

I. Teil

Contre Sainte-Beuve

1. Einleitung

Um 1908 setzt in den Texten Prousts eine intensive poetologische Reflexion über den Prozess des Schreibens und die Eigenschaften des schreibenden Subjekts ein. Das geschieht zum einen in der Serie der als literarische 'Eigentherapie' gedachten Pastiches, zum anderen in dem Projekt des *Contre Sainte-Beuve*.

Der von Ende 1908 bis Frühjahr 1909 geschriebene, fragmentarisch gebliebene Romanessay²² besteht aus einem Konvolut von oft unzusammenhängenden, skizzenhaften Texten. Die teils in Dialogform verfassten theoretischen Überlegungen und narrativen Szenarios zum einen und die literaturkritischen Aufsätze zum anderen stellen dabei so etwas wie die Basistexte des ästhetischen Diskurses der um 1910 begonnenen *Recherche*. Um die Motive *matinée*, *réveils*, *insomnies*, *chambres obscures* herum werden die Oppositionspaare von *instinct-intelligence*, *lecture/silence-conversation* und *moi profond-moi social* organisiert.

Die Schlüsselfiguren, mit denen Proust arbeitet, sind neben dem Meisterkritiker des 19. Jahrhunderts, Sainte-Beuve, die Schriftsteller Balzac, Nerval, Baudelaire und Flaubert.

Der vorherrschende Tenor der bisherigen *Contre Sainte-Beuve*-Rezeption bestand darin, eine bruchlose Umsetzung von dessen Poetik in die *Recherche* zu behaupten. Um beide Werke ließe sich demnach wie um Anfang und Ende gleichsam eine poetologische Klammer schließen.²³ Das hieße, dass im *Contre*

²² Zur Textgeschichte des *Contre Sainte-Beuve* vgl. das Nachwort in der von Bongiovanni Bertini in Zusammenarbeit mit Luzius Keller herausgegebenen deutschen Ausgabe *Gegen Sainte-Beuve*, Ffm. 1997, S. 315-336. Nach der Auswertung des gesamten Manuskriptmaterials aus der Zeit von 1908 bis 1909, aus dem in der neuen Pléiade-Ausgabe der *Recherche* eine umfangreiche Auswahl zugänglich gemacht wurde, ist die deutsche Ausgabe des *Contre Sainte-Beuve* nunmehr die einzige, die dem Rechnung trägt. Die dort dargestellten Mängel und Lücken der bislang im Französischen erschienenen zwei Editionen: der 1954 von Bernard de Fallois bzw. der 1971 von Pierre Clarac u.a. herausgegebenen macht es notwendig, je nach Textlage unterschiedlich zu zitieren. Wenn möglich, zitiere ich aus dem französischen Text, d.h. Proust, M.: *Contre Sainte-Beuve*, Hrsg. de Fallois, B., Paris 1954 (abgekürzt CSB54) bzw. Proust, M.: *Contre Sainte-Beuve*, Hrsgg. Clarac, P. und Sandre, Y., Paris 1971 (abgekürzt CSB 71). Die in diesen Ausgaben nicht zugänglich gemachten Textpassagen zitiere ich nach der deutschen Edition, (abgekürzt GSB 97). Aus den oben genannten Gründen verzichtet die deutsche Ausgabe konsequenterweise auf eine Unterteilung der Fragmente in abgerundete Kapitel, die es so in Prousts Entwürfen nicht gab. Der zentrale, zwischen 1908 und 1909 entstandene Teil wird entsprechend den Textfolgen aus den sogenannten *Cahiers Contre Sainte-Beuve* dargestellt.

²³ Die Behauptung der umstandslosen Einlösung der stiltheoretischen Reflexionen des *Contre Sainte-Beuve* in der *Recherche* hat eine lange Tradition, angefangen bei Leo Spitzer und Ernst Robert Curtius bis zu neueren Arbeiten wie etwas die von Serge Gaubert, Kathryn Hamer und Ulrich Schulz-Buschhaus. Zu den genannten

Sainte-Beuve keimhaft bereits alle zentralen oben genannten Komplexe angelegt wären, die später dann in der *Recherche* 'vervollkommnet' würden und die sich alle um das große Thema der Erinnerungspoetik, der anti-sozialen Tiefe drehen. Die These impliziert damit aber auch, dass der *Contre Sainte-Beuve* keine eigenständigen Ansätze, keine differenten Aspekte gegenüber dem späteren Roman entwickelt. Gegen eine solche Lesart des *Contre Sainte-Beuve* möchte ich drei Einwände geltend machen, die mich zu meinem Interesse an dem Romanessay führen. 1) Vor dem Hintergrund der Auswertung der *Cahiers* und der damit notwendig gewordenen Revision einer traditionellen Werkgenese²⁴ ist deutlich geworden, dass Prousts Schreiben generell nicht zu fassen ist als „kontinuierlicher Entwicklungs-oder Bildungsprozess“ mit seinen Prämissen von Kontinuität und Zielgerichtetheit oder gar in Anlehnung an biologische Prozesse von Wachstum und Entelechie. Das Proustsche Schreiben ist vielmehr dadurch gekennzeichnet, dass es „vor allem die Bewegung des Denkens in ihrer Offenheit, Spontaneität, Unvorhersehbarkeit und Wechselhaftigkeit aufzeigt“. 2) Die Erforschung der Proustschen Manuskripte hat gezeigt, dass die Übereinstimmungen zwischen der Poetik des *Contre Sainte-Beuve* und v.a. dem letzten Teil der *Recherche* nicht im Sinne einer über die Jahre sich haltenden Kontinuität der anti-sozialen Tiefenpoetik des Schweigens gedeutet werden können. Vielmehr sind die Korrespondenzen der Tatsache geschuldet, dass der letzte Teil der *Recherche* einer dem *Contre Sainte-Beuve* nahen, frühen Textschicht entstammt, die Proust vor seinem Tod nicht mehr überarbeitet hat. Radikale Umschreibungen der Erinnerungspoetik finden sich dagegen in dem chronologisch zuletzt geschriebenen sogenannten *roman d'Albertine*.²⁵ 3) Betrachtet man den *Contre Sainte-Beuve* unter dem Aspekt der Wechselhaftigkeit und Offenheit des Proustschen Schreibens, zeigt sich, so meine These, ein überraschend anderer Text, der aber bislang weitgehend vor

Autoren vgl. Spitzer, L.: „Zum Stil Marcel Prousts“, in ders.: *Stilstudien*, München 1961, S. 365-497; Curtius, Ernst R.: Marcel Proust, Ffm. 1973; Gaubert, S.: „La conversation et l'écriture“, in: *Europe* 48 (1970), S. 171-192; Hamer, K.: „Conversation and Creation: Proust's critical Antithesis“, in: *Dalhousie Review* 61 (1981), S. 113-125. Solche Analogieschlüsse zwischen poetologischer Reflexion und erzählerischer Praxis sind in der neueren Proust-Forschung vor allem in den Arbeiten von Luzius Keller und Rainer Warning kritisiert worden. Vgl. Keller, L.: „Literaturtheorie und immanente Ästhetik im Werke Marcel Prousts“, in: Mass, E./Roloff, V. (Hrsg.): *Marcel Proust: Lesen und Schreiben*, Köln 1983, S. 153-169; Warning, R.: „Supplementäre Individualität. Prousts *Albertine endormie*“, in: Frank, M./Haverkamp/A. (Hrsg.): *Individualität, Poetik und Hermeneutik XIII*, München 1988, S. 440-468.

²⁴ Zu den folgenden Überlegungen vgl. Roloff, V.: „Die Entwicklung von *À la recherche du temps perdu*. Aktuelle Probleme der genetischen Forschung“ in: *Romanische Forschungen* 97 (1985), S. 165-196, hier S. 175 und S. 194. Der traditionelle Typ der Werk-Genese entsteht, so Roloff, in der Zeit des Historismus und Positivismus des 19. Jahrhunderts „<...> in Frankreich aufgrund der *l'homme et l'œuvre*-Konzeption u. a. mit dem Namen *Sainte-Beuve* verbunden.“ Diese Art der Genese, die durch eine „biographisch-kausalistische bzw. evolutionistische Denkweise geprägt ist“ beherrscht, so Roloff weiter, die akademische Philologie zur Zeit Prousts.

²⁵ Vgl. die „Introduction générale“ in der *Recherche*, I, S. X-CXLIII.

der dominanten Reflexion um eine *moi profond*-Poetik nicht wahrgenommen wurde. In dem Romanessay werden eigenständige Ansätze einer poetologischen Reflexion sichtbar, die für die Gestaltung des *imaginaire social* in Prousts Werk von zentraler Bedeutung sind. Diese eigenständigen poetologischen Ansätze des *Contre Sainte-Beuve* kreisen um zwei Aspekte: Zum einen findet sich in dem Romanessay eine Theorie der Schrift, der Literatur, des schreibenden Subjekts, die sich nicht in scharfer Abgrenzung zum Sprechen oder zum 'Außen' artikuliert, sondern in eine experimentierende, offene Beziehung zu diesem tritt. Eine Untersuchung dieser Elemente einer anderen Poetik, die nicht mehr auf das anti-soziale *moi profond* als 'letztem Grund' von essentieller Erinnerung verweisen kann, möchte ich im *Contre Sainte-Beuve* vornehmen.

Sprenger hat in ihrer Dissertation²⁶ erstmals breit angelegt die inszenierte Mündlichkeit in der *Recherche* untersucht und nach den Konsequenzen gefragt, die eine solche immanente Ästhetik des Mündlichen - trotz deren konstanter Abwertung an der Textoberfläche - für die explizite Poetik der Schrift, der Einsamkeit, der Tiefe hat. Dabei geht es ihr darum, „den Spuren einer immanenten Poetik der Mündlichkeit nachzugehen, die nicht nur als negatives Gegenbild zur Schrift eingesetzt werden, sondern als 'Gegenpoetik' über das Vehikel der Mündlichkeit dem sprachlichen Zeichen jene Absenz und Flüchtigkeit einschreibt, die für die Schrift als Kunstform explizit nicht formuliert werden“.²⁷ Es stellt sich also die Frage: „Nimmt der Roman nicht gerade mit der schriftlichen Inszenierung von Mündlichkeit Abschied von einem überkommenen Textkonzept, erlöst er sich selbst schreibend von der Schrift, komplettiert nicht gerade die inszenierte Mündlichkeit eine intendierte Bruchstückhaftigkeit und Supplementarität des Textes, der die Theorie von der Geburt der Schrift aus dem 'moi profond' nicht gerecht werden kann?“²⁸ Auch Sprenger geht wie ich in diesem Kapitel davon aus, dass die in der *Recherche* immanente Ästhetik des Mündlichen im *Contre Sainte-Beuve* noch poetologisch-explizit verhandelt wird, ohne diese jedoch näher zu untersuchen. Im folgenden möchte ich v.a. in den Kapiteln um Balzac, den *Figaro*-Artikel und die *Conversation avec maman* zeigen, wie eine hier formulierte Theorie der Schrift, der Literatur, des schreibenden Subjekts mit der *moi profond*-Konzeption, wie sie sich in dem bislang als poetologisch zentral betrachtetem *Méthode*-Fragment artikuliert, in Konflikt gerät.

