des Charlus-Kapitels in dieser Arbeit.

⁴⁴⁹ II, S. 96.

traditionsverlorenes verhandelt.⁴⁵⁰ Die „jüdische Kolonie“ in Balbec besitzt nicht wie die Guermantes eine „unverwechselbare gemeinsame Geschichte als distinktes Merkmal der von ihr hervorgebrachten Zeichen; wirklich einzigartig an ihr ist die kontingente, geschichtslose und imitative Zeichenproduktion“,⁴⁵¹ in der ‚Anteile‘ aus verschiedenen Bereichen angeeignet werden und sich zu hybriden Gebilden vermischen. So etwa, wenn Bloch père eine ‚Verbindung‘ mit dem französischen Hochadel eingeht: Wegen einer „prétendue ressemblance dans la façon de porter la moustache et dans le haut du nez“⁴⁵² wird Bloch père bei seinen Verwandten als „faux duc d’Aumale“⁴⁵³ bezeichnet. Der Vergleich geht so weit, dass man, so der Erzähler, fragte: „ ‚Bloch? lequel? le duc d’Aumale?‘ „⁴⁵⁴

Das genealogische Prinzip, wie es sich von Bloch père auf Bloch fils vererbt, ist von vorherein an Lüge⁴⁵⁵ und Snobismus gebunden. Um vor ‚hohen‘ Gästen, wie hier Saint-Loup, zu gefallen, erzählt Bloch père Anekdoten aus dem politischen Leben, die eine direkte Anteilnahme seiner Person an wichtigen Ereignissen suggerieren. Ebenso werden gesellschaftliche Beziehungen zu bedeutenden Persönlichkeiten fingiert. So wenn Bloch père vorgibt, mit Bergotte befreundet zu sein:

„M. Bloch père qui ne connaissait Bergotte que de loin et la vie de Bergotte que par les racontars du parterre, avait une manière tout aussi indirecte de prendre connaissance de ses oeuvres, à l’aide de jugements d’apparence littéraire <...>. Or, tous les gens célèbres, M. Bloch ne les connaissait que ‚sans les connaître‘ pour les avoir vus de loin au théâtre, sur les boulevards. Il s’imaginait du reste que sa propre figure, son nom, sa personnalité ne leur étaient pas inconnus et qu’en l’apercevant, ils étaient souvent obligés de retenir une furtive envie de le saluer.“ (II:129 und 128)

Alles bei Bloch père ist nur geborgte Meinung aus den Zeitungen, Aneignung von Ereignissen, aus denen gesellschaftliche Außenseiter wie die Blochs tatsächlich ausgeschlossen sind. In der Familie Blochs wird eine Sprache gesprochen, die „versucht, die Sprache der ‚wahren‘ Gesellschaft nachzubuchstabieren“.⁴⁵⁶ Wenn Bloch junior, „manifestant l’apport qu’il avait reçu de sa famille“,⁴⁵⁷ die abgestandenen, geliehenen Bonmots seines Vaters repetiert und Beifall heischend laut darüber lacht, verfangen sich, so Sprenger,

⁴⁵⁰ Hannah Arendt nennt Proust entsprechend den „Zeugen eines dejudaisierten Judentums, den größten Schilderer der Assimilation“ und setzt ihn mit Kafka, dem „größten jüdischen Dichter, der diesen <...> Prozeß bereits hinter sich gelassen hatte“ in Beziehung vgl. Arendt, 1986, S. 149 u. S. 151.

⁴⁵¹ Sprenger, U.: *Stimme und Schrift...*, a.a.O. S. 63.

⁴⁵² II, S. 130.

⁴⁵³ II, S. 130.

⁴⁵⁴ II, S. 130 f.

⁴⁵⁵ Vgl. den „mensonge perpétuel“, von dem der Erzähler spricht, II, S. 133.

⁴⁵⁶ Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 62.

⁴⁵⁷ II, S. 128.

„Vater und Sohn <...> in der gegenseitigen Affirmation, im Widerhall der Halbwahrheiten, in der geräuschhaften Repetition von Signifikanten, deren Signifikat <...> absent ist“.⁴⁵⁸ So heißt es schließlich über Bloch père: „M. Bloch père <...> vivait dans le monde des à peu près, où l’on salue dans le vide, où l’on juge dans le faux“.⁴⁵⁹ Eine Welt der „inexactitude“, der „incompétence“.⁴⁶⁰

Die Lüge als soziale Strategie des Parias erreicht eine groteske Steigerung bei dem Onkel Blochs, M. Nissim Bernard. In Anspielung auf den Topos der Vererbung bemerkt der Erzähler: „C’est que chez M. Nissim Bernard le goût de l’ostentation, contenu chez M. Bloch le père et chez ses enfants, avait engendré l’habitude du mensonge perpétuel.“⁴⁶¹ So behauptet Blochs Onkel wider besseres Wissen über die völlige Unwahrscheinlichkeit einer solchen Verbindung, er sei mit Saint-Loups Vater befreundet gewesen: „Comment, vous êtes le fils du marquis de Marsantes? Mais je l’ai très bien connu <...>. Votre père était un de mes bons amis.“⁴⁶² Völlig unbeeindruckt von der Peinlichkeit der fantastischen Behauptung, unter der Bloch leidet und wofür er seinen Verwandten gegenüber Saint-Loup als „extrêmement blagueur“⁴⁶³ denunziert, setzt M. Nissim Bernard noch eins drauf: „Ah! par exemple!‘ s’écria M. Nissim Bernard, ‚si je m’attendais à dîner avec le fils de mon ami! Mais j’ai à Paris chez moi, une photographie de votre père et combien de lettres de lui‘.“⁴⁶⁴ Die „hysterische Lust am Lügen“⁴⁶⁵ des Onkels geht soweit, zwischen ihm und

⁴⁵⁸Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 62. Eine andere Spielart dieses bedeutungsleeren Redens ist der spezielle Jargon, in dem Bloch junior spricht. In Anlehnung an die Symbolisten, in der *Recherche* durch den Schriftsteller Bergotte vertreten, entwickelt Bloch eine manierierte Kunstsprache der Oberflächen, die auch immer als Gegenpol zu der von dem Erzähler offiziell vertretenen *moi-profond*-Poetik auftritt. Vgl. hierzu auch Kristevas Ausführungen. Sie erkennt in dem Jargon Blochs die Sprache des jüdischen Parias, der – der Logik der pervertierten Assimilation (H. Arendt) zu exotischen ‚Ausnahmejuden‘ folgend – um jeden Preis auffallen muss: „Le jargon est la voie obligée de l’étranger en français <...>. On laisse s’exprimer les excentriques, les nouveaux venus, les métèques, qui naturellement en profitent pour exagérer dans cette marge de liberté qu’on leur a consentie. Et il y va, Bloch: ‚Par Apollôn, tu goûteras, cher maître, les joies nectaréennes de l’Olympos‘. Et caetera. <...>. Bloch, confit dans sa honte de ne pas ‚en être‘, se permet-il sans état d’âme de brocarder Musset et Racine qui, de son point de vue, ‚ont fait chacun dans leur vie un vers assez bien rythmé, et qui a pour lui, ce qui est selon moi le mérite suprême, de ne signifier absolument rien‘,“, Kristeva, J.: *Proust et le temps*, a.a.O., S. 55, Hervorhebung von mir. Nebenbei bemerkt ist es diese Behauptung seines Freundes Bloch, des jüdischen Paria, die den jungen, um ‚Tiefe‘ und ‚Bedeutung‘ bemühten Erzähler-Schriftsteller stark beunruhigt, vgl. I, S. 90. Zur Kunstsprache Blochs vgl. auch Sprenger, die diese ebenfalls in der Kontrastfunktion zur *moi-profond*-Poetik sieht: „Alle Signifikanten, die Bloch hervorbringt einschließlich seiner Tränen und Liebeserklärungen, sind Produkte eines sprachlichen ‚mensonge‘, der sich letztlich nicht mehr am Maßstab der Wahrheit oder Authentizität bemißt, sondern an der Inkongruenz zwischen Sagen und Gesagtem, an der willkürlichen und fortwährenden Signifikantenproduktion selbst berauscht.“ Mit Blochs Jargon greift eine hybride, so Sprenger weiter, „von Kontingenz und Inkongruenz geprägte Sprache auf den Text über“, Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 60 ff.

⁴⁵⁹ II, S. 129.

⁴⁶⁰ II, S. 129.

⁴⁶¹ II, S. 133.

⁴⁶² II, S. 133.

⁴⁶³ II, S. 134.

⁴⁶⁴ II, S. 134.

⁴⁶⁵ So heißt es an anderer Stelle im Zusammenhang mit Bloch, vgl. II, S. 105.

Saint-Loups Vater gleichsam verwandtschaftliche Bande zu behaupten: „ Il m'appelait toujours ‚mon oncle‘, on n'a jamais su pourquoi.“⁴⁶⁶

Auf die nun doch nicht mehr zu überhörenden ironischen Kommentare seiner Verwandten, denen der ‚Lügenrausch‘ M. Nissim Bernards gegenüber Saint-Loup peinlich ist, reagiert der Onkel mit einem eigenartigen Registerwechsel seiner Sprache: „M. Nissim Bernard était surtout froissé qu'on le traitât si grossièrement devant le maître d'hôtel. Il murmura une phrase inintelligible où on distinguait seulement: ‚Quand les Meschorès sont là‘.“⁴⁶⁷ In die lautstark vorgetragene Redegebilde aus Lügen und Snobismus, in denen sich die Bloch-Familie bewegt und deren exaltiertester Vertreter der Onkel ist, bricht plötzlich, wenn auch nur gemurmelt, ein Fragment jiddischer Sprache ein. „Meschorès“ oder auch das Wort „Schlemihl“⁴⁶⁸, das M. Nissim Bernard an der Stelle der Unterhaltung mit dem Erzähler und Saint-Loup verwendet, sind, so der Erzähler „partie de ce dialecte <...> mi-juif dont l'emploi ravissait M. Bloch dans l'intimité, mais qu'il trouvait vulgaire et déplacé devant des étrangers“.⁴⁶⁹

Bloch, der vor Saint-Loup als einem Vertreter der Hocharistokratie glänzen möchte, ist der Gebrauch des Jiddischen durch seinen Onkel äußerst peinlich. Wie ein Teil eines Geheimcode, einer Geheimsprache, die um jeden Preis hätte verborgen bleiben müssen, dringen die Worte „Meschorès“ (das in der Bibel den Diener des Herrn bezeichnet, wie der Erzähler erläutert) und „Schlemihl“ aus dem Innern der Familie nach außen. Die jiddischen Worte sind in Gegenwart Fremder eigentlich ‚tabu‘:

„ Entre eux les Bloch s'en servaient pour désigner les domestiques et en étaient toujours égayés parce que leur certitude de n'être compris ni des chrétiens ni des domestiques eux-mêmes exaltait chez M. Nissim Bernard et M. Bloch leur double particularisme de ‚maître‘ et de ‚juifs‘. Mais cette dernière cause de satisfaction en devenait une de mécontentement quand il y avait du monde. Alors M. Bloch entendant son oncle dire ‚Meschorès‘, trouvait qu'il laissait trop paraître son côté oriental, de même qu'une cocotte qui invite de ses amis avec des gens comme il faut, est irritée quand ils font allusion à leur métier de cocotte ou emploient des mots malsonnants.“ (II:133)

⁴⁶⁶Die Behauptung: „ Il m'appelait toujours ‚mon oncle, on n'a jamais su pourquoi“, enthält – vor dem Hintergrund einer sexuell konnotierten ‚Onkel‘-Bezeichnung an einer anderen Stelle der *Recherche*, an der es um das Verhältnis zwischen Charlus und Saint-Loup geht (III, S.94) - eine unterschwellige Anspielung auf die später zu Tage tretende sexuelle Neigung des Bloch-Onkels und in spielerischer Weise auf eine mögliche sexuelle Neigung von Saint-Loups Vater. Mit der in diesem Sinn implizierten versteckten Familienprofanation, wie sie *Sodome et Gomorrhe* beherrscht (M. Nissim Bernard als invertierter ‚Onkel‘ seines ‚Neffen‘ M. de Marsantes) geht hier auch die soziale bzw. ‚rassische‘ Inversion einher: unter dem Gesetz des Begehrens finden katholischer Hochadel und jüdischer Paria zusammen.

⁴⁶⁷ II, S. 133.

⁴⁶⁸ II, S. 132.

⁴⁶⁹ II, S. 132.

Inmitten der snobistisch aufgeblasenen lügenhaften Reden, hinter denen sozusagen immer mit Ausrufezeichen „assimiliert!“ steht, klingt das Jiddische wie ein Echo aus der „jüdischen Kolonie“ nach⁴⁷⁰ und markiert noch einmal die Fremdheit der Bloch-Familie gegenüber ihrem Gast Saint-Loup.⁴⁷¹ Der „côté oriental“ steht der „terre française“ entgegen. M. Bloch schämt sich für seinen Onkel, der die „orientalische Seite“ so hervorkehrt. Denn dieser, so gibt der Erzähler die Ansicht Blochs wieder, haften wie der Sprache der Kokotten in Gegenwart von „gens comme il faut“ etwas Unanständiges an.

Beide Male ist es M. Nissim Bernard, der mit dem Gebrauch des Jiddischen die „orientalische“ = ‚unanständige‘ Seite, das ‚Geheimnis‘ der Blochs zeigt. Der eigenartige Vergleich und sein Verweis in den Bereich des Sexuellen deutet hier zum ersten Mal die Kontiguitätsbeziehung der Bloch-Familie zur sexuellen Inversion an, wie sie ab *Sodome et Gomorrhe* immer deutlichere Züge annimmt.

Bevor dieser Aspekt im Text weiterverfolgt wird, soll hier jedoch zunächst das Ende der Episode um die Essenseinladung betrachtet werden. Bloch père hat, um den Gästen seines Sohnes „etwas zu bieten“, Theaterkarten für eine Aufführung der Opéra-Comique im Kasino von Balbec organisiert. Unter dem Vorwand, die Logenplätze seien bereits ausverkauft gewesen, offeriert er ihnen die billigen Orchestersitze – nicht die Peinlichkeit bedenkend, dass tatsächlich, wie sich später im Theater seinen Gästen unvermeidlich zeigen wird, die Logenplätze sämtlich unbesetzt sind: „Seulement, si le défaut de son fils, c’est-à-dire ce que son fils croyait invisible aux autres, était la grossièreté, celui du père était l’avarice.“⁴⁷² Mit der Stelle, die, indem sie von „Defekten“ spricht, implizit wieder auf den Topos der Vererbung als antisemitisches Klischee rekurriert, wird eine ganze Reihe solcher „défauts“ eingeleitet: Nachdem Bloch père seinen Gästen die billigen Plätze angeboten hat, schenkt er ihnen einen minderwertigen „vin mousseux“ ein, gibt aber vor, es handele sich dabei um einen Champagner. Anschließend dürfen Saint-Loup und Marcel ein Bild bewundern, das angeblich ein „echter Rubens“ sei, dessen Originalsignatur auf die Frage Saint-Loups hin jedoch wegen des Rahmens habe abgeschnitten

⁴⁷⁰ U. Sprenger meint, dass der Gebrauch des Jiddischen bei den Blochs „nur oberflächlich eine genealogische Identitätszuweisung ermöglicht, da er selbst bereits <...>ein Bastardprodukt ist, eine Sprache, die genauso entliehen ist, wie die bei den Blochs geübte Imitation von aristokratischer Konversation“, Sprenger 1995, S. 66. Auch wenn die von M. Nissim Bernard verwendeten jiddischen Wörter nicht umstandslos der snobistischen Bastardsprache subsumierbar sind – sonst müsste ihre ‚Klandestinität‘, ihre ‚orientalische Seite‘ nicht so betont werden – verweist das Jiddische sicher nicht mehr auf eine homogene jüdische Tradition, sondern steht immer schon im Zeichen von Nichtidentität. So schreibt J. Vogl in Bezug auf F. Kafka: „Mit einer unsicheren Grammatik, einem gestohlenen Vokabular und einer provisorischen Schriftlichkeit fügt der (jiddische, Anm. d. Verf.) Jargon den Nationalsprachen eine grundlegende Unruhe und Entfremdung zu.“ Diese, so weiter, „infiziert auch das Verhältnis von Wort zu Sprecher“. Das Jiddische spiegelt eine „Unfertigkeit, eine Ruhelosigkeit, in der man nicht bei sich, nicht zu Hause, nicht aufgehoben ist“, vgl. J. Vogl, 1994, S. 382 /s. Sprenger, S. 68.