²⁶ Sprenger, U.: *Stimme und Schrift. Inszenierte Mündlichkeit in Prousts À la recherche du temps perdu*, Tübingen 1995.

²⁷ Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 7.

²⁸ Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 5/6.

Der zweite im *Contre Sainte-Beuve* zentrale Aspekt betrifft die Verknüpfung der Frage der *race* und daran gebunden der neurasthenischen 'Abweichung' mit poetologischen Reflexionen. Diesem Aspekt gehe ich in den Kapiteln über das *Méthode*-Fragment bzw. den „Einleitungsentwürfen zum *Contre Sainte-Beuve*“ sowie über Gérard de Nerval nach. Auch in den hier entwickelten, poetologisch virulenten Fragen um *la race* und *la folie* zeigt sich eine gefährliche Brüchigkeit des Tiefen-Ichs. Mehr noch, hier drängt sich die Frage auf, warum Proust an dem Konzept eines *moi profond* festhalten muss. Wenn ich das Tiefen-Ich, dessen euphorische Setzung und zugleich aber immer wieder Unterminierung ins Zentrum der Untersuchungen zum *Contre Sainte-Beuve* stelle, dann schwingt in der Betonung dieser gegenstrebigen Bewegung, dieser Spannung auch die Frage mit, ob es sozusagen eine tiefere Notwendigkeit für diese poetologische Figur gibt. Prousts *moi profond* ist sicher nicht mehr als ein bewusstes ‚Ich‘ gedacht, wie es sich in der idealistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts formierte.²⁹ Roloff stellt die Figur in den Zusammenhang der „teils idealistischen, teils psychologisierenden Einfühlungsästhetik der Jahrhundertwende und ihrer Tendenz zur Spiritualisierung ästhetischer Vorgänge“³⁰ Ein solches *moi profond* soll in *einer* Textschicht des *Contre Sainte-Beuve* gegen die gesellschaftlichen Chocks, wie sie das Zeitalter der Moderne erschüttern, schützend und sich abschottend Einheit stiften und das Schreiben zum Abbild einer selbstpräsenten Stimme machen. Die literarische Schöpfung, wie sie aus dem *moi profond* heraus entsteht, beschreibt Proust im *Contre sainte-Beuve* folgendermaßen:

„<...> dans la solitude, faisant taire ces paroles, qui sont aux autres autant qu'à nous, et avec lesquelles, même seuls, nous jugeons les choses sans être nous-mêmes, nous nous remettons face à face avec nous-mêmes, nous tâchons d'entendre, et de rendre, le son vrai de notre coeur <...>.“ (CSB54:161)

Den „paroles“ mit ihrer die Sprecher, auch im Selbstgespräch, dezentrierenden Wirkung (wir sprechen die „paroles“ aus „sans être nous-mêmes“) wird

²⁹ Gemeint ist hier die Subjektivitätstheorie der Lyrik, wie sie Hegel in seinen Vorlesungen zur Ästhetik für die ihm zeitgenössische Poesie der Klassik und der Romantik formuliert hat. Auf die Frage „Wer spricht?“ antwortet Hegel hier: „das Subjekt als Subjekt, was die Form und den Inhalt abgibt“, vgl. Hegel: *Vorlesungen zur Ästhetik*, Ffm. 1986, Bd. 3, S. 439.. Das lyrische Subjekt ist das freie, seiner selbst bewusste Individuum, das auf sich selbst als Besonderes reflektiert. Die darin angelegte Emphase unmittelbarer ‚Seelen-Aussprache‘ setzt voraus, dass die Sprache im Hinblick auf das Innenleben des Subjekts transparent ist.

³⁰ Roloff, V.: *Werk und Lektüre. Zur Literaturästhetik von Marcel Proust*, Ffm. 1984, S. 256. Roloff weist hier auch darauf hin, dass die „Proustsche Verwendung von Begriffen wie z.B. ‚métaphore‘, <...> ‚lecture à travers des symboles superposés‘“ und – wie ich ergänzen möchte – eines ‚moi profond‘ – „<...> ein verschärftes Problembewußtsein dieses Autors bezüglich der Literarität des Werkes ausdrückt und dadurch die französische Entwicklung von Flaubert über Mallarmé und Valéry oder auch Rimbaud im Sinne einer zunehmenden Auto-Reflexion des Schriftstellers aufnimmt“, S. 256.

emphatisch der „son vrai de notre coeur“ entgegengehalten. Mit der Reaktivierung idealistischer bzw. romantischer Konzepte um ein *moi profond* im Innenraum (der *chambre obscure*) hält Proust Anfang des 20. Jahrhunderts an längst eingeholten ästhetischen Rückzugsmöglichkeiten fest. Werner Jost etwa hat in seiner Untersuchung zu den Räumen der Einsamkeit in Prousts Werk auf die Diskreditierung zunächst der Natur, dann des Interieurs als Refugium und Weltersatz schon im 19. Jahrhundert hingewiesen: „Die Natur etwa, lange Zeit Raum der Einsamkeit schlechthin und letzte Zuflucht noch für die Romantik, bietet schon bei Balzac keine reellen Rückzugsmöglichkeiten mehr. Besondere Bedeutung [...] gewinnt [dann] ab dem 19. Jahrhundert das Interieur, welches die Illusion einer intakten Welt [...] aufrechtzuerhalten versucht“-Intaktheit präsentiert der Roman dabei nicht nur auf der Ebene des Dargestellten, sondern auch in der Darstellungssituation, also in den Szenen um Lektüre und Schreiben - wie sie in der *chambre obscure* des *Contre Sainte-Beuve* wiederaufgenommen werden (F/Jost:18). Wie Lukács zeigt, geht es im Roman exemplarisch um eine „rein innerliche Wirklichkeit, die mit der äußeren in Wettbewerb tritt, ein eigenes [...] Leben hat, das sich in spontaner Selbstsicherheit für die einzig wahre Realität, für die Essenz der Welt hält“.³¹ Immer deutlicher aber wird die Auflösung des Interieurs als Seelenraum. Die Umwandlungsprozesse der großen Industrialisierung greifen in den idealen Innenraum, die *chambre obscure* ein; das Interieur verselbständigt sich, beginnt, sich dem Menschen zu entziehen. Die extreme Version eines Interieur-Romans, wie sie der dekadente Huysmans gestaltet, „hatte die Aussichtslosigkeit des Versuchs gezeigt, Außenwelt in Formen ausgewählter Natur gleichsam ins Innen mit hereinzunehmen und gegen alles andere abzuriegeln. Dieses Interieur birgt nur noch Totes“.³² In Prousts *Contre Sainte-Beuve* schließlich ist das *moi profond* im Innenraum zwar zentraler poetologischer Bestandteil, wird aber einer ständigen Unterminierung durch diese störenden Einflüsse ausgesetzt.

2. Das „moi profond“

In dem den programmatischen Titel tragenden Text schreibt Proust:

„J'aurais ainsi à dire sur Sainte-Beuve, et bientôt beaucoup plus à propos de lui que sur lui-même, des choses qui ont peut-être leur importance, qu'en montrant en quoi il a péché, à mon avis, comme écrivain et comme critique,

³¹ Lukács, G.: *Theorie des Romans*, Darmstadt 1981, S. 98.

³² Jost, W.: *Räume der Einsamkeit*, Bern/Ffm. 1982, S. 20.

j'arriverais peut-être à dire, sur ce que doit être la critique et sur ce qu'est l'art.“ (CSB54:151)

Die Negativfigur Sainte-Beuve wirkt zunächst als eine Art Katalysator, um das eigene Projekt einer anti-realistischen, anti-naturalistischen Schreibweise in Gang zu bringen: „Au fond les bévues de Sainte-Beuve ne sont ici qu'un prétexte ou une occasion [...] de voir clair en soi et de mettre au point ses propres idées sur l'art et la critique.“³³ Wer ist Sainte-Beuve, welche Stelle besetzt er im literarischen Raum des 19. Jahrhunderts, dass Proust ihn zur exemplarischen Gegenfigur seiner poetologischen und kritischen Überlegungen erklärt? Was Sainte-Beuve zum „maître inégalable de la critique au XIXe siècle“,³⁴ zum Besitzer des Wahrheitsdiskurses über die Literatur und den Schriftsteller macht, ist seine Verankerung in den mächtigen Strömungen des historistischen und positivistischen Denkens. So zieht Proust eine Verbindungslinie von Sainte-Beuves zu Taines späterer Methode. Diese beschreibt er folgendermaßen:

„<...> sa conception intellectualiste de la réalité [...] qui ne laissait de vérité que dans la science [...]. Il <Taine> considérait Sainte-Beuve comme un initiateur, comme 'remarquable pour son temps', comme ayant presque trouvé sa méthode à lui, Taine.“ (CSB54:153)

Sainte-Beuves Methode reduziert das literarische Werk auf die Widerspiegelung seiner 'Determinanten', die in der katalogisierbaren, biografisch-empirischen (gesellschaftlichen) Existenz des Schriftstellers lagern:

„Avoir fait l'histoire naturelle des esprits, avoir demandé à la biographie de l'homme, à l'histoire de sa famille, à toutes ses particularités, l'intelligence de ses oeuvres et la nature de son génie, c'est là ce que tout le monde reconnaît comme son originalité.“ (CSB54:152)

Der Meisterkritiker durchleuchtet wie ein Detektiv das Leben der von ihm abgehandelten Autoren³⁵ auf jedes noch so unscheinbare Detail hin, um von

³³ Clarac, Pierre: „Notice“ in CSB71, S. 820.

³⁴ CSB71, S. 221.