⁴⁷¹ Die Bezeichnung „étranger“ trifft hier nun Saint-Loup wie umgekehrt im Salon der Mme de Villeparisis und der anschließenden Unterhaltung auf der Straße zwischen dem Erzähler und Charlus Bloch der „étranger“ war, vgl. GUERI:544/584. Allerdings ist die Episode um das Essen bei Blochs die einzige, in der die ‚Fremdheit‘ umgekehrt einen Vertreter des französischen, katholischen Hochadels meint.

⁴⁷² II, S. 135.

werden müssen. Und schließlich zieht sich M. Bloch mit seinem „Journal officiel“ zurück, dessen Studium ihm „seine parlamentarische Tätigkeit“ zur Pflicht mache.⁴⁷³ Alles ist Lüge und Fälschung und wird vor den Gästen inszeniert, um den Eindruck zu erwecken, „dazuzugehören“. Die Aneinanderreihung von Lügen und Snobismen steht für die Überanpassung M. Blochs – und dennoch – unwillkürlich und für Bloch père selbst nicht wahrnehmbar – scheinen durch die Mimikry immer wieder die „Erbdefekte“ des Geizes und der Lüge durch. Die Anpassungsversuche des Bloch-Vaters, hinter denen der Erzähler durchaus im Stil der typischen antisemitischen Denunzierungen, „défauts héréditaires“ durchscheinen sieht, stehen in deutlichem Kontrast zu der sich direkt daran anschließenden Rede seines Sohnes. Dieser wendet sich an seinen aristokratischen Freund:

„‘À propos’, demanda-t-il à Saint-Loup quand nous fûmes dehors (et je tremblai car je compris bien vite que c’était de M. de Charlus que Bloch parlait sur ce ton ironique), ‚quel était cet excellent fantoche en costume sombre que je vous ai vu promener avant-hier matin sur la plage?’ – C’est mon oncle’, répondit Saint-Loup piqué. Malheureusement, une ‚gaffe’ était bien loin de paraître à Bloch chose à éviter. Il se tordit de rire: ‚Tous mes compliments, j’aurais dû le deviner, il a un excellent chic, et une impayable bobine de gaga de la plus haute lignée. – Vous vous trompez du tout au tout, il est très intelligent, riposta Saint-Loup furieux. Je le regrette, car alors il est moins complet.“ (II:135 f.)

Die Rede in ihrer rhetorischen Eleganz und Perfektion ist ein direkter, schonungsloser Affront nicht nur gegen M. de Charlus, sondern gegen die Aristokratie überhaupt. Wo der Erzähler kurz vor der Einladung zu den Blochs kontrastierend zur „colonie juive“ die aristokratische „oeuvre d’art harmonieusement réglé<e>“, die „idée générale“ beschwört, die ein Guermantes wie Saint-Loup verkörpere, erscheint das aristokratisch-genealogische Prinzip hier, aus der Sicht des jüdischen Außenseiters Bloch, von seinem „côté caricatural“ als eine „impayable bobine de gaga de la plus haute lignée“. In der beleidigenden Rede Blochs wird Charlus stellvertretend für den „côté aristocratique“, die „plus haute lignée“ zu einem lächerlichen, aber faszinierenden Exotikum. Bloch, der seinerseits in den fantasmatisch-profanatorischen Reden Charlus‘ die Rolle des sprachlosen jüdischen Opfers spielen musste, wird hier umgekehrt zu einem sprachlich souverän Handelnden (wie sonst Charlus in seinen berüchtigten Invektiven) und profaniert als Paria das genealogische Prinzip.

Indem der Text sich hier in der Rede am Ende der Einladung auf Charlus bezieht, den Bloch zusammen mit Saint-Loup in Balbec gesehen hat, wird noch einmal jene Figur aufgenommen, die am Anfang der Episode die Einladung

⁴⁷³ Vgl. II, S. 135.

verzögert hatte. Wegen des Besuchs von M. de Charlus in Balbec muss das Essen bei den Blochs aufgeschoben werden. Die Beschreibung, die in der etwa 20seitigen Interpolation von Saint-Loups Onkel gegeben wird, zeichnet ein durchaus ambivalentes Bild von diesem. Wie wir schon gesehen haben, kann sich der Erzähler keinen feststehenden Eindruck von Charlus bilden. Das Bild flottiert zwischen einem „fou“, einem „espion“, einem „escroc d’hôtel“⁴⁷⁴, um sich nach der offiziellen Vorstellung zu dem des aristokratischen Herrn, Erben der „princes de Sicile“⁴⁷⁵ zu verschieben. Aber auch der ahnenstolze, virile Guermantes wird, wie man sehen konnte, wieder in Frage gestellt durch die „sensibilité féminine“⁴⁷⁶ eines „Charlus lectrice de Mme de Sévigné“ ... Charlus ist also – lange vor der offiziellen Entdeckung seiner invertierten Sexualität – ein hybrides Wesen und die die Einladung bei den Blochs hinauszögernde Episode um die Begegnung des Erzählers mit ihm wenig geeignet, kontrastierend zu den Blochs, das „opus francigenum“ zu feiern. Wenn Bloch in seiner Rede nun ein persiflierend-profanatorisches Bild von Charlus als Vertreter der Hocharistokratie zeichnet, knüpft er damit auch an die Wahrnehmungen des Erzählers an. Dennoch kann sich dieser nicht mit Blochs Rede solidarisieren, im Gegenteil ist die Reaktion des Erzählers auf Blochs Provokation Angst: „Je tremblai car je compris bien vite que c’était de M. de Charlus que Bloch parlait sur ce ton ironique.“⁴⁷⁷ Die Karikatur des Aristokratischen als „impayable bobine de gaga de la plus haute lignée“ bringt Marcel aus der Fassung und am Ende von Blochs Rede ist er sprachlos: „J’étais si étonné que je restai un moment sans répondre.“⁴⁷⁸ Was passiert hier? Die Stelle ist bemerkenswert in mehrfacher Hinsicht: nicht nur wird hier das aristokratische Prinzip an Saint-Loup adressiert verhöhnt, sondern auch der Erzähler als jemand, der dieses Prinzip bewundert, provoziert. In Anknüpfung an die Frage, die Bloch seinem „ancien camarade“ in Balbec angesichts seiner neuen Bekanntschaften gestellt hat: „Dis-moi, es-tu snob?“⁴⁷⁹ wird der Erzähler jetzt für seine Idolatrie der aristokratischen „idée générale“ verspottet. Denn an dieser hält er ja, wie wir gesehen haben, trotz seiner schwankenden Einstellungen zu Charlus, fest. Nachdem der Erzähler das Agieren und Reden der Bloch-Familie als von Lügen und Snobismus bestimmt beschrieben hat, wird er nun selbst zur Zielscheibe Blochs, der ihn als Snob bloßstellt. Indem Bloch die (versteckt snobistische) Idolatrie des Aristokratischen verhöhnt, attackiert er aber auch die ästhetischen Ideen seines

⁴⁷⁴ II, S. 111.

⁴⁷⁵ II, S. 108.

⁴⁷⁶ II, S. 121.

⁴⁷⁷ II, S. 135.

⁴⁷⁸ II, S. 136.

⁴⁷⁹ Bloch fragt den Erzähler: „Est-ce par goût de t’élever vers la noblesse – une noblesse très à côté du reste, mais tu es demeuré naïf – que tu fréquentes Saint-Loup-en-Bray? Tu dois être en train de traverser une jolie crise de snobisme. Dis-moi, es-tu snob? Oui, n’est-ce pas?“, II, S.100.

Freundes, das Konzept eines Künstlers des Schönen, wenn er seine Rede an Saint-Loup gerichtet fortsetzt:

„J’aimerais du reste beaucoup le <M. de Charlus> connaître car je suis sûr que j’écrit des machines adéquates sur des bonshommes comme ça. Celui-là, à voir passer, est crevant. Mais je négligerais le côté caricatural, au fond assez méprisable pour un artiste épris de la beauté plastique des phrases, de la binette qui, excusez-moi, m’a fait gondoler un bon moment, et je mettrais en relief le côté aristocratique de votre oncle qui en somme fait un effet boeuf, et la première rigolade passée, frappe par un très grand style.“ (II:136)

Ein „artiste épris de la beauté plastique des phrases“, bedacht auf den „style“: damit ist der Erzähler gemeint, bzw. die Idealvorstellung, die dieser sich von einem großen Schriftsteller macht! Und Bloch, wenn er seine Lachanfänge („la première rigolade passée“) angesichts eines solchen ‚Prachtexemplars‘ von , wie der Erzähler bewundernd in Abgrenzung von der „colonie juive“ bemerkt, „oeuvre d’art harmonieusement réglée“, überwunden hat, möchte ein ebensolches Meisterwerk schaffen...

Mit dem hiermit markierten Ende der Episode bei den Blochs macht der Text seine äußerst komplexe ‚Ökonomie‘ sichtbar. Indem die persiflierend-profanatorische Rede Blochs in aller Ausführlichkeit inszeniert wird, kann sich eigentlich kein Distanzierungseffekt des Erzählers zu der Position seines jüdischen Freundes herstellen: „Indem Prousts Text sich an dieser Stelle selbst in eine extrem verkürzte, parodistische mündliche Form übersetzt, wird <...> die Perspektive des Ich in Hinblick auf die „impression première“ relativiert. <...> Bloch verkörpert damit nicht ein negatives, sich in der Mündlichkeit äußerndes Gegenbild zur Kunst, er tritt vielmehr in ein komplexes Verhältnis von Imitation, Profanation und Kritik zu dieser“⁴⁸⁰, wie Sprenger schreibt.

Die Mitglieder der Bloch-Familie sind heterogene, hybride Geschöpfe, die sich ihre Sprache, ihren Habitus aus den verschiedensten Bereichen ‚zusammenklauen‘. Dass sie nicht eindeutig zu fassen sind, trifft auch und besonders auffällig auf ihre Nähe zu den verschiedenen Formen invertierter Sexualität zu. So ist es am deutlichsten der Onkel Blochs, der „au fur et à mesure que les années venaient“⁴⁸¹, immer „orientalischer“, und das heißt in *Sodome et Gomorrhe* dann explizit „invertiert“ wird.⁴⁸²

„M. Nissim Bernard pratiquait au plus haut point les vertus de famille. Tous les ans il louait à Balbec une magnifique villa pour son neveu, <...>. Mais jamais il ne déjeunait chez lui. Tous les jours il était à midi au Grand-Hôtel. C’est qu’il

⁴⁸⁰ Sprenger, U.: Stimme..., a.a.O., S. 80.

⁴⁸¹ II, S. 586.

⁴⁸² Vgl. III, S.46.

entretenait, comme d'autres un rat d'opéra, un ‚commis‘, assez pareil à ces chasseurs dont nous avons parlé, et qui nous faisaient penser aux jeunes israélites d'Esther et d'Athalie.“ (III:236 f.).

Aber nicht nur der Onkel, auch die Schwester Blochs und schließlich die Kusine⁴⁸³ haben ihre sexuellen Neigungen außerhalb der Norm. So unterhält Blochs Schwester Beziehungen zu einer alten Schauspielerin, die sie schließlich in aller Öffentlichkeit zur Schau stellt:

„Être vue leur semblait ajouter de la perversité à leur plaisir, elles voulaient faire baigner leurs dangereux ébats dans les regards de tous.< ...> Enfin un soir, dans un coin pas même obscur de la grande salle de danse, sur un canapé, elles ne se gênèrent pas plus que si elles avaient été dans leur lit.“ (III:236)

Konträr zu der sozialen Mimesis, wie sie Bloch père als jüdischer Parvenu in der oben skizzierten Mischung aus Snobismus und Lügen vor Saint-Loup zur Schau trägt, provoziert seine Tochter hier geradezu, dass „les regards de tous“ auf ihre ‚Andersartigkeit‘ gerichtet sind. Die sexuelle ‚Andersartigkeit‘, die der Außenseiterposition der Jüdin assoziiert wird, ist nicht zu übersehen – so wie zuvor die „orientalische Seite“ des Onkels in seinem Jiddisch nicht zu überhören war. Und es ist M. Nissim Bernard, der das provokante Auftreten seiner Nichte unterstützt. Die Proteste der Sommerfrischler angesichts des skandalösen Zwischenfalls im Tanzsaal verlaufen im Sande, da der reiche Onkel über seine Nichte die schützende Hand der Protektion hält⁴⁸⁴. In diesem Zusammenhang erhält die Bemerkung über die „vertus de famille“, die M. Nissim Bernard in höchstem Maße pflege, eine deutlich profanatorische Konnotation.

Die „profanation du sentiment chrétien“,⁴⁸⁵ wie sie der invertierten Sexualität M. Nissim Bernards assoziiert ist, spiegelt sich auf der darstellenden Ebene in einer eigenartigen Zitatmontage aus Racines biblischer Tragödie *Athalie*. Damit nimmt der Erzähler das bereits zu Beginn von *Sodome et Gomorrhe* eingeführte päderastische Leitmotiv der Chöre aus Racines Stücken wieder auf. Wie schon auf der Soiree der Prinzessin Guermantes um M. de Vaugoubert und im Grand-Hôtel von Balbec um M. de Charlus verwandeln sich nun auch hier um M. Nissim Bernard die umworbenen jungen Männer in ‚Komparsinnen‘ und

⁴⁸³ Ebenso wie die Schwester unterhält auch die Kusine Blochs lesbische Beziehungen zu einer Schauspielerin: „La cousine, vivait au su de tout le monde, avec l'actrice dont elle avait fait la connaissance pendant mon premier séjour“, III, S. 197. Als Albertine und der Erzähler das Kasino betreten, wo sich die jungen Frauen vergnügen, gibt die Freundin des Erzählers vor, diese nicht zu beachten – obgleich Marcel bemerkt, wie sich über einen Spiegel ein geheimer Blickkontakt zwischen der Kusine Blochs und Albertine ergibt, vgl. III, S. 198; vgl. auch S. 246.

⁴⁸⁴ Vgl. III, S. 236.

⁴⁸⁵ III, S. 238.

„Choristinnen“ aus den biblischen Tragödien. So heißt es etwa über die erste Kontaktaufnahme M. Nissim Bernards mit einem Hoteldiener:

„Quoi qu’il en fût et bien que M. Nissim Bernard n’espérât pas un délai aussi court, dès le premier jour, *Et soi frayeur encor ou pour le caresser, De ses bras innocents il se sentit presser*. Et dès le deuxième jour, M. Nissim Bernard promenant le commis, *l’abord contagieux altérait son innocence*“ (III:237)⁴⁸⁶

In einer Geschlechtertravestie verwandelt sich die Stimme Josabeths, die bei Racine in der Ich-Form über ihre Begegnung mit Joas berichtet, in die des Hoteldieners, der von dem Bloch-Onkel alias Joas verführt wird.

Antoine Compagnon hat gezeigt, wie Proust Racines Texte der *Recherche* einverleibt und damit umfunktioniert hat. Der Racine von Port-Royal, in dessen Tragödien die christliche Moral sich programmatisch artikuliert, wird im Rahmen der Rezeption um die Jahrhundertwende umgewandelt in einen „Racine pervers et hystérique“.⁴⁸⁷ Die Geschlechtertravestien, die Proust im Anschluss daran in *Sodome et Gomorrhe* vornimmt, tragen auf den ersten Blick deutlich profanatorische Züge. So schreibt Compagnon: „L’usage que Proust fait d’Esther et d’Athalie se rattacherait au courant blasphématoire qui traverse la *Recherche du temps perdu*, à partir de la scène de Montjouvain, où Mlle Vinteuil et son amie souillent la photographie du musicien. Ce ressort impie est d’ailleurs suggéré, à propos de la jouissance que Nissim Bernard trouve à la ‚cérémonie racinienne‘ du Grand-Hôtel: ‚Que ce fût par atavisme hébraïque ou par profanation du sentiment chrétien, il <M. Nissim Bernard> se plaisait singulièrement <...> à la ‚cérémonie racinienne‘.“⁴⁸⁸ Judentum und sadistische Neigung (mit einem profanatorischem Hintergrund) sind hier, wie auch in den Fantasien M. de Charlus‘ eng assoziiert, wobei das päderastische Leitmotiv zusätzlich, so Compagnon, die immer wieder hergestellte Verbindung von Judentum und Inversion bestärkt.