³⁵ Noch die Gründungstexte der *nouvelle critique* zeugen ex negativo von dem großen Einfluss, den Sainte-Beuves biografistische Literaturkritik ausübte, so etwa nachzulesen in Roland Barthes *Critique et Vérité*, Oeuvres complètes, Bd. II, Paris 1994 (EA 1966). Im Vorwort zu der deutschen Ausgabe schreibt Helmut Scheffel: „<Die alte in der Tradition Sainte-Beuves stehende Kritik> besteht im wesentlichen in einer Art analogischem Determinismus, demzufolge die Einzelheiten eines Werkes denen eines Lebens ‚ähnlich‘ sein

dort - in durchaus moralisierender Absicht³⁶ - wahren Aufschluss über die Qualität der literarischen Werke zu erhalten. Die Quellen, aus denen sich ein literarischer Text erklärt und mittels derer er bewertet wird, sind für Sainte-Beuve also die biografischen Fakten des Autorlebens und das Material, das die mondäne Öffentlichkeit über ihn produziert: Berichte, Meinungen, Gespräche über den Autor. Empirische und ästhetische Existenz fallen in Sainte-Beuves Methode zusammen; genauer: es gibt keine eigene ästhetische Sphäre. Diese Art der Literaturkritik musste blind bleiben gegenüber allen ästhetischen und poetologischen Neulandentdeckungen des 19. Jahrhunderts. Proust resümiert die Methode Sainte-Beuves:

„En aucun temps, Sainte-Beuve ne semble avoir compris ce qu'il y a de particulier dans l'inspiration et le travail littéraire, et ce qui le différencie entièrement des occupations des autres hommes et des autres occupations de l'écrivain. Il ne faisait pas de démarcation entre l'occupation littéraire où, dans la solitude, faisant taire ces paroles qui sont aux autres qu'à nous [...], - et la conversation.“ (CSB54:161)

Entsprechend verkannte Sainte-Beuve alle modernen Schriftsteller seiner Zeit: Stendhal, Balzac, Baudelaire fielen seinen sich in einer Mischung aus Moralismus und Bonhomie ins Absurde steigenden Verdikten zum Opfer.³⁷ Prousts Opposition artikuliert sich gegen die einflußreichen Verkennungen Sainte-Beuves: die Arbeit eines Literaturkritikers besteht nicht darin, moralisierend von der empirisch-gesellschaftlichen Existenz eines Schriftstellers auf die Qualität seiner Texte zu schließen, ebensowenig wie einen Roman zu schreiben heißt, die äußere Erscheinung der Dinge zu registrieren. Proust hält gegen den Meisterkritiker:

müssen, <...> eine sehr partikuläre Ideologie, da die Psychoanalyse zum Beispiel seither Beziehungen des Verleugnens zwischen dem Werk und seinem Autor als denkbar gezeigt hat“, Barthes, R.: *Kritik und Wahrheit*, Ffm. 1980, S. 14. Barthes bringt in seiner Streitschrift den normativen, restriktiven Charakter der alten, vermeintlich objektiven, ‚wissenschaftlichen‘ Kritik in der Tradition Sainte-Beuves zu Tage, nämlich dann, wenn dort von ‚nervösen‘, ‚effeminierten‘ Autoren auf die mindere Qualität ihrer Werke geschlossen wird; Barthes montiert hier Zitate des ihm zeitgenössischen Literaturkritikers Raymond Picard mit denen des Diplomaten M. de Norpois aus der *Recherche*, der sich abfällig über eine „verzärtelte, effeminierte Literatur“ äußert, vgl. *Critique et Vérité*, a.a.O., S. 20.

³⁶ So tadelt Sainte-Beuve die Exzentrizität Baudelaires (CSB71:246). In der *Recherche* tritt Monsieur de Norpois als Persiflage des Meisterkritikers auf, indem er vom unmoralischen Lebenswandel des Schriftstellers Bergotte auf die mindere Qualität seiner Werke schließt (I, S. 465 f.). Ist der Autor exzentrisch oder gar verrückt, unmoralisch oder homosexuell? Es ist sicher kein Zufall, dass der homosexuelle, halbjüdische Proust der Methode Sainte-Beuves eine solche intensive Aufmerksamkeit schenkt und sich in zahlreichen Pastiches an deren Tonfall abarbeitet.

³⁷ Vgl. etwa zu Stendhal CSB71:222.; zu Balzac CSB71:275, 278 und zu Baudelaire CSB71:246.

„Cette méthode méconnaît [...]: qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.“³⁸

Um Zugang zu bekommen zum Raum der Literatur, egal, ob als Kritiker oder als Schriftsteller, müssen ganz andere Quellen angezapft werden als die der sichtbaren Wirklichkeit, wie sie sich dem Gesellschaftsmenschen darstellt. Quellen, so Proust, die in einer „gewissen Tiefe“, hinter den Masken des Sozialen lagern. Dem gesellschaftlichen Oberflächen-Raum (der Salons, der Konversation), in dem der Kritiker Sainte-Beuve seine 'authentischen' Zeugnisse sammelt, stellt Proust (der ehemalige Gesellschaftschronist des *Figaro*) in dem *Méthode*-Text in einer strikten Opposition den poetischen Tiefenraum entgegen:

„Ce monde unique, fermé, sans communication avec le dehors qu'est l'âme du poète.“³⁹ Das Labor des schreibenden Subjekts ist sein „moi profond [...] qui a attendu pendant qu'on était avec les autres“, nicht das „[moi] bien plus extérieur“⁴⁰ des „homme du monde“.⁴¹

Erst die radikale Opposition, die in dem *Méthode*-Fragment gegen die biografistische Literaturkritik und ihr Medium, die *conversation* aufgemacht wird, bildet hier die Voraussetzung dafür, dass sich die Frage des schöpferischen, schreibenden Subjekts in exemplarischer Weise stellen kann. Proust macht also eine strikte poetologische Unterscheidung zwischen dem *moi profond*, das an die Schriftlichkeit gebunden ist und einzig im Kunstwerk seinen authentischen Ausdruck findet und dem *moi social*, das die für Sainte-Beuves Kritik zentrale gesellschaftliche Identität des Schriftstellers bezeichnet. Dem Tiefen-Ich kommen in dem *Méthode*-Fragment dabei bereits alle Merkmale der späteren Erinnerungspoetik zu. Beide ‚moi‘ sind hermetisch gegeneinander abgeschlossen: das *moi social* äußert sich in der mündlichen *conversation*, das *moi profond* in der Schrift, die man in der Einsamkeit, allein mit sich, hervorbringt: „ce qu'on a écrit seul, pour soi-même, [...] dans la solitude, faisant taire ces paroles, qui sont aux autres [...], c'est bien l'œuvre de soi“.⁴² Mit das *moi profond* und seinen Ausdruck in der Schrift umschreibenden Wendungen wie „l'âme du poète“,⁴³ „solitude“⁴⁴ oder „l'essentiel“⁴⁵ wird eine epistemologische

³⁸ CSB54, S. 154.

³⁹ CSB54, S. 164.

⁴⁰ CSB54, S. 162.

⁴¹ CSB54, S. 165.

⁴² CSB54, S. 162 und S. 161.

⁴³ CSB54, S. 164.

⁴⁴ CSB54, S. 161.

⁴⁵ CSB54, S. 162.

Dimension angezeigt. Um diese transparenter zu machen, hat Sprenger bestimmte theoretische Konzepte der Literaturwissenschaft bzw. Philosophie in Anschlag gebracht, die sich mit der Beziehung von Stimme oder Mündlichkeit zur Schrift befassen und deren Konsequenzen für das schreibende Subjekt befragen. Das fantasmatisch geschlossene *moi profond* nimmt in der Philosophie Husserls, so Sprenger, einen prominenten Platz ein. Derrida dekonstruiert, wie Sprenger ausführt, in *La voix et le phénomène* den Versuch Husserls, „über eine von jeder kommunikativen Funktion losgelöste 'innere Stimme' an den Nullpunkt einer sich selbst präsenten, logozentrischen Sprache zu gelangen, in der das Subjekt sich begründet.“⁴⁶ Einer solchen einmaligen, originären, 'reinen' Sprache hält Derrida, so Sprenger weiter, entgegen, dass wir uns sprachlich immer schon in Beziehung setzen zu einem „déjà dit“; wir bewegen uns immer schon in einer „structure de répétition“ und damit in einer Offenheit zum 'Außen'. Auch das „s'entendre-parler“ der vermeintlich einstimmigen „voix“, so Derrida, „n'est pas l'intériorité d'un dedans clos sur soi, il est l'ouverture irréductible dans le dedans, l'œil et le monde dans la parole.“⁴⁷ Das von Derrida demontierte Husserlsche Subjekt, das sich im „soliloque“ authentisch ausdrückt, ist dem *moi profond* Prousts, so schließt Sprenger, offenbar sehr nah. So wie es dem Philosophen darum gehe, mit der Instanz des „soliloque“ eine Metaphysik der Präsenz zu retten, versuche auch Proust im *Contre Sainte-Beuve* die Schrift unmittelbar, aus jeder kommunikativen Funktion gelöst, aus dem *moi profond* zu begründen. Im Derridaschen Sinn wäre der *Contre Sainte-Beuve* hier ein 'klassischer' „phonologozentrischer“ Text: die Schrift wird aus der Präsenz der Stimme für sich selbst, nicht für einen anderen, geboren... Dass diese poetologische Figur des *Contre Sainte-Beuve* jedoch immer wieder von anderen Einsätzen unterminiert wird, wird unter dem Aspekt des Sprechens später näher betrachtet werden. Zunächst möchte ich aber einer etwas anders gelagerten interessanten Beobachtung an dem *Méthode*-Fragment nachgehen.

3. Die Frage der „race“

In direkter Nachbarschaft zu den oben ausführlich behandelten Ausführungen über das *moi profond* wird eine scheinbar ganz andere Frage angesprochen: die nach der *race*.

⁴⁶ Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 9.

⁴⁷ Zitiert nach Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 10 aus Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris 1967, S. 53 ff. und S. 96 f.

Hinter der Opposition gegen die normative Reduzierung eines schreibenden Subjekts auf Biografisches bzw. auf das Sprechen - hierzu später - verbirgt sich in dem *Méthode*-Fragment noch eine andere, tiefergehende Aversion gegen die Determinierung durch die *race*. Der Begriff wird von Sainte-Beuve selbst nicht ins Feld geführt; er spielt aber eine Rolle bei drei zentralen Figuren, die die Methode des Kritikers damit um den Leitdiskurs der Jahrhundertwende erweitert bzw. auf einen ganz anderen Schauplatz gestellt haben. Eine begriffsgeschichtliche Erläuterung ist an dieser Stelle angebracht. Der Begriff der *race*, wie er im Kontext der französischen Kulturgeschichte benutzt wurde, ist dabei durchaus nicht von vornherein gleichzusetzen mit dem schwer belasteten deutschen Wort „Rasse“, das nicht mehr von der nationalsozialistischen Rassenideologie und Politik zu trennen ist. Die französische *race* bezeichnet zunächst die Herkunft aus einem der vielen Stämme der verschiedenen Provinzen Frankreichs und ist dabei ein pluraler Begriff mit verschiedensten Tönungen. Als solcher tritt er etwa im ausdrücklich philosemitisch⁴⁸ geprägten Denken Charles Péguy's auf, der mit der *race* eine in der bürgerlich-kapitalistischen Welt „durchs Vergessen bedrohte gemeinschaftliche Wirklichkeit“⁴⁹ reklamiert. Die „Rassen, Nationen, Völker und Sprachen“ in ihrer Vielheit unterlaufen bei Péguy, wie Hella Tiedemann zeigt, die „nationalistische Rhetorik“.⁵⁰ Wenn der Begriff der *race* im *Contre Sainte-Beuve* verhandelt wird, muss er allerdings in einen anderen Kontext gestellt werden. Hier steht er, zunächst bei Hippolyte Taine, im Zusammenhang mit dessen Proklamation eines rigorosen Determinismus aus „race, milieu, moment“, d.h. letztendlich eines „déterminisme biologique et racial“, wie ihn der „darwinisme politique“ um die Jahrhundertwende formuliert.⁵¹

⁴⁸ Vgl. Sternhell, Zeev: *La Droite Révolutionnaire. 1885-1914. Les Origines Françaises du Fascisme*, Paris 1978, hier S. 324.

⁴⁹ Tiedemann, Hella: *Verwaltete Tradition. Die Kritik Charles Péguy's*, München 1986. Tiedemann schreibt hier, Péguy's „Interpretation der Kulturüberlieferung <wolle> gegen die bürgerliche Öffentlichkeit eine durchs Vergessen bedrohte gemeinschaftliche Wirklichkeit wiedererinnern und zur Anerkennung bringen“, a.a.O., S. 274.

⁵⁰ Tiedemann, H.: *Verwaltete...*, a.a.O., S. 269.

⁵¹ Sternhell schreibt zu den Implikationen des Taineschen Determinismus: „Et le rigoureux déterminisme fondé sur ‚la race, le milieu et le moment‘ ne fait qu'ajouter une dimension supplémentaire et édifiante aux nombreuses variantes du darwinisme politique. Tout compte fait, l'historiographie française de ces années-là ne diffère peut-être pas autant qu'on se plaît à le répéter de la production d'outre-Rhin“, a.a.O., S. 87. Sternhell sieht in Taine einen der Wegbereiter des modernen Antisemitismus, der auf der Vorstellung der ‚rassischen‘ Minderwertigkeit beruht. In diesem Zusammenhang zitiert Sternhell ausführlich aus Taines *Histoire de la littérature anglaise* von 1863. Dort ist die Rede von „dispositions innées et héréditaires <qui> varient selon les peuples“. Dabei sind es die „races aryennes“, die in ihrer Literatur „noblesse et <...> harmonie“ hervorbringen; die „races sémitiques“ hingegen produzieren eine minderwertige Literatur: „la poésie ne sait enfanter qu'une suite d'exclamations véhémentes et grandioses, la langue ne peut exprimer l'enchevêtrement du raisonnement et de l'éloquence, l'homme se réduit à l'enthousiasme lyrique, à la passion irréfrénable, à l'action fanatique et bornée.“ Sternhell schließt aus Taines Thesen: „Ainsi se trouvent exposées par l'un des maîtres à penser de son temps les idées

Hippolyte Taine, Paul Bourget und Romain Rolland (an anderer Stelle wird auch noch Maurice Barrès eine Rolle spielen) treten im *Contre Sainte-Beuve* als Zeugen einer Neubestimmung der *race* auf. Über die Einarbeitung von Textfragmenten dieser Figuren in das *Méthode*-Fragment bzw. den übrigen *Contre Sainte-Beuve* stellt sich eine direkte Verbindungslinie her zwischen der um 1908 immerhin schon ziemlich historischen Figur Sainte-Beuves (1804-1869) und der Zeit, in der Proust an seinem Romanessay schrieb. In einer Zitatcollage aus den Schriften Taines zu Beginn des *Méthode*-Fragments, in denen dieser sich auf Sainte-Beuve bezieht, geht es explizit um den Begriff der *race*:

„Il <Sainte-Beuve> a montré comment il faut s'y prendre pour connaître l'homme; il a indiqué la série des milieux successifs qui forment l'individu, [...]: d'abord la race et la tradition du sang, que l'on peut souvent distinguer en étudiant le père, la mère, les sœurs ou les frères.“ (CSB54:152)

Eine Botanik der Seele, eine „histoire naturelle“ des schreibenden Subjekts zu erstellen, bedeutet für Taine⁵² nun vor allem, eine Genealogie der *race* aufzumachen. Sainte-Beuve „n'était pas d'accord pour les questions de race“,⁵³ merkt Proust an dieser Stelle an. Jeffrey Mehlman deutet die Abgrenzung, die Proust nun mit Sainte-Beuve gegen Taine vornimmt, so weit, dass er von dem eigentlichen Hauptimpuls Prousts „*contre Taine*“ spricht.⁵⁴

fondamentales de l'antisémitisme ethnique. <...> C'est sur Barrès que l'influence de Taine sera le plus sensible, c'est chez lui que <la concurrence des races> est la plus reconnaissable“, Sternhell, a.a.O., S. 157 f.

⁵² Zu Taines Genealogie-Konzept im Zusammenhang seiner scharfen Position gegen die Décadence, vgl. Kingcaid, Renée A.: *Neurosis and Narrative...*1992. Kingcaid zeigt hier, wie Taines Genealogie-Konzept an die Figur des natürlichen Baumes angelehnt, auf einen „myth of plenary signification“ abzielt, wie ihn die Renaissance-Kunst mit ihren „ganzen Bildern“ verwirklicht habe. Davon grenzt er, so Kingcaid, polemisch die „cultural and aesthetic hypertrophy“ der Décadence ab, deren 'Bilder' zerstückelt sind und in denen Signifikant und Signifikat nicht mehr deckungsgleich sind.

⁵³ CSB54, S. 152.

⁵⁴ Vgl. hierzu Mehlman, J: „Literature and collaboration: Benoist-Méchin's return to Proust“ in ders.: *Genealogies of text. Literature, psychoanalysis and the politics in Modern France*, Cambridge 1995, S. 53-66. Vor dem Hintergrund der von H. Arendt unternommenen Untersuchung zu Prousts einschlägiger Bearbeitung des modernen Antisemitismus im Gefolge der Dreyfus-Affäre schreibt Mehlman: „I would like to expand the analysis -of the collapse of the thesis of *Contre Sainte-Beuve*: the radical autonomy of art- in the direction of the historical reality informing it. Against Sainte-Beuve? In the central chapter from which we have quoted, 'La Méthode de Sainte-Beuve', Proust suggests that the future of Sainte-Beuve's thesis lay in its extrapolation to considerations of race by Taine [...] From *Contre Sainte-Beuve* (or the thesis of art opposed to life) to *Contre Taine* (or that of art opposed to -the Jewish- race)“, a.a.O., S. 63. Vor dem Hintergrund der von Mehlman in seiner Studie *A structural study of Autobiography* aufgezeigten Verbindung der beiden „races maudites“, der Juden und der Invertierten, die sich schon in der frühen Schlüsselszene der *Recherche*, der Gute-Nachtkuss-Szene, herstellt, wird in dem hier zitierten Aufsatz ein dieser verwandtes 'Setting' im *Contre Sainte-Beuve* beschrieben: in der *Recherche*-Passage verwandelt sich die Mutter des Erzählers in die jüdische Figur der Sarah, die - mit Erlaubnis des zu Abraham transformierten Vaters- ihrem (jüdischen) Sohn sein „mal involontaire“ nachsieht und die Nacht über in seinem Zimmer bleibt. Im *Contre Sainte-Beuve* liegt der Erzähler in seinem Bett und erzählt der Mutter

Die Herausgeberin der kritischen Ausgabe von *Gegen Sainte-Beuve* Bongiovanni Bertini hat den textgenetischen Zusammenhang zwischen Bourget bzw. Rolland und Sainte-Beuve hergestellt und damit die Aufmerksamkeit für den ideologischen Subtext geschärft, der Proust - über die Ablehnung des *conversation*-Stils hinaus - zu der emphatischen Setzung eines reinen, selbstpräsenten *moi profond* geführt haben könnte. Nach einer intensiven Sainte-Beuve-Lektüre war Prousts Interesse an dem Kritiker zunächst in den Hintergrund getreten. Bongiovanni Bertini rekonstruiert, wie durch die zufällige Lektüre eines *Figaro*-Artikels 1907 Sainte-Beuve wieder ins Zentrum von Prousts Überlegungen rückt. Bei dem Artikel handelte es sich um einen Nachruf Paul Bourgets auf den belgischen Spezialisten der französischen Romantik, Baron Spoelberch. Dieser erscheint Bourget, so Bongiovanni Bertini, „als der beste, vielleicht der einzige Nachfolger Sainte-Beuves in der Kunst, die 'Psychologie' eines Autors zu rekonstruieren, ohne ein einziges Faktum auszulassen“:⁵⁵ Von den „Freundschaften, [...] den Liebesverhältnissen [und] der Arbeitsmethode [bis schließlich zur] erblichen Komponente“:⁵⁶ Einzig Spoelberch de Lovenjoul hat für Bourget die Methode Sainte-Beuves, eine „Botanik der Seelen“ zu erstellen, konsequent angewendet und habe den „kommenden Generationen [damit] das kostbarste Erbe an Kenntnissen hinterlassen“:⁵⁷ Proust, „betroffen von der Gewißheit, mit der Bourget die undiskutierbare Vortrefflichkeit von Sainte-Beuves Methode als gegeben zu betrachten scheint, schneidet den Artikel aus und legt ihn beiseite“:⁵⁸, rekonstruiert die Herausgeberin weiter. Auf die Inthronisierung der „méthode de Sainte-Beuve“ durch Bourget reagiert Proust zunächst, indem er persiflierend Pastiches schreibt. Bis sich aus den durch Bourget angestoßenen Pastiches 'à la Sainte-Beuve' schließlich die Arbeit an dem Romanessay ergibt.⁵⁹

von seinem künstlerischen Projekt. Dabei entspinnt sich ein Spiel zwischen den beiden Figuren, bei dem die Mutter sich wieder in eine jüdische Figur verwandelt, in Esther. In der so hergestellten textuellen Nähe von künstlerischer Arbeit, dem *Contre Sainte-Beuve*-Projekt und „*race maudite*“ wird die zentrale Opposition zwischen Kunst und Leben bzw. *race* unterminiert. Mehlman schreibt dazu: „Proust's esthetic philosophy [...] posits a radical discontinuity between art and life, the realms epitomized in the [*Recherche*] by the madeleine, on the one hand, and the good night kiss scene on the other. For should the two overlap, should the esthetic blessings of involuntary memory be contaminated by the ethical curse of willlessness, Proust's idealism would be decisively stalled“, a.a.O., S. 62. Das aber passiert im *Contre Sainte-Beuve*, also in jenem Text, in dem „the most programmatic statement of that essential difference appears“, a.a.O., S. 62.

⁵⁵ Bongiovanni Bertini, M.: „Nachwort der Herausgeberin“ in Proust, M.: *Gegen Sainte-Beuve*, a.a.O., S. 315-336, hier S. 320.

⁵⁶ Bongiovanni Bertini, M.: „Nachwort...“, a.a.O., S. 320.

⁵⁷ Bongiovanni Bertini, M.: „Nachwort...“, a.a.O., S. 320.

⁵⁸ Bongiovanni Bertini, M.: „Nachwort...“, a.a.O., S. 320.

⁵⁹ Bongiovanni Bertini, M.: „Nachwort...“, a.a.O., S. 321.