Compagnon wendet sich nun allerdings gegen eine Lesart, die in den profanatorischen Geschlechtertravestien Racines nichts anderes als das sadomasochistische Familienritual des Sohnes Proust lesen kann, der sich hier über M. Nissim Bernard artikuliert: „Le leitmotiv pédérastique des chœurs de Racine a le plus souvent été interprété comme une profanation sado-masochiste de la part de Proust, une injure faite à sa mère, grande admiratrice de Racine et du XVIIe siècle.“⁴⁸⁹ Gegen eine solche Interpretation hält Compagnon, dass sie völlig die komische Seite, den burlesken Ton der Travestien verkenne. „Le leitmotif“, das, so Compagnon, dem Text auch erst nachträglich hinzugefügt

⁴⁸⁶ Die kursiv gesetzten Stellen markieren die von Proust modifizierten Racine-Zitate. Zu den Originalzitaten aus *Athalie*, vgl. III, Notes et variantes, S. 1474.

⁴⁸⁷ Compagnon, A.: „Racine est plus immoral“, a.a.O., S. 65-107, hier S. 66.

⁴⁸⁸ Compagnon, A.: *Racine...*, a.a.O., S. 82.

⁴⁸⁹ Compagnon, A.: *Racine...*, a.a.O., S. 82.

worden sei, „n'est pas tragique“⁴⁹⁰ – und die Profanationsszene, die sich hier im Zusammenhang des Bloch-Onkels entfaltet, so könnte man ergänzen, demonstriert nicht das neurotisch schuldige Befangensein im Theater der Familie, sondern einen Weg aus ihm heraus.

Nicht eine Racinesche Tragödie über Beschuldigung und Verdächtigung, Reue und Sühne wird hier gegeben, sondern eine überdrehte Burleske, deren Schauplatz nicht das Kloster von Saint-Cyr, sondern das mondäne Grand-Hôtel in Balbec mit seinem fin de siècle-Dekor ist⁴⁹¹ ...

Anstatt die klassischen Werte von „clarté“ und „vérité“ zu suggerieren, entsteht aus der Textmontage von M. Nissim Bernards amourösen Abenteuern und Fragmenten aus Racines *Athalie* ein eklektizistischer, heterogener Text.

Im Auftreten Blochs und seiner Familie wird ein in mehrfacher Hinsicht hybrides Gebilde in Szene gesetzt. Die die traditionelle Gesellschaft tragenden und bindenden Konzepte von Familie, Vererbung, Sprache und Geschlecht erfahren dabei eine mitunter parodistische Unterwanderung. Diese passiert aus der Perspektive der unassimilierten jüdischen Außenseiter und (im Falle M. Nissim Bernards, der Schwester und Kusine) daran gekoppelt der sexuell Invertierten. Im Unterschied zu Charlus bewegen sich die Blochs von vornherein am Rande der offiziellen Gesellschaft: mehr „orientalisch“ als französisch, mehr eine Sippe als eine geordnete Familie wird dort eine nach außen schwer verständliche Bastardsprache gesprochen und gibt es nicht ein Geschlecht, sondern proliferiert vielmehr die invertierte Sexualität, zu deren Vertreterinnen schließlich auch Bloch, „ancien camarade“ des Erzählers, Kontakt pflegt.⁴⁹²

Die Heterogenität Blochs und seiner Familie zeigt sich nicht nur auf der dargestellten, sondern auch auf der darstellenden Textebene. Der manierierte Jargon Blochs, die von Übertreibung und Snobismus durchdrungenen Reden Bloch seniors und die von jiddischen Fragmenten durchsetzten lügenhaften Reden M. Nissim Bernards: die Elemente eines „langage indirect“⁴⁹³ bilden, wie Sprenger ausführlich für die *Recherche* aufgezeigt hat, nicht ein negatives Kontrastbild zu einem homogenen, stilsicheren, ein-stimmigen Text und dessen

⁴⁹⁰ Compagnon, A.: *Racine...*, a.a.O., S. 82.

⁴⁹¹ Compagnon konfrontiert die von Sarah Bernhardt gespielte Esther Racines mit dem gleichnamigen Stück von Alexandre Dumas, das – eine „parodie orientale“ – am Odéon-Theater gegeben wurde: „Esther, princesse d'Israel, par A. Dumas, sous-préfet de Mantes, et S.-Ch. Leconte, tragédie judéo-persane avec musique russe et décors archéologiques vérifiés par Mme Dieulafoy“, Compagnon, A.: *Racine...*, a.a.O., S. 87.

⁴⁹² Nachdem in *Sodome et Gomorrhe* immer wieder Verbindungen der Bloch-Schwester und Kusine zu Gomorra hergestellt wurden, ist es schließlich auch Bloch, der freundschaftlichen Kontakt zu einer ihrer Vertreterinnen hält – zu der Schauspielerin Léa, die auch mit Charlus' Geliebten Charlie Morel intim befreundet ist, vgl. III, S. 658 und III, S. 720.

⁴⁹³ Vgl. Genette, G.: „Proust et le langage indirect“, in ders.: *Figures II*, Paris 1969, S. 223-294. Unter „langage indirect“ versteht Genette alle in der *Recherche* inszenierten Formen von Jargon und Argot, die als dem „erreur“ verhaftete, also lügenhaften und snobistischen Sprachen dem diese souverän bindenden „style“ kontrastiert werden. Sprenger zeigt hingegen in ihrer Dissertation wie diese „langages indirects“ den emphatischen Schrift- und Stilbegriff Prousts „produktiv korrumpieren“, vgl. Sprenger, U.: *Stimme ...*, a.a.O., S. 12.

souveränen Erzähler. Vielmehr greifen diese über die detailgetreue Interpolierung in Zitaten und Fragmenten indirekter freier Rede auf den Text der *Recherche* über und destabilisieren seinen Erzähler.

Abschließend soll noch einmal die Position der Mädchen innerhalb der Bloch-Familie näher betrachtet werden. Allesamt wie hier gezeigt, der Seite Gomorras zugeschlagen, bleiben sie – im Unterschied zu den anderen Familienmitgliedern merkwürdig gesichts,- und sprachlos. Und dennoch stellt sich in der Flüchtigkeit ihrer Beschreibung eine Intensität her, die etwas Geheimnisvolles hat. Die Bloch-Mädchen: „Kusinen“ und „Schwestern“ haben keinen Namen, keine fest umrissene Identität. Innerhalb der „jüdischen Kolonie“ in Balbec bilden sie eine „horde de fillasses“.⁴⁹⁴ Darin erinnern sie deutlich an die Vertreterinnen der „petite bande“, die sich als tierähnliche, pflanzenhafte oder auch planetarische „Gebilde“⁴⁹⁵ einer klaren Identitätszuweisung und Bestimmung durch den Erzähler entziehen. Im Unterschied zu der kleinen Schar um Albertine werden die Bloch-Mädchen aber nie als Sprechende in Szene gesetzt; sie sprechen also auch nicht in dem spezifischen heterogenen Jargon der Blochs. Dennoch bleiben sie nicht stumm; indem sie sich über merkwürdige, a-signifikante Laute, über ein Schreien oder immer wieder ein lautes Lachen artikulieren, radikalisieren sie die dem Blochschen Jargon schon eigene Fremdartigkeit, ja A-Signifikanz. So etwa während des Essens mit Saint-Loup und dem Erzähler, wo sie auf die Äußerungen ihres Bruders folgendermaßen reagieren: „Il les faisait ainsi rire aux larmes“ oder: „Les demoiselles Bloch s’écroulaient dans une tempête de rires“.⁴⁹⁶ Im Tanzsaal des Kasinos trifft der Erzähler mit Albertine auf die Mädchen: „Mlle Bloch et sa cousine ayant fini par s’en aller après avoir ri très fort et poussé des cris peu convenables.“⁴⁹⁷ Oder auf der Seepromenade, wo der Erzähler wieder zusammen mit Albertine und Bloch auf dessen Schwester in Begleitung ihrer Freundin treffen: „Elles passèrent enlacées, ne cessant de s’embrasser, et arrivées à notre hauteur poussèrent des gloussements, des rires, des cris indécents.“⁴⁹⁸ Bloch bezeichnet seine Schwestern in der ihm eigenen Redeweise „aussi vulgaire que lettré“⁴⁹⁹ als „Hündinnen“, was die Mädchen nicht etwa empört von sich weisen, sondern sie vielmehr in brüllendes Gelächter ausbrechen läßt.⁵⁰⁰ Glucksend, lachend, indezente Schreie ausstoßend, wie Hündinnen, ein „sale genre“,⁵⁰¹ dazu merkwürdig ent-individualisiert,

⁴⁹⁴ II, S. 98.

⁴⁹⁵ Vgl. II, S. 141 und S. 151.

⁴⁹⁶ II, S. 128 f.

⁴⁹⁷ III, S. 198.

⁴⁹⁸ III, S. 244.

⁴⁹⁹ II, S. 129.

⁵⁰⁰ Vgl. II, S. 129.

⁵⁰¹ II, S. 257.

namenlos, gleichsam austauschbar (die Schwester(n) oder die Kusine(n), das ist oft nicht klar) stellen die Bloch-Mädchen den rätselhaftesten, aber auch den extremsten Teil dieser eigenartigen Familie dar – jenen Teil, der völlig losgelöst von gesellschaftlichen Normen und Konventionen, völlig frei von einem familiengebundenen Zusammenhang aus Schuld und Scham sich bewegt.⁵⁰² Deleuze/Guattari haben in ihrem Kafka-Buch ein Register der „anti-ehelichen und anti-familialen“⁵⁰³ Frauenfiguren erstellt, in das auch die Bloch-Mädchen passen würden. Die Eigenschaften der Figuren („Schwestern, Dienstmädchen, Huren“) bei Kafka sind, so Deleuze/Guattari: „Freiheit der Bewegung, Freiheit der Rede, Freiheit des Verlangens“.⁵⁰⁴ „Die Schwestern“, so heißt es, „sind diejenigen in der Familie, die am ehesten Lust verspüren, die familiäre Maschine leck- oder kaputtzuschlagen“.⁵⁰⁵ Die von den Männern der Familie betriebene, aus Lügen und Snobismus sich speisende soziale Strategie der jüdischen Parvenüs haben die Mädchen hinter sich gelassen. Indem sie glucksend, kreischend, lachend, schamlos als Horde durch die Gegend ziehen, dabei auch Hündinnen verglichen werden, nähern sie sich auch hierin den Beobachtungen Deleuze/Guattaris an Kafkas Figuren. Das bei diesen immer wiederkehrende Motiv des „Tier-Werdens“ wird als Möglichkeit beschrieben, sowohl die Enge der Familie als auch die der jüdischen Enklaven zu verlassen: „Der Vater“, heißt es bei Deleuze/Guattari, „<...> - der Jude, der das Dorf verlassen hat, um in der Stadt zu wohnen – befindet sich zwar in einer realen Deterritorialisierung, aber zugleich reterritorialisiert er sich unentwegt in seiner Familie, in seinem Geschäft, im System seiner Unterwerfungen und seiner Autoritäten“.⁵⁰⁶ Das könnte man auch über Bloch père sagen, der – wie beispielsweise während des Essens mit Saint-Loup – gerade aus der prekären Assimilationssituation heraus den Eindruck zu vermitteln versucht, dazuzugehören und teilzunehmen: als Mitglied eines angesehenen Clubs⁵⁰⁷, als Abonnent der wichtigen Zeitschriften⁵⁰⁸ usw. „Das Tier-Werden“, wie es in der Bloch-Familie den Mädchen assoziiert wird, so heißt es weiter, „ist das genaue

⁵⁰² Bloch schämt sich trotz seiner ständig inszenierten Unkonventionalität und Provokationen gegenüber gesellschaftlichen Normen für seine Schwester: „Bloch baissa les yeux pour ne pas avoir l'air de reconnaître sa soeur“, III, S. 244.

⁵⁰³ Deleuze, G./Guattari, F.: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Ffm. 1976, S. 89.

⁵⁰⁴ Deleuze/Guattari: *Kafka...*, a.a.O., S.89.

⁵⁰⁵ Deleuze/Guattari: *Kafka...*, a.a.O., S. 89 f..

⁵⁰⁶ Deleuze/Guattari: *Kafka...*, a.a.O., S. 19.

⁵⁰⁷ Auf die Frage Saint-Loups, in welchem Club Bloch père Mitglied sei, und ob es sich vielleicht um den „Club der Rue Royale“ handele, der für die Familie Saint-Loups freilich „déclassant“ wäre, antwortet M. Bloch: „Non, <...>, c'est un petit cercle, mais beaucoup plus agréable, le Cercle des Ganaches. On y juge sévèrement la galerie. – ‚Est-ce que sir Rufus Israel n'en est pas président?‘ demanda Bloch fils à son père, pour lui fournir l'occasion d'un mensonge honorable et sans se douter que ce financier n'avait pas le même prestige aux yeux de Saint-Loup qu'aux siennes. En réalité, il y avait au Cercle des Ganaches non point sir Rufus Israel, mais un de ses employés“, II, S. 131.

⁵⁰⁸ Am Ende des Essens verabschiedet sich Bloch père von seinen Gästen: „Puis il nous congédia rapidement pour se plonger dans le *Journal officiel* dont les numéros encombraient la maison et dont la lecture lui était rendue nécessaire, nous dit-il, ‚par sa situation parlementaire‘ sur la nature exacte de laquelle il ne nous fournit pas de lumières“, II, S. 135.

Gegenteil: absolute Deterritorialisierung, <...>. Tier werden heißt genau, die Bewegung zu vollführen, die Fluchtlinie in ihrer ganzen Positivität zu trassieren, eine Schwelle zu überschreiten, <...>, eine Welt aus reinen Intensitäten finden, wo alle Formen sich auflösen, alle Bedeutungen, <...>, um a-signifikante Zeichen übrig zu lassen.“⁵⁰⁹

Als äußerster Rand der Bloch-Familie bilden die Mädchen – nicht nur wegen ihrer sexuellen Zugehörigkeit zu Gomorra im engeren Sinn- geheime Verbindungen zu der „petite bande“, die sich um Albertine gruppiert.

d) Saint-Loup und das „véritable opus francigenum“

Gegen Ende von *Le Côté de Guermantes* steht eine eigenartige Episode, in der sich – vor dem Hintergrund der Beziehung Marcells zu Saint-Loup - ein hochambivalentes Beziehungsgeflecht um die Figuren des Aristokratischen, des Jüdischen und der sexuellen Inversion entfaltet. In der Szene wird dabei auch unterschwellig ständig die Positionierung des Erzählers verhandelt: wo steht er zwischen den Figuren, wo möchte er sich, seinem allzu deutlich hervortretenden snobistischen Begehren folgend, positionieren und wo wird er „plaziert“?

Nachdem das lang ersehnte Rendezvous mit der geheimisvollen Mlle de Stermaria nicht zustande gekommen ist, befindet sich Marcel in einer desolaten Stimmung. Allein und orientierungslos irrt der Erzähler durch die dunkle, kalte Wohnung und vergräbt sein Gesicht zwischen die in einer Ecke stehenden, eingerollten Teppiche: „M’y cachant la tête, avalant leur poussière et mes larmes, pareil aux Juifs qui se couvraient la tête de cendres dans le deuil, je me mis à sangloter.“⁵¹⁰ Es bleibt hier dunkel, was das tiefe Gefühl der Trauer (sicher nicht das gescheiterte Stelldichein mit Mlle de Stermaria), in dem der Erzähler sich mit den Juden vergleicht, ausgelöst hat – auf jeden Fall zeugt die Szene von einer großen Intimität. Die Stille wird plötzlich von einer Stimme durchbrochen: es ist Saint-Loup, ob seiner aristokratischen Eleganz und Männlichkeit bewunderter Freund Marcells, der in das Versteck des „pareil aux Juifs“ Trauernden einbricht und die prekäre Szene abrupt auflöst. Das hier in unmittelbarer Nähe zum Erzähler eingeführte jüdische Bildfeld zieht sich – ohne dabei in sich konsistent zu sein - durch die ganze Episode und bildet eine Art Gegengewicht zu den Bildern des Aristokratischen. Auch diese aber erweisen sich durchaus nicht als so stabil, wie man es in Balbec im Kontrast zu der „colonie juive“ gesehen hat. Die ganze Szene ist bestimmt von einem

⁵⁰⁹ Deleuze/Guattari: *Kafka...*, a.a.O., S. 20.

⁵¹⁰ II, S. 688.

Gefühl der Desorientierung, des Schwankens der gewohnten Zuordnungen: es herrscht nicht nur im wörtlichen Sinn dichter Nebel und tiefe Nacht, so dass der Erzähler nun auf dem Weg zu einem gemeinsamen Abendessen, zu dem ihn sein Freund Saint-Loup überredet hat, bemerkt: „<...> il faisait beaucoup de brouillard, <...>. À deux pas les réverbères s'éteignaient, et alors c'était la nuit, <...> profonde <...>; je me sentis perdu“.⁵¹¹

Während der Fahrt in das Café-Restaurant kommt die Rede auf Bloch:

„Tu sais, j'ai raconté à Bloch, me dit Saint-Loup, que tu ne l'aimes pas du tout tant que ça, que tu lui trouvais des vulgarités. Voilà comme je suis, j'aime les situations tranchées“, conclut-il d'un air satisfait et sur un ton qui n'admettait pas de réplique. J'étais stupéfait. <...> Traduisait-il de l'inconscience? De la bêtise érigéant en vertu un défaut que je ne lui connaissais pas? Un accès de mauvaise humeur passagère contre moi le poussant à me quitter, ou l'enregistrement d'un accès de mauvaise humeur passagère vis-à-vis de Bloch à qui il avait voulu dire quelque chose de désagréable même en me compromettant? Du reste sa figure était stigmatisée, pendant qu'il me disait ces paroles vulgaires, par une affreuse sinuosité que je ne lui ai vue qu'une fois ou deux dans la vie, et qui, suivant d'abord à peu près le milieu de la figure, une fois arrivée aux lèvres les tordait, leur donnait une expression hideuse de bassesse, presque de bestialité toute passagère et sans doute ancestrale. Il devait y avoir dans ces moments-là, qui sans doute ne revenaient qu'une fois tous les deux ans, éclipse partielle de son propre moi, par le passage sur lui de la personnalité d'un aieul qui s'y reflétait.“ (II:693)

Wie sehr weicht das hier gezeichnete Bild Saint-Loups von jener Idealgestalt ab, die der Erzähler in Balbec kontrastierend zu Blochs Figur gegeben hat! Saint-Loup ist hier nicht mehr das „Kunstwerk“, durch das ein „être plus général que lui-même“ hindurchscheint. Das aristokratische Erbgut ist nicht mehr das einer ‚edlen Rasse‘, vielmehr zeigt es sich in Gestalt einer ‚bestialité <...> ancestrale“. Das Gesicht „stigmatisée pendant qu'il me disait ces paroles vulgaires“, die „bêtise“, die Lust, Freunde zu kompromittieren – all das bringt Saint-Loup hier – wo er schlecht über Bloch redet! - in bedenkliche Nähe zu Bloch, wie er im Zusammenhang der „colonie juive“ bzw. seiner Familie beschrieben wird. Allerdings: an dieser Stelle muss genauer gelesen werden. Als wolle der Erzähler die Beunruhigung über die gemachten Entdeckungen an seinem idealisierten Freund nicht wahrhaben, versichert er die Leser des flüchtig vorübergehenden Charakters der Entstellungen, einer „bestialité toute passagère“, einer „affreuse sinuosité que je ne lui ai vue qu'une fois ou deux dans la vie“. Die klaren Zuordnungen Saint-Loups zu der harmonischen Schönheit der aristokratischen ‚race‘ gegenüber den Juden (Bloch) zu hybriden,

⁵¹¹ II, S. 692.

manierierten Wesen scheinen denn im Fortgang der Episode auch wieder gesichert zu sein. Nachdem der Erzähler, da Saint-Loup noch mit Verhandlungen mit dem Kutscher beschäftigt ist, allein in das Café-Restaurant eingetreten ist, wird er in das ‚jüdische Abteil‘ des Lokals plaziert. Saint-Loup, der, kurze Zeit später eintretend, dies entsetzt zu Kenntnis nimmt, läßt den Erzähler wieder umplazieren. Während dieser nun ‚zwischen‘ den beiden streng voneinander getrennten Restaurantabteilungen der Juden und der Aristokraten steht, schweiften seine Gedanken zu den Außenseitern, denen er ja selbst zunächst zugewiesen wurde:

„Il y avait dans ce café, j’avais connu dans la vie, bien des étrangers, intellectuels, rapins de toute sorte, résignés au rire qu’exaltaient leurs cape prétentieuse, <...>, et bien plus encore leurs mouvements maladroits, allant jusqu’à le provoquer pour montrer qu’ils ne s’en souciaient pas <...>. Ils déplaisaient – les Juifs principalement, les Juifs non assimilés bien entendu <...> aux personnes qui ne peuvent souffrir un aspect étrange, loufoque (comme Bloch à Albertine) <...> les cheveux trop longs, le nez et les yeux trop grands, des gestes théâtraux et saccadés.“ (II:702)

Der klischeehaften Beschreibung des auffälligen Aussehens der nicht assimilierten Juden setzt der Erzähler nun wieder Saint-Loup als Idealfigur des „reinen Franzosen“ entgegen:

„Et alors il faut bien le dire à la gloire immortelle de la France, quand ces qualités-là se trouvent chez un pur Français, qu’il soit de l’aristocratie ou du peuple, elles fleurissent <...> avec une grâce que l’étranger <...> ne nous offre pas <...>. Je regardais Saint-Loup, et je me disais que c’est une jolie chose quand les ailes du nez sont délicats et d’un dessin parfait comme celles des petits papillons qui se posent sur les fleurs des prairies, autour de Combray; et que le véritable *opus francigenum*, dont le secret n’a pas été perdu depuis le XIIIe siècle, <ce sont> <...> les petits Français, nobles, bourgeois ou paysans, <...> avec cette délicatesse et cette franchise restées aussi traditionnelles qu’au porche fameux, mais encore créatrices.“ (II:702 f.)

Der „pur français“ mit seinen harmonischen Gesichtszügen und Bewegungen, verwurzelt im französischen Land und dessen Tradition wird den hybriden, heimat,- und traditionslosen Juden entgegengesetzt, die sich, wie Bloch, die Stilisierung zum Prinzip gemacht haben. Saint-Loup wird wieder zum Kunstwerk erhöht, dessen Körper transparent auf die aristokratische Essenz ist: „Telles étaient les qualités, toutes essentielles à l’aristocratie, qui, derrière ce corps, <...> significatif et limpide,

transparaissaient comme à travers une oeuvre d'art la puissance industrielle, efficiente qui l'a créée.“⁵¹²

Was für ein Motiv hat der Erzähler, die am Eingang der Episode vorgenommene Demontage Saint-Loups so ohne Einschränkungen wieder zurückzunehmen? Hinweise, die diesen Perspektivwechsel auf Saint-Loup erklären können, finden sich in dem die Beschreibungen rahmenden ‚Plazierungsproblem‘ um den Erzähler. Dieser wird, wie bereits angedeutet, in das ‚jüdische Abteil‘ des Lokals verwiesen. Schon das Betreten des Restaurants erweist sich als eine komplizierte Prozedur:

„Le malheur pour moi voulut que, Saint-Loup étant resté quelques minutes <...> au cocher <...> il me fallut entrer seul. Or, pour commencer, une fois engagé dans la porte tournante dont je n'avais pas l'habitude, je crus que je ne pourrais pas arriver à en sortir. (Disons en passant, pour les amateurs d'un vocabulaire plus précis, que cette porte tambour, malgré ces apparences pacifiques, s'appelle porte revolver, de l'anglais *revolving door*). Ce soir-là le patron, <...> restait <...> près de l'entrée pour avoir le plaisir d'entendre les joyeuses doléances des arrivants <...>. Pourtant la riieuse cordialité de son accueil fut dissipée par la vue d'un inconnu qui ne savait pas se dégager des volants de verre. Cette marque flagrante de l'ignorance lui fit froncer le sourcil comme à un exameneur qui a bonne envie de ne pas prononcer le *dignus est intrare*. Pour comble de malchance j'allai m'asseoir dans la salle réservée à l'aristocratie d'où il vint rudement me tirer en m'indiquant, avec une grossièreté à laquelle se conformèrent immédiatement tous les garçons, une place dans l'autre salle. Elle me plut d'autant moins que la banquette où elle se trouvait était déjà pleine de monde et que j'avais en face de moi la porte réservée aux Hébreux qui, <...>, s'ouvrant et se fermant à chaque instant, m'envoyait un froid horrible.“ (II:695 f.).

Der Erzähler betritt das Lokal als Fremder („inconnu“), dessen Anblick und ungeschicktes Benehmen – so wie das der beschriebenen Juden mit ihren „mouvements maladroits“! – bei dem Gastwirt eine derartige Abneigung hervorruft, dass er sofort in das ‚jüdische Abteil‘ des Restaurants plaziert wird: ein in wenigen Worten äußerst plastisch als unwirtlicher Ort der Ausgestoßenen beschriebener Platz. Aus dieser Lage befreit ihn sein Freund Saint-Loup: „‘Bon Dieu, cria-t-il, qu'est ce que tu fais-là, et avec la porte ouverte devant toi‘, dit-il, non sans jeter un regard furieux au patron qui courut la fermer en s'excusant sur les garçons: ‚Je leur dis toujours de la tenir fermée‘.“⁵¹³ Ein Wort, ein wütender Blick Saint-Loups, des „grand seigneur“⁵¹⁴ und die „grossièreté“ des Wirts gegenüber Marcel schlägt um in „marques de respect

⁵¹² II, S. 706.

⁵¹³ II, S. 701.

⁵¹⁴ II, S. 701.

excessives“,⁵¹⁵ die er durch die Anrede des Erzählers als „baron“⁵¹⁶ noch zu unterstreichen versucht. Was für eine Genugtuung für den Erzähler! Die ironische Antwort auf die aristokratische Betitelung: „Je ne suis pas baron, lui répondis-je avec un air de tristesse de rire“⁵¹⁷ vermag dabei nicht darüber hinwegzutäuschen, was hier am Werk ist: der Snobismus des Erzählers, der, zunächst in das ‚jüdische Abteil‘ verwiesen, nun ‚dazugehört‘ und zwar an prominentester Stelle: durch Saint-Loup, den „grand seigneur“ nobilitiert. Dass er nun allerdings in dem Maße, in dem er ‚dazugehört‘ auch in die Nähe der Freunde Saint-Loups aus dem Faubourg rückt, bringt den Erzähler offenbar in eine schwierige Lage. Denn bei den jungen Männern handelt es sich anders als bei seinem idealisierten Freund um eine moralisch äußerst zweifelhafte arrogante Clique:

„<...> un groupe aristocratique pour qui l’exercice de l’impertinence, même à l’égard de la noblesse quand elle n’était pas de tout premier rang, semblait être la seule occupation. <...> telle était l’attitude de ces jeunes gens et en particulier du prince de Foix. <...> elle était surtout inspirée par un snobisme de caste suraigu.“ (II:697)

Die solchermaßen beschriebene Gruppe um den Prinzen de Foix mit ihrem „snobisme de caste suraigu“, der wie es im Anschluss daran heißt, umso übersteigter sich inszeniert je mehr die Clique ökonomisch verarmt auf der Jagd nach neureichen Amerikanerinnen ist, entspricht keineswegs dem Ideal des französischen Aristokraten, wie Marcel es in seinem Freund Saint-Loup verkörpert sieht. So fühlt er sich, nun inmitten der Clique plaziert, unwohl dabei, den dummen, verleumderischen Geschichten der „jeunes gens chic“⁵¹⁸ zuhören zu müssen und äußert gegenüber Saint-Loup den Wunsch, eigentlich lieber mit ihm allein und in Ruhe reden zu wollen. Der Erzähler, gerade aus seiner prekären Lage im jüdischen Abteil ‚befreit‘ und über die Idealfigur Saint-Loup sein snobistisches Begehren ‚dazuzugehören‘ genießend, gerät hier offenbar in einen Konflikt: Das „opus francigenum“ Saint-Loup, der ‚wahre‘ Aristokrat, dessen Marcel nobilitierendes Verhalten sich dieser, offensichtlich in seinem Snobismus geschmeichelt, gern gefallen läßt, wird störend überlagert von dem blasierten Snobismus der Foix-Clique, die der Erzähler nicht mehr so deutlich von Saint-Loup trennen kann. Die aufgebaute Opposition zwischen dem ‚wahren‘, ‚reinen‘ Aristokraten und den oberflächlichen, mondänen „jeunes gens chic“ wird nicht nur durch die Freundschaft Saint-Loups mit dem Prinzen de Foix irritiert, die dem jungen Guermantes ja offenbar so wichtig ist, dass er diesen nicht durch eine Ablehnung, an seinem Tisch zu speisen

⁵¹⁵ II, S. 701.

⁵¹⁶ II, S. 704.

⁵¹⁷ II, S. 704.

⁵¹⁸ II, S. 704.

brüskieren will. Die Gegenüberstellung der beiden Typen von Aristokraten wird auch verunklart, als Saint-Loup gemeinsam mit de Foix die Idee ausheckt, den frierenden Marcel durch den prächtigen Vigognemantel des Prinzen zu wärmen. An die erste Szene der Nobilitierung Marcells schließt sich eine weitere an:

„Saint-Loup réapparut dans l’entrée tenant à la main le grand manteau de vigogne du prince à qui je compris qu’il l’avait demandé pour me tenir chaud. Il me fit signe de loin de ne pas me déranger, il avançà, il aurait fallu qu’on bougeât encore ma table ou que je changeasse de place pour qu’il pût s’asseoir. Dès qu’il entra dans la grande salle, il monta légèrement sur les banquettes de velours rouge qui en faisaient le tour en longeant le mur <...>. Entre les tables, des fils électriques étaient tendus à une certaine hauteur; sans s’y embarasser Saint-Loup les sauta adroitement comme un cheval de course un obstacle; confus qu’elle s’exerçât uniquement pour moi <...>, j’étais en même temps émerveillé de cette sûreté avec laquelle mon ami accomplissait cet exercice de voltige; et je n’étais pas le seul; <...> le patron et les garçons restaient fascinés, <...> un commis, comme paralysé, restait immobile avec un plat <...>; et quand Saint-Loup, ayant à passer derrière ses amis, <...>, des applaudissements discrets éclatèrent <...>. Enfin arrivé à ma hauteur, il arrêta net son élan avec la précision d’un chef devant la tribune d’un souverain, et s’inclinant, me tendit avec un air de courtoisie et de soumission le manteau de vigogne, qu’aussitôt après, s’étant assis à côté de moi, <...>, il arrangea, en châte léger et chaud, sur mes épaules.“ (II:705)

Der Erzähler, der zunächst im kalten Luftzug des jüdischen Abteils plaziert war, sitzt nun inmitten der ‚ranghöchsten‘ jungen Männer des Faubourg Saint-Germain und wartet auf die Darreichung des wärmenden, prinzlichen Mantels! Die eindrucksvolle Szene beschreibt nicht nur die Erhöhung Marcells zum „souverain“, sondern zugleich die erneute Idealisierung seines Freundes zum eleganten Reitergeneral. Die Ästhetisierung Saint-Loups im Zeichen eines feudalen „air de courtoisie et de soumission“ überlagert die kurzzeitig aufgebrochenen Verunklarungen des ‚schönen Bildes‘ in der Nähe zu der mondänen Oberflächlichkeit seiner Freunde und Marcel kann seinen Snobismus wieder ungestört genießen.

Das snobistische Begehren des Erzählers und die Ästhetisierung Saint-Loups gehen also eng zusammen. Dabei ist die Episode deutlichst von einer homoerotischen Spannung durchzogen. Das Thema der Homosexualität wird an dieser Stelle nicht zum ersten Mal in die Caféhausszene eingeführt. Während es hier allerdings nur unterschwellig, latent präsent und darin eben von der Ästhetisierung Saint-Loups zu einem wunderschönen Turnierpferd überlagert und gedämpft ist, wird es an einer vorhergehenden Stelle, im Angesicht der coterie der jungen Männer, offen verhandelt:

„Mais le prince de Foix, <...> appartenait non seulement à cette coterie élégante d'une quinzaine de jeunes gens, mais à un groupe plus fermé et inséparable, de quatre, dont faisait partie Saint-Loup. On ne les invitait jamais l'un sans l'autre, on les appelait les quatre gigolos, on les voyait toujours ensemble à la promenade, dans les châteaux, où on leur donnait des chambres communicantes, de sorte que, d'autant plus qu'ils étaient tous très beaux, des bruits couraient sur leur intimité. Je pus les démentir de la façon la plus formelle en ce qui concernait Saint-Loup. Mais ce qui est curieux, c'est que plus tard, si l'on apprit que ces bruits étaient vrais pour tous les quatre, en revanche chacun d'eux l'avait entièrement ignoré des trois autres. <...> Un cinquième <...> s'était joint aux quatre <...>, qui l'était plus que tous les autres. Mais des scrupules religieux le retinrent jusque bien après que le groupe des quatre fût désuni et lui-même marié, père de famille, implorant à Lourdes que le prochain enfant fût un garçon ou une fille, et dans les intervalles se jetant sur les militaires.“ (II:699)

Nicht nur der Prinz de Foix mit seinem übersteigerten Snobismus und seiner „moralischen Dürre“, sondern auch Saint-Loup wird hier in Zusammenhang gebracht mit einem „groupe plus fermé et inséparable“, den offensichtlich homosexuelle Neigungen zusammenschweißen. Was den idealisierten Freund des Erzählers betrifft, muss dieser allerdings ein rhetorisches Kunststück vollführen. Nachdem er ihn zunächst zu dem geschlossenen Zirkel der invertierten „quatre“ zurechnet, dementiert er dessen Homosexualität, um gleich darauf das Dementi wieder zurückzunehmen, denn, wie man später erfuhr, waren die Gerüchte „vrais pour tous les quatre“, also auch für Saint-Loup⁵¹⁹. Die Ästhetisierung Saint-Loups als „opus francigenum“ wird durch dessen Zugehörigkeit zu Sodom offensichtlich unterlaufen. Die vermeintliche – gegenüber der Hybridität der nicht assimilierten Juden im anderen Abteil des Lokals betonte – Klarheit und diskursive Stabilität der „francité“ wird destabilisiert – und zwar nicht nur auf einer moralischen Ebene durch die eingeschobenen Hinweise auf die Hypokrisie, die „piètre figure morale par leur sécheresse“, die „religiosité superficielle“,⁵²⁰ wie sie die bigotten Mütter der jungen Aristokraten an den Tag legen.