An anderer Stelle des *Contre Sainte-Beuve*-Projekts taucht die dritte genannte Figur, Rolland auf. In den unter „*Notes sur la littérature et la critique*“ zusammengefassten Fragmenten findet sich ein kurzer Text über den Erfolgsautor. Bongiovanni Bertini hat auch hier den textgenetischen Zusammenhang rekonstruiert, der Aufschluss gibt über den in dem Text selbst nicht expliziten antisemitischen und homophoben Hintergrund, vor dem die Beschäftigung mit Rolland für Proust gestanden hat. Im März 1908 erscheint in den von Proust abonnierten *Cahiers de la Quinzaine* der fünfte Teil von Rollands Romanzyklus *Jean Christophe, La foire sur la place*. Dieser Roman, so Bongiovanni Bertini, „löste im zukünftigen Autor der Recherche eine heftige, negative Reaktion aus“.⁶⁰ Auch wenn Rolland sich hier nicht direkt auf Sainte-Beuve bezieht, so übernimmt er doch dessen Kategorisierungen, mittels derer sich für Proust eine identische Auffassung über das Verhältnis zwischen Kunst und Leben manifestiert. Demnach ist das Werk eines mit moralischen Fehlern und Mängeln behafteten Autors gezwungenermaßen davon geprägt und in seinem ästhetischen Wert kompromittiert. So ist in den Augen Rollands vor allem die geschlechtliche Zweideutigkeit effeminiertes Intellektueller verantwortlich für die mangelhafte ästhetische Qualität eines Buches... Entsprechend stellt Rolland seinem Protagonisten Jean Christophe - einem deutschen Komponisten von ‚klarem Geist‘ - den homosexuellen und jüdischen Pariser Salonard Lucien Lévy-Cœur gegenüber. Auch wenn Rolland, so Bongiovanni Bertini, „sich weder als Erbe noch als Schüler Sainte-Beuves [betrachtet], [...], traf Proust in *Jean Christophe* wieder auf jenes unheilbare, oft ironische Mißtrauen Sainte-Beuves gegenüber allem, was vom Ideal einer reifen und harmonischen Solidität abweicht.“⁶¹ Dieser ganze um die Figuren des Jüdischen und des Homosexuellen sich drehende textgenetische Hintergrund bleibt in dem Rolland-Fragment ungenannt. Anstatt von der ideologischen Imprägnierung der Rollandschen Romane zu sprechen, geht es Proust hier wieder um die „profondeur“ des „artiste véritable“, der die „apparences“ durchbrochen hat (*CSB54:307*).⁶² ‚*Contre Rolland*‘ heißt es:

⁶⁰ Bongiovanni Bertini, M.: „Nachwort...“, a.a.O., S. 321.

⁶¹ Bongiovanni Bertini, M.: „Nachwort...“, a.a.O., S. 322.

⁶² Es ist die untergründige poetische Resistenz gegen ideologische Festschreibungen, die Prousts Tiefenpoetik hier leitet. In diesem Sinne ist es auch klar, dass Proust nicht direkt auf die antisemitischen und homophoben Stellen bei Rolland u.a. reagiert, denn Proust richtet sich immer gegen die explizite Aussageebene, gegen politische Thesen-Literatur. Diesen Aspekt des Proustschen Schreibens haben Deleuze/Guattari in Anspielung auf dessen Text gegen Rollands „art populaire“ im *Contre Sainte-Beuve* sehr schön auf den Punkt gebracht: Unter Bezugnahme auf Prousts Polemik gegen Rollands „art populaire“ im *Contre Sainte-Beuve* (*CSB71:308*) schreiben Deleuze/Guattari: „Proust n’a pas tort de dire que, loin de faire une oeuvre intimiste, il va plus loin que les tenants d’un art populiste ou prolétarien qui se contentent de décrire le social et le politique dans des ouvrages

„<...>, quand nous verrons un écrivain <...> ne jamais approfondir <son personnage>, ne pas le repenser sur lui-même, mais se servir des expressions toutes faites que ce qui en nous vient des autres (et des plus mauvais autres) nous suggère quand nous voulons parler d’une chose, si nous ne descendons pas dans ce calme profond où la pensée choisit les mots où elle se reflétera tout entière, - un écrivain qui ne voit pas sa propre pensée, alors invisible à lui, mais se contente de la grossière apparence <...>, car il n’y a qu’une manière d’écrire <...>, c’est d’écrire sans penser à personne, pour ce qu’on a en soi d’essentiel et de profond: <...>.“
(CSB71:307/8)

In den Entgegensetzungen, die Proust hier gegen Rolland formuliert, taucht implizit wieder die Opposition *moi profond* – *moi social* auf und das daran gebundene konträre Paar von *silence/solitude/soliloque/écrire* gegenüber *parler/monde/dialogue*.

Suggeriert nicht aber die von Proust geforderte „manière d’écrire“ eine Harmonie, eine mimetische Totalisierung von Gegensätzlichem (so wie es in dem Rolland-Leser Proust eine so „heftige, negative Reaktion“ ausgelöst hat, wo dieser den ‚französischen‘ Jean Christophe dem ‚jüdischen‘, effeminierten Lucien Lévy-Coeur gegenüberstellt)? Wenn es darauf ankommt, „dans ce calme profond où la pensée choisit les mots où elle se reflétera tout entière“ die „éternelle impression“⁶³ zu finden, ist das auch eine auf die Stilebene verschobene Antwort auf die Gegensätze - denn der poetischen „profondeur“ ist immer eine Versöhnung des Konträren assoziiert.

Der hier umrissene Hintergrund, vor dem sich die obsessive Beschäftigung Prousts mit der historischen Figur Sainte-Beuves abspielt, scheint mir darauf hinzudeuten, dass die in dem *Méthode*-Fragment emphatisch entwickelte poetologische Figur des *moi profond* vor allem eine ästhetische Abwehrfigur gegen den restriktiven gesellschaftlichen und ästhetischen Diskurs der Rasse (und daran gebunden des Geschlechts) ist. Nicht das Thema des Sprechens, der *conversation*, sondern die Frage der *race* steht im Mittelpunkt der Zitatcollagen, die Proust um bzw. gegen Sainte-Beuve montiert. Die Festschreibung eines schreibenden Ich auf seine *race* bildet den Abstoßungspunkt, gegen den Proust dann sein Tiefen-Ich (und seine

‚volontairement‘ expressifs“, Deleuze, G./Guattari, F.: *Capitalisme et Schizophrénie. L’Anti-Oedipe*, Paris 1972, S. 117. In der *Recherche* wird dann zu zeigen sein, wie auf einer impliziten, metonymischen Ebene der Bedeutungsproduktion Bilder eines anderen *imaginaire social* entstehen.

⁶³ CSB71, S.307 f.

Konversationskritik) entwickelt: „un autre moi que celui que nous manifestons dans [...] la société, dans *nos vices*“.⁶⁴

Vom *Contre Sainte-Beuve*-Projekt mit seiner Dichotomie Kunst vs. Leben zu einem *Contre Taine* = Kunst vs. *race*. Die idealistische Einforderung eines ästhetischen Tiefen-Ichs jenseits aller rassistisch-sexuellen Inkriminierungen (des „vice“) wird vom Text gleichwohl nicht befolgt. Immer wieder interferieren Figuren des Jüdischen und Invertierten und stören die reine Harmonie.

Auf was sonst als die ebenfalls im *Contre Sainte-Beuve* schon entfaltete *race maudite*⁶⁵ der Juden und Homosexuellen sollte mit dem in negativer Identifizierung übernommenen Begriff des „vice“ angespielt werden? Die ‚Rasse‘ der Juden, die in einem kleinen, beiläufigen Detail plötzlich ganz explizit jener Figur zugeschrieben wird, an die sich, in einem anderen *Contre Sainte-Beuve*-Fragment, die Gedanken des Erzählers richten: seiner Mutter, mit ihren „belles lignes de son visage juif“.^{66 67}.

4. G. de Nerval: „subjectivisme excessif“ gegen „francité“

Dem um Sainte-Beuve gruppierten Kreis von Figuren stellt Proust literaturkritische Fragmente der von ihm verehrten Schriftsteller gegenüber. Immer geht es dabei um bestimmte Aspekte eines möglichen Schreibens „gegen Sainte-Beuve“. Die Figur Nervals steht dabei für ein Schreiben, das von einem „subjectivisme excessif“ geprägt ist. Die so umschriebene „disposition artistique“ hat Proust am vielleicht intensivsten in seinem Nerval-Essay akzentuiert, einem Text, „der gewissermaßen auf der Schwelle von Anschauungsformen des Fin de siècle und den modernen Textstrukturen der *Recherche* [...] steht.“⁶⁸ So schreibt Proust:

⁶⁴ CSB54, S. 157, Hervorhebung von mir.

⁶⁵ Schon in den Entwürfen des *Contre Sainte-Beuve* findet sich ein Text mit dem Titel „La race maudite“, vgl. CSB54 und GSB97.

⁶⁶ CSB54, S. 146.

⁶⁷ In der Stelle heißt es: „Maman essayait timidement un air du choeur, comme une des jeunes filles de Saint-Cyr essayant devant Racine. Et les belles lignes de son visage juif, tout empreint de douceur chrétienne et de courage janséniste <...>.“ (CSB54:146) Dass diese „belles lignes de son visage juif“ der Mutter hier zugleich „noch eine christliche Süße“ und „jansenistische Standhaftigkeit“ ausstrahlen, zeigt, wie der Erzähler zögert, eine rein ‚jüdische‘ Zuordnung vorzunehmen. Anstatt einer klaren jüdischen Identifizierung bevorzugt er ein hybrides Gemisch aus Linien... Zu der Zitierung Racines und deren profanatorischem Hintergrund hier wie an anderen Stellen des *Contre Sainte-Beuve* vgl. Compagnon, A.: ‚Racine est plus immoral‘, in: ders.: *Proust entre deux siècles*, Paris 1989, S. 65-107.

⁶⁸ Link-Heer, U.: ‚Malgré ce formidable obstacle de santé contraire...‘. Schreiben und Kranksein bei Proust“ in Corbineau-Hoffmann, A./Gier, A. (Hrsgg.): *Aspekte der Literatur des fin-de-siècle in der Romania*, Tübingen 1983, S. 179-200, hier S. 190.

„Chez Gérard de Nerval la folie naissante et pas encore déclarée n'est qu'une sorte de subjectivisme excessif, d'importance plus grande pour ainsi dire, attachée à un rêve, à un souvenir, à la qualité personnelle de la sensation, qu'à ce que cette sensation signifie de commun à tous, la réalité.“ (CSB54:182/3).

Gegen welches Konzept von Literatur, gegen was für eine Vorstellung des schreibenden Subjekts richtet Proust sich mit Nervals „subjectivisme excessif“, seiner „folie naissante“, seiner „qualité personnelle de la sensation“?