Die Destabilisierung geht viel tiefer als die hier angedeutete, angesichts derer der Erzähler suggeriert, sie gehe am eigentlichen ‚Wesen‘ der Aristokratie, am

⁵¹⁹ Andeutungen zur Homosexualität Saint-Loups finden sich auch schon inmitten der Idealisierungspassage des „opus francigenum“, und zwar in dem eigenartigen Vergleich der Nasenflügel der „reinen Franzosen“ Saint-Loup mit Schmetterlingen, die sich auf Blumen niederlassen: „<...> les ailes du nez sont délicats et d'un dessin parfait comme celles des petits papillons qui se posent sur les fleurs“ (II:703). Der Vergleich erinnert an die berühmte Stelle aus der Vorrede zu *Sodome et Gomorrhe*, in der die homosexuelle Begegnung zwischen Charlus und Jupien mit dem botanischen Bild von Hummel und Orchidee verbunden wird, vgl. III:5-9.

⁵²⁰ II, S. 702.

„opus francigenum“ vorbei⁵²¹: indem die jungen Aristokraten allesamt der Homosexualität zugerechnet werden, setzt der Erzähler sie hier implizit mit jener „race“⁵²² gleich, die er später, in der Vorrede zu *Sodome et Gomorrhe*, die „race maudite“ nennen wird. Das „opus francigenum“ „der race française“, wird, was die Aristokraten betrifft (nicht den „peuple“, der in der „opus francigenum“-Stelle ja auch genannt wird), also in die Nähe der *race maudite* der Homosexuellen gerückt.

Später, in den Episoden um den Ersten Weltkrieg, tritt die sexuelle Inversion Saint-Loups – vom Onkel Charlus auf seinen Neffen ‚vererbt‘⁵²³ - offen zu Tage. Anders als bei Charlus allerdings, bei dem sich seine sexuelle Neigung mit den Zeichen des Feudalen, der aristokratischen Genealogie vermischen, vertritt Saint-Loup, nun weit entfernt vom „opus francigenum“ einen ‚modernen‘, zeitgemäßen Typus des Invertierten. Darin nähert er sich indirekt auch jenem Zustand permanenter Überreizung und Sensationsgier, wie er im Kreis der nun beherrschenden Verdurins gelebt wird. Vom übermäßigen Konsum des Kokains, der neuen „heroischen“ Droge berauscht, richtet sich sein Begehren auf die gestählten, Körper, etwa der exotischen Soldaten aus dem Senegal, die jeder Verweichlichung entgegenstehen.⁵²⁴

⁵²¹ So bemerkt der Erzähler einschränkend: „Mais enfin chez Saint-Loup, de quelque façon que les défauts des parents se fussent combinés en une création nouvelle de qualités, régnait la plus charmante ouverture d’esprit et de cœur“, II:702.

⁵²² Dass es vor allem die Angehörigen des Hochadels sind, aus denen sich die Anhänger Sodoms rekrutieren, wird an einer anderen Stelle, nach der Entdeckung der sexuellen Inversion, kommentiert. Der Erzähler, oder genauer gesagt, der Autor Proust entschuldigt sich hier in einer der wenigen direkten Leseransprachen für die „peintures si étranges“⁵²² der perennierenden Verbindung zwischen Invertierten und Aristokraten und begründet diese mit den beiden gemeinsamen Vererbungserscheinungen einer Rasse, die sich in spezifischen Zeichen manifestiert, seien diese deutlich sichtbar oder nur Eingeweihten entschlüsselbar und die deren über Generationen zu verfolgende „Poesie“ und „Schönheit“ ausmache: „D’une part <...>, on trouve que l’aristocratie semble proportionnellement, dans ce livre, plus accusée de dégénérescence que les autres classes sociales. Cela serait-il, qu’il n’y aurait pas lieu de s’en étonner. Les plus vieilles familles finissent par avouer, dans un nez rouge et bossu, dans un menton déformé, des signes spécifiques où chacun admire la ‚race‘. Mais parmi ces traits persistants et sans cesse aggravés, il y en a qui ne sont pas visibles, ce sont les tendances et les goûts“, III, S. 556.

⁵²³ Vgl. III, S. 94.

⁵²⁴ So heißt es in *Le Temps retrouvé*: „Au fur et à mesure que M. de Charlus s’était alourdi, Robert <...> était devenu plus élancé, plus rapide, effet contraire d’un même vice. Cette vélocité avait d’ailleurs diverses raisons psychologiques, la crainte d’être vu, <...>, la fébrilité qui naît du mécontentement de soi et de l’ennui. <...> depuis la faveur dont jouissent les exercices physiques, l’oisiveté a pris une forme sportive, <...> et qui se traduit par une vivacité fébrile qui croit ne pas laisser à l’ennui le temps ni la place de se développer et non plus par de la nonchalance“, IV:276. An anderer Stelle versucht der Erzähler, den soldatischen Mut Saint-Loups mit dessen früher so bewunderten – „éléments plus caractéristiques“ (IV:322) des Aristokratischen zu erklären. Sogleich aber wird noch ein anderer, ersteren wieder unterminierender Grund für den Heldenmut genannt, nämlich die dem „vice héréditaire“ der Homosexualität geschuldete „horreur de l’efféminement“. In der Passage heißt es: „Dans le courage de Saint-Loup il y avait des éléments plus caractéristiques, et où on eût aisément reconnu la générosité qui avait fait au début le charme de notre amitié, et aussi le vice héréditaire qui s’était éveillé plus tard chez lui, et qui, <...>, lui faisait non seulement admirer le courage, mais pousser l’horreur de l’efféminement jusqu’à une certaine ivresse au contact de la virilité. Il trouvait, chastement sans doute, à vivre à la belle étoile avec des Sénégalais qui faisaient à tout instant le sacrifice de leur vie, une volupté cérébrale où il entraînait beaucoup de mépris pour les ‚petits messieurs musqués‘, et qui, si opposée qu’elle lui semble, n’était pas si différente de celle qui lui donnait cette cocaine dont il avait abusé à Tansonville et dont l’héroïsme - <...> le guérissait“, IV:322.

Die Aristokraten-Homosexuellen als erwählte wie verdamnte Rasse – neben dieser Verknüpfung wird in der Caféhausszene aber auch eine noch viel verrücktere Kontiguität hergestellt: nämlich zu der im Nebenraum sitzenden *race maudite* der Juden, mit denen die katholischen Homosexuellen ab *Sodome et Gomorrhe* bekanntlich immer wieder analogisiert werden. In einer solchen Konnexion, wie sie die Verknüpfungslogik des Textes nahelegt, kippt das *imaginaire social* allerdings ins Wahnhafte.

Was sich in den dichten Beschreibungen und Konstellationen der Caféhausszene äußerst anschaulich nachvollziehen läßt, ist das Imaginäre eines gespaltenen Subjekts, genauer dessen Auflösung in verschiedenen konträren Einstellungen. Hin und her gerissen zwischen der Sicht des Snobs, des Juden, des Homosexuellen und des Aristokraten, vermag der Erzähler keinen konsistenten, stabilen Diskurs mehr zu produzieren, sondern sucht „Fixpunkte ständig neu zu relationieren“, was, so Warning, letztlich in einen „*délire des signes métonymiques*“⁵²⁵ mündet.

e) Die „petite bande“ um Albertine

Parallel zu den ersten noch nicht als solche benennbaren Entdeckungen Sodoms, die sich um die aristokratische Figur des Baron de Charlus gruppieren sowie die Begegnungen mit der „*colonie juive*“ um Bloch taucht im Wahrnehmungsfeld des Erzählers eine weitere geheimnisvolle Gruppe auf. Diese aber wirkt merkwürdig losgelöst von den bislang beschriebenen Milieus: weder zur Aristokratie noch zu den bürgerlichen Kreisen gibt es hier klare Verbindungen. Eine „*bande à part*“ bildend, verkehren die Mitglieder dieser Gruppe an Orten weit entfernt von den Zentren der mondänen *society*.

Die Rede ist von einer Schar junger Mädchen, die der Erzähler auf der Strandpromenade in Balbec entdeckt:

„Je vis s’avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l’aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu’aurait pu l’être, débarquée on ne sait d’où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage – les retardataires rattrapant les autres en voletant – une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu’elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d’oiseaux.“ (II:146)

⁵²⁵ Warning, R.: „Befleckter Weißdorn...“, a.a.O., S. 179-211, hier S. 196.

Dieser Schwarm von ‚Vögeln‘ ‚faisant ‚bande à part‘, mettaient entre leurs corps <...>, une liaison invisible“,⁵²⁶ wie „une lumineuse comète“⁵²⁷ flüchtig vorbeiziehend, entzieht sich jeder gewohnten Bestimmung durch den Erzähler. Die Wahrnehmung der Fremdartigkeit, ja Unmenschlichkeit dieser Wesen ist so intensiv, dass immer wieder Vergleiche aus der Tierwelt, der Unterwasserwelt oder dem Planetarischen herangezogen werden, um sie zu beschreiben.⁵²⁸

Dabei tauchen die rätselhaften Geschöpfe, darin wie auch in ihrer Nähe zu tierähnlichen Wesen den Bloch-Mädchen ähnlich, zunächst im Verbund, als Gruppe auf. Der Erzähler sieht eine „tâche singulière“,⁵²⁹ aus der sich keine Einzelne individuieren läßt. Niemand in Balbec vermag ihm Auskunft zu geben über die Identität der Gruppe und als Marcel eine Fotografie der kleinen Schar in die Hände bekommt, versteht er warum: die erst wenige Jahre zurückliegende Aufnahme⁵³⁰ zeigt eine amorphe Masse nicht individuierbarer Geschöpfe:

„Comme ces organismes primitifs où l’individu n’existe guère par lui-même, est plutôt constitué par le polypier que par chacun des polypes qui le composent, elles restaient pressées les unes contre les autres. Parfois <...> un fou rire, qui semblait la seule manifestation de leur vie personnelle, les agitait toutes à la fois, effaçant, confondant ces visages indécis et grimaçants dans la gelée d’une seule grappe scintillante et tremblante.“
(II:180)

Aus der polyphenähnlichen ‚Zusammenballung‘ sind inzwischen durch physische Merkmale voneinander unterscheidbare ‚jeunes filles‘ geworden und dennoch: nicht die je unterschiedliche Haarfarbe oder Gesichtsformung faszinieren den Erzähler, sondern das ihnen ‚kollektiv Eigentümliche‘⁵³¹,

⁵²⁶ II, S. 151.

⁵²⁷ II, S. 149.

⁵²⁸ II, S. 146, 149, 180.

⁵²⁹ II, S. 146.

⁵³⁰ Dass ausgerechnet im Zusammenhang mit der ‚petite bande‘, also den Unerkennbaren, nicht zu Identifizierenden hier eine Fotografie auftaucht, unterstreicht die Rolle, die den technischen Medien in der *Recherche* zukommt. Die Apparaturen zeigen, „daß die Unerkennbarkeit des Menschen im Realen durch technische Medien (Photographie, Grammophonie, Telephonie) besiegelt und beendet <...> sei“, wie Schneider schreibt. Schneider, M.: *Die erkaltete Herzensschrift...*, a.a.O., S. 93.

⁵³¹ Mit Blick auf eine andere ältere Fotografie, die die ‚petite bande‘ später dem Erzähler geschenkt hat, wird die Kontinuität des kollektiv Eigentümlichen, hinter dem die Einzelnen zurücktreten, betont: „D’autre part ce qu’elles avaient de commun et comme de collectif étant dès lors fort marqué, il arrivait parfois à leurs meilleurs amis de les prendre l’une pour l’autre sur cette photographie“, II, S. 181. Auch später, als der Erzähler die ‚petite bande‘ schon besser kennt, bemerkt er: „Entre ces jeunes filles, <...>, régnait la même indivision qu’au temps où je ne les connaissais pas“, II, S. 296.

das sie zu einem flirrenden, in vielen Farben changierenden „Farbfleck“ zusammenschweißt.

„Im Schatten junger Mädchenblüte“ entstehen impressionistisch inspirierte Skizzen. Der Erzähler als impressionistischer Maler: „Chaque être est détruit quand nous cessons de le voir; puis son apparition suivante est une création nouvelle, différente de celle qui l’a immédiatement précédée, sinon de toutes.“⁵³² Im Zusammenhang mit der Entdeckung der „petite bande“ entwickelt der Erzähler eine „Poetik der Flüchtigkeit, der Kontingenz und des Perspektivismus“⁵³³, für die er wichtige Anregungen aus der impressionistischen Malerei bekommt. Aus den disparaten Eindrücken, die Marcel von der Schar sammelt, entstehen zunächst harmonische, euphorisierende Bilder, zu denen der Erzähler seine Wahrnehmungen synthetisiert: „Et cette absence, dans ma vision, des démarcations <...>, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d’une beauté fluide, collective et mobile.“⁵³⁴ Die jungen Mädchen sind in Bewegung, aber dennoch gestatten sie dem Erzähler „<à> voir subsister en eux, à travers les expressions successives, quelque chose d’inaltérablement matériel“.⁵³⁵ Die Schar läßt sich also zunächst noch wie ein impressionistisches Bild auf die Leinwand fixieren und in einen Rahmen spannen. Allerdings, bei aller Schöpfungseuphorie, wird mehr und mehr ein „dysphorischer Unterton“ hörbar, denn - in der Terminologie der Malerei ausgedrückt - „Farbinteraktion verzehrt Dingdistinktion“, wie M. Im Dahl im Blick auf den Impressionismus formuliert“.⁵³⁶ Die anfängliche Euphorie um das ästhetisch gefasste Geheimnis der kleinen Schar verschiebt sich da in eine beängstigende Unruhe, wo der Erzähler beginnt, aus dem flirrenden Gruppenbild eine individuierte Figur herauszulösen und zu begehren: Albertine. Hier wird deutlich, dass Proust, so Sprenger, „nur eine oberflächliche Integration des neuentdeckten impressionistischen Sehens in sein Projekt eines Erinnerungsromans (gelingt); die schwerwiegendsten <...> Brüche treten dort auf, wo der impressionistische Blick auf die Liebesgeschichte fällt. Während Landschaften als Serie einander überlagernder und ersetzender ‚Momentaufnahmen‘ von besonderem Reiz sind und die beschleunigte Wahrnehmung zu einer angenehmen Empfindung des Erzählers führt, wird

⁵³² II, S. 270.

⁵³³ Warning, R.: „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *A la recherche du temps perdu*“, in Haverkamp, A./Lachmann, R. (Hrsg.): *Memoria*, Poetik und Hermeneutik XV, München 1993, S. 161-194, hier S. 161.

⁵³⁴ II, S. 148.

⁵³⁵ II, S. 155.

⁵³⁶ Warning, R.: „Vergessen, Verdrängen...“, a.a.O., S. 168.

die Zersetzung in unbeständige Einzelbilder bei der Geliebten zum Problem.⁵³⁷ Die Bilder werden bedrohlich, dringen in den Erzähler ein und machen ihn krank:

„Or, chaque fois que l’image de femmes si différentes pénètre en nous, à moins que l’oubli ou la concurrence d’autres images ne l’élimine, nous n’avons de repos que nous n’ayons converti ces étrangères en quelque chose qui soit pareil à nous, notre âme étant à cet égard douée du même genre de réaction et d’activité que notre organisme physique, lequel ne peut tolérer l’immixtion dans son sein d’un corps étranger sans qu’il s’exerce aussitôt à digérer et assimiler l’intrus.“ (II:159)

Dass das „Verdauen“, dass die Assimilierung der „Fremdkörper“, wie es in sehr körpernaher Bildlichkeit⁵³⁸ heißt, dem Erzähler immer weniger gelingt, zeigt sich im Fortgang des Textes. In einer Anspielung auf das ästhetische Leitthema der Recherche, das *moi profond* bzw. die *chambre obscure* heißt es:

„D’ailleurs, même dans ma chambre, tout occupé des jeunes filles que j’avais vues passer, je n’étais plus dans des dispositions assez calmes ni assez désintéressées pour que pussent se produire en moi des impressions vraiment profondes en beauté.“ (II:162)

⁵³⁷ Sprenger, U.: *Proust-ABC*, Leipzig 1997, S. 112. Albertine als „être de fuite“ läßt den Erzähler Qualen ausstehen. So sind auch ihre Augen immer in Bewegung und Marcel kann sich nicht über einen Blickkontakt ihrer Zuneigung versichern. Dazu sei hier eine eigenartige Stelle zitiert. „Les yeux d’Albertine appartenaient à la famille de ceux qui <...> semblent faits de plusieurs morceaux à cause de tous les lieux où l’être veut se trouver <...>. Des yeux – par mensonge toujours immobiles et passifs – mais dynamiques, mesurables par les mètres ou kilomètres à franchir pour se trouver au rendez-vous voulu <...>. Entre vos mains mêmes, ces êtres-là sont des êtres de fuite. Pour comprendre les émotions qu’ils donnent <... > il faut calculer qu’ils sont non pas immobiles, mais en mouvement, et ajouter à leur personne un signe correspondant à ce qu’en physique est le signe qui signifie vitesse“, III, S. 599. An anderer Stelle verwandelt sich für Marcel mit deutlich dysphorischem Unterton die „eine Frau“ Albertine in eine „suite d’événements sur lesquels nous ne pouvons faire la lumière, une suite de problèmes insolubles“, III, S. 612.

⁵³⁸ Marcel möchte sich Albertine einverleiben. Diese Vorstellung verweist, wie Warning aufgezeigt hat, auf die von Freud in *Trauer und Melancholie* beschriebene Ökonomie des Melancholikers, der sich, der kannibalischen oder oralen Phase der Libidoentwicklung folgend, das verlorene Objekt einverleibt und sich so mit ihm identifiziert. Im Unterschied allerdings zu der in Freuds melancholischer Identifizierung angelegten „strengen Finalität“, die die Reorganisation libidinöser Besetzung, also die mögliche Zuwendung zu einem neuen Objekt, fordert, sieht Warning in Prousts Erzähler eine andere Ökonomie am Arbeiten. Selbst als Einverleibte, Eingesperrte, bleibt Albertine die „fugitive“, entzieht sich melancholischer Identifizierung. Albertine steht in der Psychoökonomie des Romans für die „irreduzible Alterität, <...> an <der> sich der „désir“ Marcells abarbeitet“. Der „roman d’Albertine“ steht damit „im Zeichen einer sprachlichen Verausgabung, die prinzipiell unabschließbar ist“, Warning, R.: „Vergessen, Verdrängen...“, a.a.O., S. 178 f.

An die Stelle von „impressions vraiment profondes en beauté“ treten „in deutlicher Opposition zur Tiefenhermeneutik der *mémoire involontaire*⁵³⁹ Momentaufnahmen ständig wechselnder Figuren. Bei Albertine misslingt nicht nur „die nachträgliche Offenbarung ihrer Identität in der Erinnerung, sondern ihre identitätszersetzende Wirkung überträgt sich auch auf den Erzähler. Im Kontakt mit der ‚unendlichen Serie von Albertinen‘ hat dieser sich selbst in eine unendliche ‚Serie von Ichs‘ aufgelöst, die sich nicht mehr zu einer totalen Erinnerung wie für Combray zusammenfügen läßt, sondern nur noch unzusammenhängende Erinnerungsfragmente bietet“, schreibt Sprenger.⁵⁴⁰

Die anfänglich euphorisierenden, impressionistisch-flüchtigen Skizzen der „jeunes filles“ kippen schließlich in das wahnhaft Bild einer sich zersetzenden, wabernden Masse, als die Marcel das Gesicht Andréas sieht: „Aussitôt je voyais son visage gluant se gâter, comme un sirop qui tourne, il semblait à jamais brouillé.“⁵⁴¹

Die „disposition calme“ wird durch die akustische Reizüberflutung der durcheinandersprechenden Mädchen gestört „quand je rentrais vibrant comme une ruche des propos qui m’avaient troublé, et qui retentissaient longtemps en moi“.⁵⁴²

Die radikale Verunsicherung, die den Erzähler-Schriftsteller als Begehrenden gegenüber Albertine erfasst und die letztlich, wie Warning schreibt, in der „Selbstverausgabung des imaginierenden Subjekts“⁵⁴³ mündet, ist dabei, wie wir sehen werden, nicht nur als eine ästhetische zu verstehen, sondern auch als eine soziale und sexuelle.

Hinter dem zunächst ästhetisch gefassten Reiz, der von Albertine ausgeht, drängt immer stärker das sexuelle Geheimnis in den Vordergrund – und daran gebunden die Entdeckung eines dem Erzähler unbekanntes Gebietes: Gomorra. Gomorra bindet Albertine, die der Erzähler eifersüchtig für sich beansprucht und zu isolieren versucht, dabei immer wieder in unabsehbare Gruppenzusammenhänge, die für Marcel unerreichbar bleiben.⁵⁴⁴

⁵³⁹ Warning, R.: „Vergessen, Verdrängen...“, a.a.O., S. 167.

⁵⁴⁰ Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 16. Dass sich um Albertine herum nur Erinnerungsfragmente bilden können und nicht eine euphorische, vollständige Erinnerung, zeigt sich deutlich an einer Stelle in *La Prisonnière*, wo der Erzähler von bruchstückhaften Erinnerungen an Gomorra: an Mlle Vinteuil, an Léa und an zwei anonyme junge Mädchen im Trocadéro heimgesucht wird: „Je ne possédais dans ma mémoire que des séries d’Albertine séparées les unes des autres, incomplètes, des profils, des instantanés“, III, S. 655.

⁵⁴¹ III, S. 570 f.

⁵⁴² II, S. 270.

⁵⁴³ Warning, R.: „Vergessen, Verdrängen...“, a.a.O., S. 168.

⁵⁴⁴ Nachdem der Erzähler Albertine aus Balbec nach Paris mitgenommen hat, hofft er, sie besser kontrollieren zu können: „Mais partout l’incertitude de ce qu’elle faisait était la même, les possibilités que ce fût le mal aussi nombreuses, la surveillance encore plus difficile, <...>. En réalité, en quittant Balbec, j’avais cru quitter Gomorrhe, en arracher Albertine; hélas! Gomorrhe était dispersée aux quatre coins du monde“, III, S. 533.

Hinter der Welt Sodoms öffnet sich noch ein anderes Land, das fremd, bedrohlich wirkt: „C’était une terra incognita terrible où je venais d’attérir, une phase nouvelle de souffrances insoupçonnées qui s’ouvrait.“⁵⁴⁵ Der Erzähler ahnt eine Welt weit entfernt von Guermantes, ebenso wie von dem „petit clan“ der Verdurins. Einzig zu den Randzonen der „colonie juive“ gibt es Querverbindungen. Gomorra ist also losgelöst von jeder Marcel bislang bekannten Vergesellschaftungsform, in der in einem „langage particulier et atroce“⁵⁴⁶ gesprochen wird und in der sich für ihn bis dahin ganz undenkbare, größte Distanzen überwindende Verbindungen entwickeln. Als der Erzähler erfährt, dass Albertine Verbindungen zu Gomorra hat und jahrelang von Mlle Vinteuil und deren Freundin ‚erzogen‘ wurde, fasst er diese ‚Unwahrscheinlichkeit‘ in einem Bild aus dem Bereich der modernsten Technik:

„ Albertine amie de Mlle Vinteuil et de son amie, pratiquante professionnelle du saphisme, c’était auprès de ce que j’avais imaginé dans les plus grands doutes, ce qu’est au petit acoustique de l’Exposition de 1889 dont on espérait à peine qu’il pourrait aller du bout d’une maison à une autre, le téléphone planant sur les rues, les villes, les champs, les mers, reliant les pays.“ (III:500)⁵⁴⁷

Mit dem technischen Bild des Telefonnetzes, das weitgespannte, dem Erzähler unsichtbare Verbindungen ermöglicht, wird im Zusammenhang mit Gomorra ein Medium aufgerufen, das an zentraler Stelle der *Recherche* eine Rolle spielt: in jener Episode, in der der Erzähler von Doncières aus seine Großmutter anruft und dabei, nachdem er zunächst falsch verbunden war, in der telefonisch verzerrten Stimme nicht die Großmutter wiederzuerkennen vermag, die er als inneres Bild in sich trägt.⁵⁴⁸ Das Telefongespräch mit der Großmutter, in deren fremder, von ihrer realen Präsenz losgelösten Stimme Marcel ihren Tod evoziert, markiert eine deutlich dysphorische Erfahrung.⁵⁴⁹ Vor dem Hintergrund dieser zentralen

⁵⁴⁵ III, S. 500.

⁵⁴⁶ III, S. 244.

⁵⁴⁷ Im Anmerkungsteil zu der Pléiade-Ausgabe wird vermerkt, dass Proust sich mit dem technischen Vergleich täuscht: die großen Neuigkeiten auf der Weltausstellung 1889 waren der Phonograph von Edison sowie vier Hörsäle, die durch Telefone, sogenannte „théâtrophones“ mit Pariser Operaufführungen verbunden waren, vgl. III, Notes et variantes, S. 1622.

⁵⁴⁸ Vgl. die Großmutter-Telefonzene in II, S. 431-435.

⁵⁴⁹ So beschreibt der Erzähler die fremde Großmutter-Stimme: „Jusque-là, chaque fois que ma grand-mère avait causé avec moi, ce qu’elle me disait, je l’avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place, mais sa voix elle-même, je l’écoutais aujourd’hui pour la première fois“, II, S. 433.

Medienepisode muss ein späteres Telefongespräch mit Albertine (die Großmutter ist hier schon lange tot) gesehen werden. Die Trennung, die Nichtfassbarkeit, die das Telefon, indem es sie scheinbar überwindet, umso radikaler demonstriert, betrifft hier aber nicht nur die von der Person Albertines, sondern von einem ganzen gesellschaftlichen Milieu, in dem sie sich bewegt.

Nachdem der Erzähler von der großen Soiree bei der Prinzessin von Guermantes zurückgekehrt ist, erwartet er zu einem nächtlichen Rendezvous seine Geliebte Albertine. Diese erscheint jedoch nicht und nach einem qualvollen Ausharren kommt anstatt ihrer ein Anruf:

„J'étais torturé par l'incessante reprise du désir toujours plus anxieux, et jamais accompli d'un bruit d'appel; arrivé au point culminant d'une ascension tourmentée dans les spirales de mon angoisse solitaire, du fond du Paris populeux et nocturne approché soudain de moi, à côté de ma bibliothèque, j'entendis tout à coup, mécanique et sublime, comme dans *Tristan* l'écharpe agitée ou le chalumeau du pâtre, le bruit de toupie du téléphone.“ (III:128 f.)⁵⁵⁰

In die nächtliche Einsamkeit, „dans <...> mon angoisse solitaire“, in der der Erzähler abgeschottet „à côté de ma bibliothèque“ sitzt, platzt „le bruit de

Der Eindruck dieser losgelösten Stimme „zerreißt ihn“, denn dieser wirkt „comme un symbole, une évocation, un effet direct d'un autre isolement, celui de ma grand-mère, <...>, anticipation aussi d'une séparation éternelle!“ , II, S. 433 und S. 432.

⁵⁵⁰ Der merkwürdige Vergleich der schnarrenden Telefonklingel mit dem Wehen des Schleiens oder der Hirtenschalmeei aus Wagners *Tristan* verweist auf eine andere Stelle in *La Prisonnière*, wo umgekehrt der Schwan aus Lohengrin mit einem Flugzeug verglichen wird. Sprenger hat anknüpfend an Compagnons Untersuchungen in *Proust entre deux siècles* die Passage aus *La Prisonnière* einer genaueren Lektüre unterzogen, deren Ergebnisse im Hinblick auf den poetologischen Stellenwert technischer Medien mir auch auf die hier vorliegende Telefonepisode aus *Sodome et Gomorrhe* übertragbar scheinen: „Die Umwandlung des Schwans in ein Flugzeug“ - so wie die umgekehrte des „bruit de toupie du téléphone <...> mécanique“ in das Wehen des Schleiens oder die Hirtenschalmeei - „markiere“, so Sprenger Compagnon paraphrasierend, „den Bruch zwischen einer das 19. Jahrhundert wesentlichen bestimmenden Genieästhetik, für die das Kunstwerk als organische Tiefenschicht des Künstlers entspringt, und der Ästhetik der Dekadenz beziehungsweise des beginnenden 20. Jahrhunderts, die mit der Vorliebe für das ausgearbeitete, kontingente Detail die Auflösung des Geniegedankens und des einheitlichen, transzendenten Sinnes eines Kunstwerks vorantreibt. Das Motiv des Flugzeugs <...> impliziert“, so Sprengers These, „ein mechanistisches, entsubjektiviertes Kunstkonzept, das nicht mehr mit der Wiedergabe eines ‚moi profond‘ identisch ist“. Das Flugzeug, in das Proust den Schwan aus Lohengrin verwandelt, kann sich zwar fliegend über die profane Realität erheben, aber es trägt schon, wie Sprenger in der Detailanalyse und in der Kontextualisierung mit der Stelle zu Bergottes Kunst als „fliegendem Automobil“ zeigt, „die negativen Seiten der künstlerischen Zeichenproduktion <...> Flüchtigkeit, Supplementarität, <...> selbsttätige, maschinelle Produktivität“ in sich, Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 148. In eben diesem Sinn scheint mir der Vergleich des mechanischen Telefonschnarrens mit der Wagnerschen Hirtenschalmeei nicht etwa ersteres in den Bereich der ‚hohen Kunst‘ zu nobilitieren bzw. dem sehnsuchtsvoll-zarten Klang einer Schalmeei anzugleichen. Das Erklängen der Schalmeei kündigt in *Tristan und Isolde* vielmehr den nahenden Todeskampf Tristans und die endgültige Trennung von Isolde an – das Instrument steht also für Trennung und Tod, dysphorische Erfahrungen (wie jene, die der Erzähler mit Albertine macht), die durch dessen Vergleich mit dem mechanischen Telefonschnarren noch verstärkt werden.

toupie du téléphone“. In der dichten Beschreibung schwingt noch das Neuartige der durch das Telefon ermöglichten Überwindung von Distanzen und damit die Vermischung von völlig unterschiedlichen ‚Räumen‘ und Stimmungen mit: in die Ruhe der Bibliothek bricht jäh der Krach irgendeines fernen Variétés: „du fond du Paris populeux et nocturne approché soudain de moi“, heißt es. Die Kommunikation am Telefon ist durch das Stimmengewirr im Hintergrund erschwert: „À ses paroles se mêlaient d’autres sons: la trompe d’un cycliste, la voix d’une femme qui chantait, une fanfare lointaine <...>. Les mêmes bruits que j’entendais frappaient aussi son oreille et mettaient une entrave à son attention.“⁵⁵¹ Die Geräusche, die an das Ohr des Erzählers dringen und eine geordnete Unterhaltung, eine konzentrierte Aufmerksamkeit unmöglich machen, geben ein Hörbild aus einer anderen Welt: „C’était bien Albertine dans son milieu actuel.“⁵⁵² Ein Milieu, aus dem wirre Sprachfetzen in die Stille von Marceles Zimmer einbrechen. Aus dem Theater kommend, in dem Racines *Phèdre* gegeben wurde und in das der Erzähler Albertine geschickt hatte, taucht diese unter in eine „soirée inconnue“. Das Detail unterstreicht den Kontrast: aus der ‚Höhe‘ der Tragödie Phädras, mit ihren erhabenen Gefühlen um Reue und Sühne, aus der Welt einer verfeinerten klassischen Sprache taucht Albertine flüchtend ab in ihr Milieu aus handfesten Vergnügungen, in ein munteres Stimmengewirr, aus dem sich kein erhabener Sinn, keine Wahrheit mehr extrahieren läßt. Für den Erzähler öffnet sich hier „du fond du Paris populeux“ eine bedrohliche Welt; unter die „traits charmants“ eines volkstümlichen quartier mischen sich für ihn nämlich „traits perçants et cruels“.⁵⁵³ Damit schieben sich unterschwellig sexuelle Fantasien in die Geräuschcollage: Albertine bewegt sich auch an einem verrufenen Ort, an dem Dinge geschehen, die den Erzähler „durchbohren“ („perçant“). Hier scheint am Horizont Gomorra auf; jenes ‚Land‘, das dem Erzähler „une terra incognita terrible“⁵⁵⁴ bedeutet und dessen Verbindung mit Albertine er durch deren lügenhafte Ausreden am Telefon heraushört:

„Mais déjà aux derniers mots entendus au téléphone, je commençai à comprendre que la vie d’Albertine était située <...> à une telle distance de moi qu’il m’eût fallu toujours de fatigantes explorations pour mettre la main sur elle.“ (III:129 f.)