Nationalistische Ideologie klingt deutlich durch in den Urteilen der Literaturkritik, wenn Nervals Schreiben unter eine „vie française idéalisée“ subsumiert wird. So bemerkt Proust:

„Il est convenu aujourd'hui que Gérard de Nerval était un écrivain du XVIIIe siècle attardé et que le romantisme n'influença pas un pur Gaulois, traditionnel et local, qui a donné dans Sylvie une peinture naïve et fine de la vie française idéalisée.“ (CSB54:182)

Nerval ein „pur Gaulois“? Hinter einer solchen Verformung Nervals zu einem Schriftsteller der „vie française idéalisée“ steht zunächst der Literaturkritiker Jules Lemaitre⁶⁹, dessen Schriften Proust gut kannte. In seinem 1908 erschienenen Werk über Jean Racine schreibt Lemaitre von dem „Geist der französischen Rasse, der den Ausländern auf ewig verschlossen bleiben wird: Ordnung, Vernunft, Gefühl für Maß und von Anmut überdeckte Kraft.“⁷⁰ Im folgenden unterstreicht Lemaitre dann die Nähe dieses „patriotischen“ Racine zu Nerval. Und noch ein anderer Kritiker erkennt Nerval als Dichter einer klassischen „francité“, nämlich Barrès, auf den Proust anspielt, wenn er in polemischer Absicht von einer „neuen Form des Klassischen“ spricht:

„<...> on commence par convenir que pour ne pas alourdir la phrase <...> on en bannira l'expression de toute impression difficile à rendre, <...>, et pour conserver à la langue son caractère traditionnel on se contentera

⁶⁹ Eine detaillierte Einschätzung der Rolle, die der Literaturprofessor Lemaitre auf der Seite der „droite conservatrice“ als Mitbegründer der „Ligue de la Patrie française“ gespielt hat sowie der Unterschiede des „nationalisme bourgeois“ Lemaitres, dessen Antisemitismus gedämpft war zu dem gewaltbereiten „nationalisme plébéien“ eines Barrès gibt Sternhell, Z.: *La Droite...*, a.a.O., S. 131-142.

⁷⁰ Lemaitre, Jules: *Jean Racine*, Paris 1908, S. 323. Zitiert nach Bongiovanni Bertini, die ebenfalls auf die „nationalistischen Töne“ in dem Racine-Buch verweist, Bongiovanni Bertini, M.: „Nachwort...“, a.a.O., S. 397.

constamment des phrases qui existent, toutes faites, <...> à décire une beauté française ,modérée, avec de claires architectures, sous un ciel aimable, avec des coteaux et des églises comme celles de Dammartin et d'Ermenonville'. Rien n'est plus loin de *Sylvie*." (CSB54:188)

Diese Umpolung von Nervals Texten zu französischen Klassikern, wie sie die nationalistisch gefärbte Kritik reklamiert⁷¹, läßt Proust erstaunt resümieren:

„Voilà ce qu'on a fait de cet homme, qui à vingt ans traduisait Faust, [...], pourvoyait le romantisme de toute son inspiration étrangère, était dès sa jeunesse sujet à des accès de folie, était finalement enfermé, avait la nostalgie de l'Orient et finissait par y partir, était trouvé pendu à la poterne d'une cour immonde.“ (CSB54:182)

Dem „pur Gaulois“ setzt Proust emphatisch die „folie naissante“, die „excentricité“ entgegen, der „Ile-de-France“, dem „pays de mesure“ den „Orient“ und die „cour immonde“. Durch Nerval hindurch artikuliert Proust eine andere „manière d'écrire“, gegen einen von nationalistischen und antisemitischen Untertönen geprägten Stilbegriff der reinen „francité“ à la Barrès.⁷² In diesem Zusammenhang scheint es mir interessant, auf einen Brief zu verweisen, den Proust 1908, kurze Zeit vor der Entstehung des

⁷¹ Bongiovanni Bertini erwähnt in den Anmerkungen zum *Contre Sainte-Beuve* im Zusammenhang mit der nationalistischen Literaturkritik neben Lemaitre auch Barrès, der in seinem *Discours de réception* in der Académie française aus dem Jahre 1907 ein Porträt Nervals gezeichnet habe. Im Umkreis der von Proust hier anvisierten nationalistischen Kritik wird von Bongiovanni Bertini auch Jean Moréas genannt, „der von Charles Maurras und der „Action française“ hoch gelobt wurde“ und mit Barrès befreundet war, Bongiovanni Bertini, M.: „Nachwort...“, a.a.O., S. 397 f.

⁷² Im Zusammenhang mit Prousts Auseinandersetzung mit einer nationalistischen Kritik sei auch auf Mehlman verwiesen, der einen späten Text Prousts aus dem Jahr 1920 erwähnt, in dem er sich auf sehr explizite Weise mit den für ihn äußerst schmerzhaften Implikationen des 'französischen Stils' auseinandersetzt. Dabei handelt es sich um einen Artikel über Léon Daudets Erinnerungen *Au temps de Judas*. Unter dem schmeichlerischen Titel 'Un esprit et un génie innombrables: Léon Daudet' fällt der Text in zwei Teile, die Proust sich bemüht zusammenzubringen: zum einen eine Hommage an Daudets französischen Stil à la Saint-Simon „des portraits magnifiquement atroces et des portraits doux, les mots chargés d'une puissance instable [...] avec une drôlerie immortellement géniale“, zum anderen eine verzweifelte Kritik seiner Polemik, wie er sie in dem rechtsextremen Organ der Action française verbreitete: eines „affreux cauchemar [...] infiniment plus cruel[...] que Le Figaro ou Les Débats [qui] me donnent souvent comme les premières atteintes d'une maladie de cœur“, wie Proust schreibt. Antisemitische und chauvinistische Polemik auf der einen Seite, französischer Stil auf der anderen: „[Ce] qui me frappe le plus est ce double 'état' que nous avons de la pensée de Léon Daudet“, schreibt Proust um - ganz im Sinn der bekannten Dichotomie Kunst-Leben - zu schließen: „Or, les *Souvenirs* de Léon Daudet présentent une étrange et admirable transposition de sa polémique“ vgl. Proust, M.: „Un esprit et un génie innombrables: Léon Daudet“, in ders.: CSB71, S. 601-604, hier S. 601-603. Mehlman kommentiert die erstaunliche Stelle: „Life and art are rigorously separated here, but life, in this case, is Jewish suffering (Dreyfus), and art, in a word, is French style. Might the latter redeem the former?“, Mehlman, a.a.O., S. 64..

Nerval-Essays, an seine Freundin Mme Straus geschrieben hat.⁷³ Wie in dem Nerval-Essay geht es dort um ein „*écrire tout autrement*“ im Sinne eines 'anti-französischen' Stils, um die Erfindung einer eigenen Sprache:

„Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violiniste est obligé de se faire son 'son'. [...] Ils ne commencent à écrire bien qu'à condition d'être originaux, de faire eux-mêmes leur langue. [...] On écrit tout le contraire du français classique. [...] Hélas, Madame Straus, il n'y a pas de certitudes, même grammaticales. [...] Une forme grammaticale elle-même [...] ne peut être <belle> que ce qui peut porter la marque de notre choix, de notre goût, de notre incertitude, de notre désir et de notre faiblesse.“⁷⁴

Ein solches gegen das „*français classique*“ und damit gegen die reine „*francité*“ gerichtetes Sprach- bzw. Stilkonzept, das Proust in dem Brief wie in dem Nerval-Text formuliert, richtet sich damit gegen eine politisch normierte Sprache, eine vor allem als „*mot d'ordre*“ fungierende „*langue majeure*“⁷⁵, deren Ursprung im Nerval-Essay letztlich im ‚goldenen Zeitalter‘ der französischen Klassik liegen soll. Genausowenig wie das in dem zitierten Brief von Proust geforderte „*écrire tout autrement*“ in der Figur des „*pur Gaulois*“ ‚verwurzelt‘ ist (diesen mimetisch abbildet), läßt es sich - folgt man dem Nerval-Text - allerdings auf einen von Sprache unabhängigen Ursprungsort (ein *moi profond*) zurückführen. Weder aus einer idealisierten „*francité*“ noch aus einem aus allen kollektiven Prozessen herausgelösten *moi profond* bildet sich das Schreiben, sondern - wie sich im folgenden zeigen wird - aus einem neurasthenisch-jüdisch assoziiertem „*devenir mineure*“⁷⁶. Legt man den zitierten Brief auf die Folie des Nerval-Essays, so meint Proust nämlich genau dieses „*devenir mineure*“ mit dem „*être original, <...> faire [soi]-même sa langue*“, mit der

⁷³ Der Nerval-Essay ist im Frühjahr 1909 entstanden, vgl. hierzu Bongiovanni Bertini, M.: „Nachwort...“, a.a.O., S. 396.

⁷⁴ Zitiert nach Bonnet, H.: *Marcel Proust de 1907 à 1914*, 3 Bde., Paris 1971, S. 53-55 (Bd. 1). Verwiesen sei hier auch auf das paradoxe Paar „*défendre-attaquer*“, mit dem Proust in demselben Brief sein Verhältnis zur französischen Sprache zu fassen versucht. Symptomatisch für die Proustsche Rhetorik, die sich an dieser Stelle im Zusammenhang mit der Dreyfus-Affäre vor eindeutigen Zuweisungen schützen möchte, schreibt er: „*Les seules personnes qui défendent la langue française (comme l'Armée pendant l'Affaire Dreyfus), ce sont celles qui l'attaquent.*“

⁷⁵ Deleuze, G./Guattari, F.: *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris 1980. Zu den Begriffen vgl. v.a. S. 95-135.

⁷⁶ Der Begriff wird von Deleuz/Guattari im Zusammenhang ihrer Überlegungen zu einer „*langue mineure*“, wie sie etwa in den Texten Kafkas auftaucht, verwendet. Vgl. Deleuze/Guattari: *Mille Plateaux...*, a.a.O. S. 95-135.

„Markierung“ („la marque“), d.h. Transformierung der vorgegebenen Sprache durch „notre choix, [...] notre goût, [...] notre désir.“⁷⁷

Um die emphatische Setzung eines *moi profond*, eines Schreibens in der Abgeschlossenheit und im Schweigen, jenseits der Gesellschaft, wie es im *Contre Sainte-Beuve* poetologisch reflektiert wird, zu verstehen, muss man immer wieder die den Romanessay wie einen Begleittext durchziehenden nationalistischen, antisemitischen Untertöne entschlüsseln.

Wie schon Taine⁷⁸ steht auch Barrès für ein aus dem Impuls gegen die *Décadence* hervorgegangenes Denken in Kategorien der „Verwurzelung“ („enracinement“) des Einzelnen (des „moi“) in der „terre française“. Barrès' *Roman de l'Énergie Nationale* (1897-1902) sollte den 'rettenden' „enracinement“ der „déracinés“ in der heimatlichen Erde Frankreichs nachzeichnen; sein Autor galt dem Gründer der chauvinistischen „Action Française“, Charles Maurras, deshalb als „erster Organisator der nationalen Lehren“. ⁷⁹ Der Barrèsschen Verkennung Nervals als Dichter der reinen „francité“ zieht Proust schließlich das eigenartige Urteil Sainte-Beuves vor: „Gérard de Nerval, qui était comme le commis voyageur de Paris à Munich.“⁸⁰ Nerval als „commis voyageur“, dazu die Liebe zum „Orient“ und der „trouble infini“⁸¹ - hier taucht ganz indirekt und doch suggestiv über den Umweg Sainte-Beuves, dessen 'Mißverstehen' Nervals als „commis voyageur“ Proust dennoch so klar den nationalistischen Vereinnahmungen vorzieht, die Figur des *Juif errant* auf. Nerval gehörte freilich nicht der jüdischen *race* an, die Anspielung auf diese mit dem Beruf des Handelsreisenden wird Sainte-Beuve wohl dennoch beabsichtigt haben - vereinigt Nerval doch sonst alle dem antisemitischen Vorurteil innewohnenden Eigenschaften des *Juif errant* auf sich. Ahasverus, der zu ewiger Wanderschaft verurteilte, nirgends verwurzelte, nomadische Jude ist eine in den Fantasmen der europäischen Geschichte tief verankerte Figur. Ende des 19. Jahrhunderts wurde sie massiv von der Psychiatrie zitiert, die sich daranmachte, die Symptomatik hereditärer Neurasthenie zu untersuchen – das heißt eigentlich erst zu erfinden. Halluzinatorische Wahrnehmungen, Somnambulismus, Hypersensibilität und eine Art

⁷⁷ Brief an Mme Straus, zitiert nach Bonnet, H.: *Marcel Proust de 1907...*, a.a.O., S. 54.

⁷⁸ Kingcaid verweist auf Taines Denken in der genealogischen Figur des Baumes als Garanten einer abgeschlossenen, ganzheitlichen Bedeutungsstruktur gegenüber der endlosen semantischen Produktion in „antithetischen Hyperzeichen“, wie sie die *décadence* und auch Prousts Texte hervorgebracht haben, Kingcaid: *Neurosis and Narrative*, a.a.O., S.

⁷⁹ Vgl. „Maurice Barrès“, in (Hrsg.): *Kindlers Lit.lexikon*,S. 257-260, hier S. 260.

⁸⁰ *CSB54*, S. 181.

⁸¹ *CSB54*, S. 189.

'Reisesucht' wurden als zentrale Merkmale der aus Osteuropa eingewanderten entwurzelten Juden diagnostiziert.⁸²

Proust nimmt also Sainte-Beuves Verkennung Nervals auf, um aus ihr etwas anderes zu machen. Die dem antisemitischen Vorurteil geschuldete „ungesunde Unruhe“ des „Handlungsreisenden“ wird in ein poetisches Verfahren transformiert, in eine andere „manière d'écrire“:

„Il y a de l'inexprimable, quelque chose au-delà de la fraîcheur, [...], au-delà du beau temps, au-delà de l'évocation du passé même, ce quelque chose qui faisait sauter, dresser et chanter Gérard, mais pas d'une joie saine, et qui nous communique ce trouble infini. [...] [Gérard] va au-delà de la grâce mesurée du paysage [...] Cet au-delà est indéfinissable. Il sera un jour chez Gérard la folie. En attendant il n'a rien de mesuré, de bien français.“
(CSB54:189/90)⁸³

Das durch Nerval entfaltete Thema der „disposition artistique“ und des Schreibens richtet sich also gegen einen Stil der reinen „francité“. Was aber könnte diese Stilkritik mit der poetologischen Figur des *moi profond* zu tun haben, wie sie programmatisch in dem *Méthode*-Fragment entwickelt wird? Ein Detail scheint mir dazu in dem Nerval-Essay wichtig: Proust spricht hier von der „unendlichen Unruhe“, die Nervals Schreiben antreibt. Dieser „trouble infini“ sei etwas „au-delà de l'évocation du passé même“.⁸⁴ Die Unruhe ist also offenbar eine Eigenschaft, die sich der Einbindung in Erinnerungsbildern – in die „évocation du passé-même“⁸⁵ - durch das in der Stille wirkende *moi profond* entzieht. Auf die Frage des Schreibens, des Stils übertragen, hieße das: Das Tiefen-Ich als eine Instanz, die die potentiell unendlichen Verweisketten der Zeichen im Schreiben (in Erinnerungsbildern) zum Abschluss bringen soll, wird von der unendlichen Unruhe, dem nervösen Getriebensein des 'Handlungsreisenden' Nerval in Frage gestellt. Wie weit ist Nerval entfernt von der Gemessenheit und

⁸² Vgl. den Aufsatz von Jan Goldstein: „The Wandering Jew and the Problem of Psychiatric Anti-Semitism in Fin-de-Siècle-France“, in *Journal of Contemporary History* 20, Nr. 4 (1985), S. 521-552, hier S. 534, und S. 536 ff. .

⁸³ Im Zusammenhang mit einem poetisch transformierten jüdischen Subtext in dem Nerval-Essay scheint mir noch eine andere Stelle erwähnenswert: Die Farbe Sylvies sei das Rot, wie Proust bemerkt: „C'est une couleur pourpre, une rose pourpre en velours pourpre ou violacé, et nullement les tons aquarellés de leur [von Barrès und Lemaitre] France modérée. A tout moment ce rappel de rouge revient [...]. Et ce nom lui-même pourpré de ses deux I - Sylvie, la vraie Fille du Feu.“ Die Assoziation der Farbe Rot an den jüdischen (und homosexuellen) Komplex taucht explizit in der *Recherche* (I:136 ff. und 150 ff) auf, wo sie dem katholischen Weiß entgegengestellt wird. Vgl. hierzu auch Bem, J.: „Le Juif et L'Homosexuel dans ‚À la recherche du temps perdu‘, fonctionnements textuels“, in *Littérature* 37 (1980), S. 100-112, hier S. 104-106.

⁸⁴ CSB54, S. 189.

⁸⁵ CSB54, S. 189.

Gesundheit eines reinen französischen Stils, wie weit aber auch von dem „calme profond“,⁸⁶ den Proust in dem Rolland-Fragment zur Bedingung schöpferischer Prozesse, zur Bedingung des Schreibens erklärt! Wird nicht über die oberflächlich betrachtet romantische (und ja durchaus auch als biografischer Index misszuverstehende) „disposition artistique“ Nervals auf einer tieferen Textebene eine Theorie des Schreibens und des schreibenden Subjekts eingeschmuggelt, die über die Assoziationsfelder des neurasthenischen und jüdischen Außenseiters (und gerade nicht über ein *moi profond*) läuft? Und stellt Proust damit nicht ein von dysphorischen Erlebnissen infiziertes Schreiben zur Diskussion, das nicht mehr von einem *moi profond* gerahmt und kontrolliert werden kann?

5. Balzacs Anti-Stil: Hybridisierung. „Un pêle-mêle effrayant“

Unter den Figuren, die Proust „contre“ Sainte-Beuve in Anschlag bringt, ist Balzac die widersprüchlichste und schillerndste. Denn vordergründig betrachtet erfüllt der Autor des gigantomanischen Gesellschaftsromans des 19. Jahrhunderts, der *Comédie Humaine*, alle bei Sainte-Beuve kritisierten Verkennungen des Literarischen. Das heißt zuallererst, dass Balzac keinen Unterschied macht zwischen Kunst und Leben.

Proust beginnt seine Lektüre mit einigen Beobachtungen zum Verhältnis von empirischer und ästhetischer Existenz, wie es sich aus Balzacs Perspektive darstellt. Der Schriftsteller ist ganz unbekümmert um die Trennung, um die Markierung eines Bruchs zwischen dem „moi mondain“ des „homme du monde“ und dem „moi profond“ des „autre moi“: „Balzac met tout à fait sur le même plan les triomphes de la vie et de la littérature.“⁸⁷

Die *vocation*, Schlüsselwort der künstlerischen Selbstreflexion des Erzählers in der späteren *Recherche*, ist für Balzac eher ein Synonym für bürgerliches Erfolgsstreben als Schlüssel zu einem „monde inconnu“: „Si je ne suis pas grand par la *Comédie Humaine*“, écrit-il à sa sœur, je le serai par cette réussite“, [den Erfolg der Heirat mit Mme. Hanska].⁸⁸ Ebenso wie Balzac nicht trennt zwischen empirischer Autorexistenz und ästhetischer Produktion, unterscheidet er auch nicht zwischen realen Menschen und fiktiven Romanfiguren. Balzac spricht von den Gestalten der *Comédie Humaine*, so bemerkt Proust, wie von „personnages réels, voire illustres“

⁸⁶ CSB71, S. 307.

⁸⁷ CSB54, S. 231.

⁸⁸ CSB54, S. 231.

und zwar mit der „complaisance d'un parvenu qui ne se contente pas d'avoir de beaux tableaux, mais fait sonner perpétuellement le nom du peintre et le prix qu'on lui a offert de la toile“.⁸⁹ Prousts Beobachtungen deuten an, was der Motor der realistischen Einbildungskraft Balzacs ist, was den Autor der *Comédie Humaine* so stark an die Oberflächen-Wirklichkeit bindet. Konstitutives Merkmal des Balzacschen Erzählapparates ist die „libidinöse Besetzung oder auktoriale Wunscherfüllung [...], in der die gängige Unterscheidung zwischen biografischem Subjekt, implizitem Autor [...] und Charakteren im Grunde ausgelöscht ist“.⁹⁰ Der Balzac-Leser Proust besitzt ein ausgeprägtes Sensorium (das des Snob) für das Begehren des Gesellschaftlichen, das heißt also die libidinöse Besetzung des Gesellschaftlichen im literarischen Text, wie es die *Comédie Humaine* durchdringt - ein Begehren, das den Leser gleichsam mitreißt. Proust spricht von der „satisfaction mondaine“,⁹¹ die sich bei der Lektüre herstellt. Die Konstitution des Balzacschen Erzählapparates über die libidinöse Besetzung der realen Dingwelt zeigt: Balzac erfährt die Wirklichkeit noch nicht als grundsätzlich fremde, gegen die Erfahrung abgedichtete Oberfläche. Die Welt der *Comédie Humaine* liegt sozusagen auf der Schwelle zum Einbruch der massiven Wirkungen von Verdinglichung und Entfremdung auf die ästhetische Erfahrung. Adorno beschreibt die Balzacsche Wirklichkeitsverhaftung folgendermaßen: Seine Präzision „fingiert äußerste Nähe zu den Sachgehalten und damit leibhaftige Gegenwart. Balzac übt die Suggestion des Konkreten aus. Sie ist aber so überwertig, daß man ihr nicht arglos nachgeben [...] soll. Viel eher ist jene Konkretheit, worauf ihr Eifer verweist: Beschwörung“.⁹² Hierin zeichnen sich aber schon jene Wirkungen von Verdinglichung und Entfremdung ab, die erst später, bei Proust, zur vollen Entfaltung kommen werden. Adorno schreibt weiter: „Um durchschaut zu werden, kann die Welt nicht mehr angeschaut werden [...]. Zu Balzacs Zeit war das noch nicht zu erkennen.“⁹³ In Prousts gegen Sainte-Beuve in Anschlag gebrachten Begriffen könnte man sagen: Balzac braucht noch kein *moi profond*, da das 'wahre Leben' für ihn noch ganz naiv im wirklichen liegt. Proust spricht also von der Oberflächenfaszination, der Objektgier, der Vulgarität und dem Parvenühaften, dem Balzacs Schreiben unterliegt. Und

⁸⁹ CSB54, S. 239.

⁹⁰ Jameson, F.: *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol des sozialen Handelns*, Hamburg 1988, hier S. 154.

⁹¹ CSB54, S. 243.