⁵⁵¹ III, S. 129.

⁵⁵² III, S. 129.

⁵⁵³ III, S. 129.

⁵⁵⁴ III, S. 500.

Das Unfassbare Albertines bezieht sich hier nicht nur auf die angedeuteten sexuellen Geheimnisse, in die sie verwickelt ist, sondern auch auf ihren gesellschaftlichen Status. Der Erzähler fährt fort mit einem seltsamen Vergleich:

„<La vie d’Albertine était> organisée comme des fortifications de campagne et, pour plus de sûreté, de l’espèce de celles que l’on a pris plus tard l’habitude d’appeler ‚camouflées‘. Albertine, au reste, faisait, à un degré plus élevé de la société, partie de ce genre de personnes à qui la concierge promet à votre porteur de faire remettre la lettre quand elle rentrera – jusqu’au jour où vous vous apercevez que c’est précisément elle, la personne rencontrée dehors et à laquelle vous vous êtes permis d’écrire, qui est la concierge, de sorte qu’elle habite bien – mais dans la loge – le logis qu’elle vous a indiqué (lequel, d’autre part, est une petite maison de passe dont la concierge est la maquerelle) – ou bien qui donne comme adresse un immeuble où elle est connue par des complices qui ne vous livreront pas son secret, d’où on lui fera parvenir vos lettres, mais où elle n’habite pas, où elle a tout au plus laissé des affaires. Existences disposées sur cinq ou six lignes de repli de sorte que quand on veut voir cette femme, ou savoir, on est venu frapper trop à droite, ou trop à gauche, ou trop en avant, ou trop en arrière, et qu’on peut des mois, des années, tout ignorer.“ (III:131)

Albertine ist nicht nur „la fugitive“, sondern auch „la camouflée“, wie es in Anspielung auf einen militärischen Terminus⁵⁵⁵ heißt. „La camouflée“, das heißt die, die sich ihrer Umgebung täuschend ähnlich zu machen weiß. Das gelingt Albertine so sehr, dass sich der Erzähler nicht sicher sein kann, ob sie – im übertragenen Sinn - nicht vielleicht selbst jene Concierge ist, der man einen Brief anvertraute, der eigentlich für ihre ‚Herrin‘ bestimmt gewesen ist. So könnte sich herausstellen, dass die Adresse, die sie einem - einer wohlhabenden Mieterin täuschend angeglichen – „an einem dritten Ort“ gegeben hat, zwar richtig ist, aber eben die Portiersloge jener Adresse

⁵⁵⁵ Albertine baut um sich herum Schanzen auf : „des fortifications de campagne <...> de l’espèce de celles que l’on a pris plus tard l’habitude d’appeler ‚camouflées‘, III, S. 131. Indem Proust hier das Wort „camouflées“ benutzt, führt er eine neue Bedeutung des Wortes ein, die im Ersten Weltkrieg entstanden ist. Die ursprüngliche Bedeutung von „camouflage“ bzw. „camoufler“ im Sinne von „maquillage“/„maquiller“ oder auch allgemein von „dissimuler“ wird ergänzt durch eine militärische Bedeutung. Im *Petit Robert* heißt es: „Camouflage <...> (1914; *de camoufler*). <...> Le fait de camoufler du matériel de guerre, des troupes. <...> Camoufler <...> – Milit. *Matériel de guerre camouflé par une peinture bigarrée*“, Rey, A./ Rey-Debove, R.: *Le Petit Robert*, Paris 1990, S. 242. Die Täuschungsmanöver von Albertine bzw. von Gomorra werden so mit moderner Kriegsführung verglichen.

gemeint war und nicht die oberen Etagen. Man kann das nicht wissen, bei einem Wesen wie Albertine, flottierend irgendwo zwischen den klar erkennbaren Klassen... Um die Konfusion noch zu erhöhen, wird in die Verwirrung sozialer Identitäten noch eine sexuelle Komponente eingeschoben: schließlich könnte sich auch noch herausstellen, dass das Haus, dessen Concierge sie ist, ein Stundenhotel darstellt... In der Passage steigert sich der Erzähler – ausgelöst durch sein Begehren einer „fugitive“ in ein halluzinatorisch-surreales Szenario. Entworfen wird eine gesellschaftliche Welt, hinter deren Fassade sich unverständliche, geheime, komplizenhafte Verbindungen auftun, deren ‚Akteure‘ wie Albertine maskenhafte Wesen aus der Masse auftauchend sind.

In der skizzierten Episode ist das technische Medium des Telefons an die sowohl sexuell als auch gesellschaftlich fremde, bedrohliche Welt Albertines gekoppelt. In dieser Koppelung muss die Stelle auch als eine poetologische Reflexion gelesen werden, denn es geht um den prekären Status der Stimme, die als ein-stimmige eines *moi profond* eine zentrale Rolle spielt in der Poetik der *Recherche*. Einer solchen Stimme, die für Authentizität und Innerlichkeit steht und die schreibend die Wahrheit sagt, ist hier die Vielstimmigkeit, ein Durcheinander von Geräuschen entgegengesetzt, durch das hindurch nur noch „Fetzen von Wahrheit“, „la multiplicité entremêlée des détails réels et des faits mensongers“⁵⁵⁶ dringen, wie sie Albertine und ihre anonymen Gefährtinnen produzieren.⁵⁵⁷ Genaugenommen sind die Stimmen hier, und zwar über das Medium des Telefons, ‚herrenlos‘ geworden, nicht mehr einer bestimmten Person zuzuordnen. Der Erzähler zieht zwar nicht in Zweifel, dass es Albertine ist, mit der er spricht: aber die in das Gespräch interpolierten Fantasien um deren ‚camouflierte‘, also ständig wechselnde Identität implizieren eben doch die Frage: wer ist es, der hier spricht? Konträr zur Vorstellung eines *moi profond* werden durch das Telefon „Stimme und Subjekt <...> voneinander entkoppelt, wodurch sich Wege in eine halluzinatorische Hermeneutik eröffnen“⁵⁵⁸, wie Boscheinen schreibt.

⁵⁵⁶ III, S. 131.

⁵⁵⁷ Die Lüge ist ein wesentlicher Bestandteil der „petite bande“ bzw. Gomorras. An einer anderen Stelle wird die verschwörerische Lügengemeinschaft (gleichsam eine Geheimgesellschaft) in einer typisch Proustschen Verknüpfung mit dem jüdisch konnotierten Bild des ‚Handelshauses‘ zusammengebracht: „Leurs <von Albertine, Andrée, Gisèle> mensonges respectifs s’emboîtaient si bien les uns dans les autres, tout en présentant une grande variété, que la petite bande avait la solidité impénétrable de certaines maisons de commerce“, III, S. 684.

⁵⁵⁸ Boscheinen, S.: *Unendliches Sprechen...*, a.a.O., S. 157. Vor dem Hintergrund der kritischen Überlegungen Derridas zum Verhältnis von Schrift und lebendiger Rede schreibt Boscheinen: „Derrida hinterfragt <...> diejenige Argumentationsweise, die in der Stimme die Manifestation von Authentizität sehen will, wobei diese wiederum eng an ein Subjekt gekoppelt ist. Dessen Status ist in den Texten der *Recherche* jedoch durchaus nicht

Albertine, die „petite bande“ und dahinter ganz Gomorra ist, wie schon erwähnt wurde, merkwürdig losgelöst von allen bis dahin bekannten gesellschaftlichen Milieus und deren Praktiken. Anders als in Sodom gibt es in Gomorra nicht die proliferierenden Verbindungen zur Hocharistokratie des Faubourg Saint-Germain. Auch zum Großbürgertum, wie es die Verdurins vertreten, besteht kein Kontakt.⁵⁵⁹ Gomorra „n’est pas tributaire davantage de l’héritité aristocratique ou du besoin bourgeois de conquête et de pouvoir, ces deux références dont le héros est tout imbu quand il la rencontre.“⁵⁶⁰ Auch die kulturelle oder symbolische Praxis, wie sie um die „petite bande“ herum beschrieben wird, „fait évidemment contraste tant avec les élégances désuètes des salons Guermantes qu’avec l’avant-gardisme des Verdurins, qui maintient le grand principe de distinction. (Gomorrhe) se porte résolument vers une culture qui laisse la bride au désir et à la sensation <...>. Toute ‚moyenne‘, cette culture ne se signale, <...>, ni par la cohérence ni par un goût sûr.“⁵⁶¹ Querverbindungen gibt es nur zu den Randbezirken der „colonie juive“ – zu den Bloch-Mädchen, die sich, wie aufgezeigt, am weitesten entfernt haben von den Assimilationsbemühungen, vom Snobismus ihrer Verwandten und ein unabhängiges Leben führen.⁵⁶²

Der Erzähler vermag sich kein deutliches Bild darüber zu machen, welcher Klasse die Anhängerinnen Gomorras entstammen. So ergeht sich Marcel anhand der Kleidung eines der Mädchen der „kleinen Schar“ in Vermutungen zu deren hoher sozialer Herkunft⁵⁶³ die später aber wieder durch andere Beobachtungen dementiert werden. Als der Erzähler Albertine erblickt, wie sie laut lachend ihr Fahrrad vor sich herschiebt, ordnet er die ganze geheimnisvolle Bande dem Straßenmilieu zu:

unproblematisch“, S. 157. Einen wesentlichen Anteil an der Zerstörung von Authentizität durch deren Diskursivität haben in der *Recherche* die neuen technischen Medien.

⁵⁵⁹ Stellvertretend für die Fremdheit des Clan der Verdurins, ein durch und durch heterosexuelles Milieu, gegenüber den Spielarten invertierter Sexualität steht der klinisch-distanzierte Blick Doktor Cottards. Als er die tanzenden Mädchen im Casino von Incarville beobachtet, stellt er sogleich die Diagnose einer krankhaften, gefährlichen Neigung: „Les parents sont bien imprudents qui laissent leurs filles prendre de pareilles habitudes. Je ne permettrais certainement pas aux miennes de venir ici. <... >, j’ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c’est surtout par les seins que les femmes l’éprouvent. Et voyez, les leurs se touchent complètement“, III, S. 191.

⁵⁶⁰ Dubois, J.: *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris 1997, S. 77.

⁵⁶¹ Dubois, J.: *Pour Albertine...*, a.a.O., S. 116.

⁵⁶² Immer wieder beobachtet der Erzähler, wie Albertine in einer Art Geheimsprache mit den Bloch-Mädchen Kontakt aufnimmt (vgl. III, S. 198 und S. 244), die sie offiziell allerdings als unangenehme, schlecht erzogene Mädchen diffamiert (vgl. II, S. 256 f.) – und dabei übersieht, dass sie selbst mit ihrer ‚bande‘ als solche auftritt (vgl. II, S. 149). Eines der Bloch-Mädchen unterhält lesbische Beziehungen zu der Schauspielerin Léa (III, S. 197), die wiederum auch mit Albertine eng verbunden ist. In Gomorra, nicht in Sodom ist es, wo Katholiken und Juden über ihr gemeinsames invertiertes Begehren Verbindungen eingehen: nicht zuletzt über den Vergleich Albertines selbst mit einem der Heiligen Drei Könige von arabischem Typ (vgl. II, S. 148).

⁵⁶³ Vgl. II, S. 150.

„D’une fille aux yeux brillants, rieurs, <...>, sous un ‚polo‘ noir, enfoncé sur sa tête, qui poussait une bicyclette <...>, en employant des termes d’argot si voyous et criés si fort, quand je passai auprès d’elle <...>, je conclus plutôt que toutes ces filles appartenaient à la population qui fréquente les vélodromes.“ (II:151)

Entgegen der Einordnung Albertines in ein solches Straßenumfeld, kursieren immer wieder Gerüchte darüber, das Mädchen sei vielleicht gar nicht so arm, wie es immer hieß.⁵⁶⁴ Und der Maler Elstir klärt den Erzähler schließlich auf, die jungen Mädchen entstammten der Sphäre der Industrie und des Geschäftslebens, woraufhin Marcel seinen Irrtum korrigiert: „J’avais commis à l’égard de leur situation sociale une erreur <...> j’avais situé dans un milieu interlope des filles d’une petite bourgeoisie fort riche, du monde de l’industrie et des affaires.“⁵⁶⁵ Das Milieu der Kleinbürger aber sei, so der Erzähler, jenes, das ihn am wenigsten interessiere: „C’était celui qui, de prime abord, m’intéressait le moins, n’ayant pour moi le mystère ni du peuple, ni d’une société comme celle des Guermantes.“⁵⁶⁶ Da es keinen Grund gibt, der Auskunft Elstirs zu misstrauen, muss man vermuten, die Unentschiedenheit des Erzählers hinsichtlich der sozialen Einordnung Albertines sei der Tatsache geschuldet, dass dieser eben nicht möchte, dass seine Geliebte diesem Milieu, „n’ayant pour moi le mystère ni du peuple, ni d’une société comme celle des Guermantes“ entstamme. Die Poesie der Namen und Orte, wie sie der Erzähler um Françoise als Vertreterin des „peuple“ oder um die aristokratische Mme de Guermantes bildet, durch deren Figur eine märchenhaft-ideale Vergangenheit durchscheint⁵⁶⁷, ist dem Milieu um Albertine völlig fremd.

⁵⁶⁴ Vgl. II, S. 276: „Mais si quelqu’un avançait qu’Albertine n’était peut-être pas aussi pauvre qu’on disait, un nuage à peine discernable voilait le front et les yeux d’Andrée.“

⁵⁶⁵ II, S. 200.

⁵⁶⁶ II, S. 200.

⁵⁶⁷ Dem Namen ‚Guermantes‘ entströmt wie einem Ballon, wenn man ihn platzen lässt „l’air de Combray de cette année-là, <...>, mêlé d’une odeur d’aubépines agitée par le vent du coin de la place, précurseur de la pluie, qui tour à tour faisait envoler le soleil, le laissait s’étendre sur le tapis de laine rouge de la sacristie et le revêtir d’une carnation brillante“, II, S. 312. Das Gemäuer des Guermantschen Familiensitzes wird zur reflektierenden Oberfläche für die Träumereien des Erzählers um eine mittelalterliche Burg: „Cette demeure les reflétait dans ses pierres mêmes devenues réfléchissantes comme la surface d’un nuage ou d’un lac. Un donjon sans épaisseur qui n’était qu’une bande de lumière orangée et du haut duquel le seigneur et sa dame décidaient de la vie et de la mort de leurs vassales“, II, S. 313. Die Guermanteschen Figuren bzw. ihre Namen und ihre Behausungen sind immer durchlässig, durchsichtig auf ihre Vergangenheit hin: „L’hôtel de Guermantes, limpide comme son nom, car aucun élément matériel et opaque n’en venait interrompre et aveugler sa transparence“, II, S. 315. Dieser Transparenz steht die Opazität von Albertines Welt gegenüber, von der der Erzähler durch eine trübe Glasscheibe getrennt ist: „(j’entends la chose vue par moi, de mon côté du verre, qui n’était nullement transparent, et sans que je puisse savoir ce qu’il y avait de vrai de l’autre côté)“, III, S. 194. An anderer Stelle werden der „côté terrien et quasi paysan“ der Guermantes mit der bäuerlichen Herkunft Françoises‘ analogisiert; auch im Sprachklang treffen sich alter Adel und die Landbevölkerung, in deren Sprechen eine „chanson populaire, délicieusement français“ (III, S. 543) nachklingt. Zu der Bedeutung der Namen in der *Recherche* vgl. auch Barthes, R.: „Proust et les noms“, in *To Honor Roman Jakobson*, La Hague/Paris 1966, S. 34-39.

Die ‚offizielle‘ soziologische Einordnung der ‚jeunes filles‘ als Töchter der ‚petite bourgeoisie fort riche‘, wie sie der Maler Elstir vornimmt, vermischt sich in der Fantasie Marceles ununterscheidbar mit Gomorra. Jenseits der beiden ‚Seiten‘: der ‚côté de chez Swann‘ und der ‚côté de Guermantes‘ öffnet sich eine dritte Seite: ‚le côté de Gomorrhe‘, ‚un troisième front, et qui n’est pas seulement lesbien‘⁵⁶⁸, wie Dubois schreibt.

Durch Gomorra hindurch öffnet sich dem Erzähler – gleichsam unfreiwillig – der Blick auf die neue, großstädtische Klasse – eine Klasse, die ihn durchaus nicht ‚am wenigsten interessieren‘ wird, sondern im Gegenteil so sehr, dass es ihn an den Rand der Auflösung und den Schriftsteller Proust in ein unabsehbares Schreiben treibt.⁵⁶⁹

Die ‚terra incognita‘ Gomorras ist also an eine ganz neue Klasse gebunden: eine diffuse Masse aus modernen, mobilen Teilen, sich jenseits der traditionellen Kulturen und Rituale bewegend, Meinungen und Begehrenslagen wie Masken wechselnde, schwer zu individualisierende Automobilistinnen und Pilotinnen.⁵⁷⁰ Ihm nicht direkt zugänglich sieht der Erzähler ‚se refléter dans les yeux brillants d’Albertine, comme dans les glaces incertaines d’une rapide voiture, les feux innombrables et fuyants‘, er erblickt eine ‚foule compacte et joyeuse de gens qu’elle <Albertine> connaissait presque tous <qui> emplissait les rues‘.⁵⁷¹

Die für die anderen Milieus zentrale gesellschaftliche Triebkraft des Snobismus hat keinen Platz in Gomorra. Vielmehr herrscht eine aggressive Nichtachtung der ‚guten‘ Gesellschaft gegenüber, die keinerlei Ähnlichkeit mit der bloß posierten⁵⁷² der Snobs besitzt, deren Abgrenzungsrituale umso mehr den Wunsch verraten, ‚dazuzugehören‘. Mme de Villeparisis wird von dem Lieblingsspielzeug der ‚jeunes filles‘, einem Diabolo, mitten ins Gesicht getroffen⁵⁷³, die ‚gute‘ Gesellschaft auf der Seepromenade von

⁵⁶⁸ Dubois, J.: *Pour Albertine...*, a.a.O., S. 64.

⁵⁶⁹ Der ‚roman d’Albertine‘ genannte Teil der *Recherche*, der um 1914 zu wachsen beginnt, steht für ein ‚Schreiben ohne Ende‘. ‚Prousts Schreiben, so will es scheinen, konnte kein Ende finden, es war ein Schreiben ohne Ende. Ein Ende konnte ihm nur gemacht werden durch ein äußeres, ein kontingentes Ende: durch den Tod‘, so Warning, R.: ‚Schreiben ohne Ende. Prousts *Recherche* im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung‘, in ders. (Hrsg): *Marcel Proust. Schreiben ohne Ende*, Siebte Publikation der M. P. Gesellschaft, Ffm. 1994, S. 7-26, hier S. 9.

⁵⁷⁰ Albertine wie Gomorra ‚est multiple, parce qu’elle est souterraine, parce qu’elle est le cheval de Troie du collectif dans l’être singulier, elle ne s’exprime jamais que de façon indirecte et toujours relative: elle est un jeu transactionnel, avec ses <...> surprises‘, Dubois, J.: *Pour Albertine...*, a.a.O., S. 103.

⁵⁷¹ III, S. 887.

⁵⁷² Anders etwa als im Clan der Padrona, bei Mme Verdurin, deren zur Schau gestellte Verachtung aller ‚Nicht-Getreuen‘ nur den Ärger verdecken soll, diese nicht für den eigenen Salon ‚bekommen‘ zu haben, sind die Anderen, die der Snob mit besonderen Eigenschaften versieht, der ‚petite bande‘ völlig gleichgültig: ‚Elles n’avaient à l’égard de qui n’était pas de leur groupe aucune affectation de mépris, leur mépris sincère suffisait‘, II, S. 149.

⁵⁷³ So berichtet Albertine, während sie mit ihrem Diabolo spielt, ihrem Freund, dem Golfspieler Octave: ‚Il paraît que Mme de Villeparisis, <...> a fait une réclamation auprès de votre père <...>. Elle n’a du reste pas écrit

Balbec wird einfach hinweggefegt: Die jungen Mädchen „forçaient les personnes arrêtées à s’écarter ainsi que sur le passage d’une machine qui eût été lâchée et dont il ne fallait pas attendre qu’elle évitât les piétons“.⁵⁷⁴ Wie eine Maschine walzt die „petite bande“ alles nieder, was sich ihr in den Weg stellt. Der Erzähler ist fasziniert und zugleich bedroht von der entfesselten Körperlichkeit der Gomoristinnen. Seiner „sensibilité douloureuse et d’intellectualité“ steht bei den jungen Sportlerinnen eine „vitalité quasi barbare et cruelle“⁵⁷⁵ gegenüber.

Durch Gomorra bekommt der Erzähler also Einblick in ein neues gesellschaftliches Milieu, in dem „désirs errants“ und „désarroi social“ nahe beieinander liegen. Dubois beschreibt diese Nähe folgendermaßen: „<Marcel> se trouve en présence de jeunes filles appartenant à cette nouvelle couche qui, en fin de siècle, se livrait à une vie sportive alors toute nouvelle. Il est attiré par leur allant, leur insolence et s’interroge: quelle est cette population méconnue...?“ Die jungen Mädchen, so Dubois weiter, „vien(nent) questionner des notions comme celles de distinction de classe ou de déterminisme sociologique“.⁵⁷⁶

Albertine, die „fugitive“, steht für das „Unfassbare“ und das nicht nur im Sinne ihres unfassbaren sexuellen „goût“, sondern auch im Sinne der Gesellschaft, die sich durch sie hindurch abzeichnet.

Gomorra ist dabei auch eine familien,-und herkunftslose Welt.

Die eigenwillige Poesie, den parodierend-subvertierenden Effekt, den der Erzähler aus der Invertierung des genealogischen Diskurses im Faubourg Saint-Germain zieht, spielt hier keine Rolle. Albertine ist verwaist und man erfährt praktisch nichts über ihre Familie – abgesehen von Mme Bontemps, einer Tante, bei der sie eine Zeitlang, wenngleich ohne eigentliche Fürsorge gewohnt hat. So sagt sie zu Marcel:

„Mais qu’est-ce que vous voulez? Ma tante est ma tante. Ce n’est pas pour cela que je l’aime! Elle n’a jamais eu qu’un désir, se débarasser de moi. La personne qui m’a vraiment servi de mère, et qui a eu double mérite puisqu’elle ne m’est rien, c’est une amie que j’aime du reste comme une mère. Je vous montrerai sa photo.“ (II:236)

seulement à votre père, mais en même temps au maire de Balbec pour qu’on ne joue plus au diabolo sur la digue, on lui a envoyé une balle dans la figure“ (OFII:282/3).

⁵⁷⁴ II, S. 149.

⁵⁷⁵ II, S. 210.

⁵⁷⁶ Dubois, J.: *Pour Albertine...*, a.a.O., S. 35.

Dass es sich bei dieser ‚Mutter‘ um die Freundin von Mlle Vinteuil handelt, erfährt der Erzähler später.⁵⁷⁷ Wo bei Charlus die Ahnenreihe der Guermantes ist, innerhalb derer er einer Vorfahrin aus dem 17. Jahrhundert ähnelt, wo Bloch seinen Vater in sich trägt, da ist bei Albertine nur „Nebel“: Keine Mutter, kein Vater: woher kommt sie? Dennoch ist das Leben Albertines nicht ohne Verbindungen. Im Gegenteil, ergeben sich in Gomorra – wie der Erzähler in Anspielung auf Mlle Vinteuil und ihre Freundin bemerkt – „des liens de parenté aussi multiples, aussi complexes, plus solides seulement, <...> <des> relations qui ne sont pas consacrées par les lois“.⁵⁷⁸

Gomorra kommt schon früh in das Blickfeld des Erzählers. Dabei ist es, wie wir gesehen haben unauslöschlich gebunden an die Bewegung der familiären Profanation: Mlle Vinteuil bespuckt die Fotografie ihres Vaters.⁵⁷⁹ Albertine aber hat weder Vater noch Mutter – die Stellen, die symbolisch geschändet werden könnten, sind bei ihr Leerstellen.

Im Unterschied also zu der Komponistochter bewegt sich Albertine und mit ihr ihre Gefährtinnen von vornherein außerhalb aller familiären, und damit auch schuldhaften Zusammenhänge.

Marcel steht hier auf schwankendem Boden über einem „unterirdischen, gefährvollen Wasserlauf“.⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ Die Bilder, die der Erzähler sich von Albertine macht, unterliegen einem „changement aussi complet; il s’était produit, essentiel et soudain, quand j’avais appris que mon amie avait été presque élevée par l’amie de Mlle Vinteuil“, III, S. 583.

⁵⁷⁸ III, S. 766.

⁵⁷⁹ Mlle Vinteuil und ihre Freundin werden – so scheint es zunächst – in einem späten Akt der Wiedergutmachung die Schändung des Vaters kompensieren, indem sie die unendlich mühevollen Entzifferung der Notenmanuskripte des toten Komponisten auf sich nehmen. Die Verleugnung des Vaters („le non du père“) wäre damit gewissermaßen zurückgenommen und der Name des Vaters („le nom“) käme über die Rekonstruktion seiner Schrift (sozusagen gegen die dysphorischen glucksenden Geräusche, das schallende Gelächter der Gomorristinnen) wieder zu seinem Recht. Dieser Lesart unter dem Zeichen einer Rückführung der dysphorischen, profanatorischen, sexuellen Momente in ein harmonisches Werk steht allerdings ein gewichtiger Einwand entgegen. Die hier skizzierte Episode um die Entzifferung und damit ermöglichte Aufführung des unveröffentlichten Werk Vinteuils endet mit der resümierenden Feststellung: „Au reste, ce contraste apparent, cette union profonde entre le génie (le talent aussi, et même la vertu) et la gaine de vices où, comme il était arrivé pour Vinteuil, il est si fréquemment contenu <...>“ III, S. 768. Warning schreibt dazu: „Das Genie in der Scheide des Lasters. Es läßt offen, worin Vinteuils todbringendes Leiden letztlich gründete: im Kummer über den Umgang seiner Tochter oder gar in der geheimen Teilhabe am Laster seiner Umgebung. Kontext und intratextuelle Beziehbarkeiten auf die Vinteuil-Passagen in *Du côté de chez Swann* <die Sadismus-Szene>, suggerieren beide Möglichkeiten, ohne eine zu bestätigen. Entscheidend ist, daß die Metapher Kunst und Laster in ein metonymisches Verhältnis bringt, womit Kunst als unbefleckter Gegenstand einer ‚adoration perpétuelle‘ verabschiedet ist“, Warning, R.: „Gefängnismusik...“, a.a.O., S. 458.

⁵⁸⁰ „Un sol qui recouvre une eau souterraine et dangereuse; on sent à tout moment derrière les mots la présence, le froid pénétrant d’une nappe invisible; on aperçoit çà et là son suintement perfide, mais elle-même reste cachée“, III, S. 406.

Worin besteht der Unterschied zwischen Charlus und Albertine? Charlus verfügt, so Deleuze, über „eine höhere Individuation wie über eine herrscherliche Individualität“.⁵⁸¹ Diese speist sich aus dem genealogischen Diskurs um sein Aristokratentum: Charlus, Palamède, Ahne der Fürsten von Sizilien, Krieger des Geschlechts der Guermites. M. de Charlus treibt einen Kult um seine Ahnen und seine verstorbene Ehefrau. In dieser Individualität verborgen hütet er geheime „Schachteln“, die der Erzähler öffnet und aus denen abwegige Kommunikationen entspringen, transversale Verbindungen⁵⁸² in fremde Milieus. Trotz aller Verunklarungen und Unterminierungen der familiär-genealogischen Bezüge: „La vérité de Charlus demeure héréditaire et rien qu’héréditaire. Et le goût qu’il a des hommes ne vient que l’aggraver“⁵⁸³, wie man etwa an der Rede sehen kann, die Charlus seinem Geliebten Charlie Morel hält, als er befürchtet, endgültig von ihm verlassen zu werden.⁵⁸⁴ Charlus’ „herrscherliche Individualität“ ist bis in seine Liebespraxis hinein, in der er sich, wie Adorno⁵⁸⁵ bemerkt, gegen den Kältetod der utilitaristischen bürgerlichen Gesellschaft wendet, von seinem Aristokratentum markiert.

Albertine hingegen besitzt von vornherein keine Individuation, immer stellt sich die Frage: welche von den jungen Mädchen ist sie: verborgen ist das Geheimnis ihrer Individuation.⁵⁸⁶ Dasselbe gilt für die Gomorristinnen überhaupt: „La délicieuse confusion qui régnait entre elles, la similitude de leurs apparences, l’érotisme collectif.“⁵⁸⁷ So berichtet der Erzähler von einem Zusammentreffen der Gomorristinnen, das er zufällig beobachtet:

„Mais la Gomorrhe moderne est un puzzle fait des morceaux qui viennent de là où on s’attendait le moins. C’est ainsi que je vis une fois à Rivebelle un grand dîner dont je connaissais par hasard, au moins de nom, les dix invitées, aussi dissemblables que possibles, parfaitement rejointes cependant, si bien que je ne vis jamais dîner si homogène, bien que si composite.“ (III:597)

In das Land Sodoms dringt der Erzähler, nachdem er einmal dessen Geheimnis - d.h. Charlus ‚geöffnete Schachteln‘ - entschlüsselt hat, ein, nichts bleibt ihm als privilegiertem ‚Beobachter‘ unentdeckt. Was sich ihm hier eröffnet, ist, wie ich gezeigt habe, eine Welt, in der die traditionsbindenden Kräfte qua Inversion umgekehrt werden und in ein metonymisches Zeichendelirium geraten: der

⁵⁸¹ Deleuze, G.: *Proust...*, a.a.O., S. 141.

⁵⁸² Vgl. Deleuze, G.: *Proust...*, a.a.O., S. 141 f.

⁵⁸³ Dubois, J.: *Pour Albertine...*, a.a.O., S. 155.

⁵⁸⁴ Vgl. III, S. 454 ff.

⁵⁸⁵ Vgl. Adorno, Th. W.: „Kleine Proust-Kommentare“, in ders.: *Noten...*, a.a.O., S. 210 f.

⁵⁸⁶ Deleuze, G.: *Proust...*, a.a.O., S. 141 f.

⁵⁸⁷ Dubois, J.: *Pour Albertine...*, a.a.O., S. 156.

aristokratische Diskurs wird dem invertierten analogisiert und dadurch destabilisiert.

Gomorra dagegen ist von vornherein destabil: Eines Tages entdeckt Charlus einen Brief, den die lesbische Schauspielerin Léa seinem Geliebten, dem homosexuellen Morel, geschrieben hat: beide haben ein Liebesverhältnis! Diese neue für Charlus undenkbare Kombination macht ihn schwindeln, ihn, den rauschhaften Zeichenproduzenten. Léa und Morel – beide kommen aus jener diffusen, neuen Klasse: gesichtslos, herkunftslos, traditionslos. Hier ist es, wo sich Sodom und Gomorra vermischen und in Proustscher Analogisierung gesprochen, eine neue Gesellschaftsform entsteht: „La socialité n’est donc plus ce qu’elle était <...>. Les classes montantes et leur nouvelle culture proposent des formes de relations moins convenues et finalement plus déconcertantes <...> ces mêmes classes engagent des procédures de reconnaissance et de distinction bien plus imprévisibles que celles de leurs dévancières.“⁵⁸⁸

Hier entsteht eine Dynamik, wo „l’opposition de l’individuel et du collectif comme celle du psychique et du social vont se voir terriblement questionner <...>. Individuel ou collectif, tout un relâchement menace la rigidité des liens.“⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ Dubois, J.: *Pour Albertine...*, a.a.O., S. 193.

⁵⁸⁹ Dubois, J.: *Pour Albertine...*, a.a.O., S. 193.