⁹² Adorno, Th. W.: „Balzac-Lektüre“, in ders.: *Noten zur Literatur*, Ffm. 1981, S. 139-157, hier S. 147.

⁹³ Adorno, Th. W.: „Balzac-Lektüre“, a.a.O., S. 147.

dennoch ist er fasziniert, öffnet sich ihm die *Comédie Humaine* auf eine „réalité à mi-hauteur, trop chimérique pour la vie, trop terre à terre pour la littérature“.⁹⁴

In Balzacs Oberflächenbehandlung der Wirklichkeit entdeckt Proust gewisse Effekte, die diese durchlässig machen für eine andere, tieferliegende Wirklichkeit. Diese Effekte wirken

„<...> si finement qu'elle [die Wahrheit] peut passer inaperçue, et il ne cherche en rien à la signaler. [...] Ce même homme qui étale naïvement des vues historiques, artistiques etc., cache les plus profonds desseins et laisse parler d'elle-même la vérité.“ (CSB54:255)

Die Stelle der Tiefe, so Proust, nimmt in der *Comédie Humaine* die (aus der Logik des Tauscherts gelöste) Liebe ein. Die Allmacht des Getriebes der bürgerlichen Gesellschaft und die Faszination von ihr, das alles beherrschende Verwertungs- und Konkurrenzprinzip, wie es die Oberflächenwelt des Balzacschen Romans bestimmt, bricht auf im Impuls der Liebe: „Là, sous l'action apparente et extérieure [...] circulent des mystérieuses lois de la chair et du sentiment.“⁹⁵ Spuren einer „profondeur admirable“⁹⁶ finden sich also neben einer „vulgarité [...] si profonde“.⁹⁸ Die Frage stellt sich, was die ja durchaus anerkannten Tiefenwirkungen in Balzacs Texten so problematisch macht. Proust schreibt:

„Dans Balzac [...] coexistent, non digérés, non encore transformés, tous les éléments d'un style à venir qui n'existe pas.“⁹⁹

Das, was Sainte-Beuve in seiner üblichen Verkennung alles Neuen in der Literatur, hier der *Comédie Humaine*, als ein „pêle-mêle effrayant“ (CSB54:261), als eine „foule de volumes, [une] nuée de contes, de romans de toutes sortes, drolatiques, économiques, philosophiques, magnétiques et théosophiques“ (CSB54:262) bemängelt, erkennt Proust gerade als das Neue und Interessante an Balzac: „Or, c'était cela la grandeur même de l'œuvre de Balzac“ (CSB54:262). Dem „erschreckenden Durcheinander“ von Balzacs Schreiben fehlt, so Proust, die Umwandlung oder Einbindung

⁹⁴ CSB54, S. 238.

⁹⁵ CSB54, S. 265.

⁹⁶ Die „geheimnisvollen Gesetze des Fleisches“, die neben oder unter dem Oberflächentext eine „profondeur admirable“ (CSB54, S. 257) entfalten, setzt Proust - dabei einen anderen homosexuellen Balzac-Leser, nämlich O. Wilde zitierend - (CSB54, S. 256 f.) immer wieder mit den invertierten (Ver)Bindungen der Balzacschen Figurenwelt in Beziehung (so mit Vautrin und mit Rastignac, vgl. CSB54, S. 256 ff. sowie mit Pasquita Valdès, vgl. CSB54, S. 265).

⁹⁷ CSB54, S. 257.

⁹⁸ CSB54, S. 230.

⁹⁹ CSB54, S. 244.

des heterogenen Wirklichkeitsmaterials in einen „style“. Diesen bestimmt Proust:

„Le style est tellement la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité, que, dans Balzac, il n'y a pas à proprement parler de style.“¹⁰⁰

Der Stil soll die zerstreuten, widersprüchlichen Einsätze und Ideen harmonisierend binden: Balzac hingegen

„se sert de toutes les idées qui lui viennent à l'esprit, et ne cherche pas à les faire entrer, dissoutes, dans un style où elles s'harmoniseraient [...]. Non, il le dit tout [...] si hétéroclite et disparate que soit l'image.“¹⁰¹

Dem Unverdauten, Heterogenen des Balzacschen Schreibens setzt Proust das Ideal des künstlerischen Stils entgegen, wie er es bei Flaubert findet; alle Unebenheiten sind hier geglättet:

„Toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone. Aucune impureté est restée. [...] Toutes les choses s'y peignent, [...], sans en altérer la substance homogène. Tout ce qui était différent a été converti et absorbé.“
(CSB54:244)

Ein weiteres wichtiges Merkmal des bei Balzac nicht vorhandenen Stils ist für Proust die Eliminierung der „conversation“. Die im *Méthode*-Fragment mehrfach geübte Konversationskritik¹⁰² wird auch im Balzac-Essay formuliert. Der Stil soll die das Schreiben 'verunreinigenden' Einsätze der „conversation“ tilgen:

„Ne concevant pas la phrase comme faite d'une substance spéciale où doit s'éliminer et ne plus être reconnaissable tout ce qui fit l'objet de la conversation.“ (CSB54:247)

Der die Konversation bzw. das Sprechen abwertenden programmatischen Forderung, deren heterogene Effekte in einem harmonisierenden Stil zu eliminieren, steht aber eine implizite Aufwertung gegenüber: Die mit dem ausführlichen Zitieren von 'Sprech-Passagen' aus der *Comédie Humaine* bekundete Aufmerksamkeit, ja Faszination für diese, steht in

¹⁰⁰ CSB54, S. 244.

¹⁰¹ CSB54, S. 246.

¹⁰² Vgl. CSB54, S. 161 ff- und S. 164.

merkwürdigem Widerspruch zu der programmatischen Abwertung der stillosen Konversation, wie sie die Forderung aus dem Rolland-Fragment unterstreicht, die poetische Sprache solle so beschaffen sein, dass das Denken die Wörter wählt, in denen es sich widerspiegelt.¹⁰³ In welchem Gegensatz steht diese Auffassung der Sprache als mimetischer Repräsentanz von Gedanken eines *moi profond* zu dem hier - durch Balzac hindurch - gezeigten unverdauten, gleichsam entindividualisierten Aufzeichnen.

Zugespitzt könnte man sagen: Es fällt auf, dass weite Teile des Balzac-Essays sich aus Zitatcollagen aus der *Comédie Humaine* und der *Correspondance* Balzacs zusammensetzen. Proust reiht seitenweise Aussprüche Balzacscher Figuren aneinander¹⁰⁴ - wohl mehr aus Faszination von deren „Vulgarität“ als aus dem Impuls kritischer Distanzierung heraus... Was Proust an den Sprech-Passagen Balzacs dabei vor allem interessiert, könnte man mit moderner Begrifflichkeit als die in ihnen angelegte Auflösung der auktorialen Erzählerinstanz bezeichnen:

„<Balzac> laisse parler d'elle-même la vérité de la peinture du langage de ses personnages [...] Quand il fait parler la belle Mme Roguin [...], comme toutes les plaisanteries qu'elle fait sur l'intérieur des Rogron sont bien d'elle et non de Balzac!“ (CSB54:255)¹⁰⁵

Das Erzählersubjekt ist direkt verwickelt in die kollektiven sprachlichen Prozesse, in die Sprechakte der Figuren und steht damit diametral zu dem von Proust im *Méthode*-Fragment geforderten monologischen *moi profond*

¹⁰³ Vgl. CSB54, S. 365.

¹⁰⁴ Proust schreibt zunächst offenbar dem Motivkomplex der ästhetische Produktion und Leben vermengenden „vulgarité“ Balzacs zugeordnet: „Dies notieren (wo ich sage, daß Balzac in Bewunderung ausbricht über die Worte seiner Personen, das heißt über sich selbst [...]. Es gibt eine berühmte Novelle von Balzac mit dem Titel *Autre étude de femme*. Sie setzt sich aus zwei Erzählungen zusammen, [...] darin [sind] fast alle Gestalten Balzacs um die Erzähler versammelt.“ (GSB97, S. 178 ff) Einen solchen unorganisiert wirkenden, vielstimmigen Text vergleicht Proust dann mit der 'niederen' Textsorte der „Gelegenheitsstücke, den ‚Cérémonies‘, die die Comédie-Française anlässlich eines Gedenktages [...] spielt.“ „Jeden Augenblick“, so Proust weiter, „erscheint ein anderer.“ (GSB97, S. 178) Daran an schließt Proust eine ausführliche Zitatcollage der Balzacschen Sprechakte (vgl. GSB97, S. 179 f. und CSB54, S. 251 ff.) Geht es hier nicht darum, das Verschwinden eines auktorialen Erzählers im Sprechen der unzähligen Figuren - „jeden Augenblick erscheint ein anderer“- nachzuzeichnen?

¹⁰⁵ An anderer Stelle im Zusammenhang mit Balzacs Sprechfaszination verweist Proust auf einen „Freund, einen der wirklich genialen Menschen“, nämlich R. de Montesquiou, der bekanntlich als Charlus in der *Recherche* wiederauftaucht. Montesquiou wird beschrieben, wie er Proust einen Vortrag wiedergibt und sich dabei wie Balzac beim Inszenieren der vielen Stimmen, vor Begeisterung selbst applaudiert, vgl. GSB97:181/390. Hingewiesen sei hier auch auf eine Stelle der *Recherche*, in der der Erzähler von einem Abendessen bei der Herzogin von Guermantes kommend auf dem Weg zu einem späten Treffen mit Charlus in eine Art Sprechrausch verfallen ist. Die Passage kann als Schlüsselszene für die poetologische Funktion des Sprechens in einer dysphorischen Poetologie gegenüber der Stille und dem „soliloque“ des *moi profond* gelesen werden, vgl. *Recherche*, Bd. II, S. 836-847.

als eines von Sprache unabhängigen Ursprungsortes der Sprache. Die intensive Beschäftigung Prousts mit Balzacs Sprech-Passagen weist nicht nur im engeren, formalen Sinn auf die ‚Konversationsexzesse‘ des späteren Romans, sondern auf die im Sprechen, der Stimmenvielfalt angelegte Heterogenität, die auch die Erzählerinstanz affiziert.¹⁰⁶

Die Perspektive Prousts auf Balzac ist trotz aller Ambivalenz nicht von einem polemischen Impuls, sondern von Faszination bestimmt. Gegen Sainte-Beuves Verkennung der *Comédie Humaine* als eines „pêle-mêle effrayant“ sieht Proust gerade darin die ‚Größe‘ Balzacs. Und immer wieder spricht Proust von Balzacs „vulgarité“ - sei es in der Vermischung von Kunst und Wirklichkeit, sei es im ungefilterten Einsatz von gesprochener Alltagssprache. Die „vulgarité“ der Balzacschen Sprache - orientiert an „ces expressions qui feraient tâche dans la conversation la plus négligée“¹⁰⁷ - verderbe seinen Wortschatz. Und doch, so der Erzähler an seine Mutter gewendet: „Mais, vois-tu, cette vulgarité même est peut-être la cause de la force de certaines de ses peintures.“¹⁰⁸ Gerade die Vermischung von 'low' und 'high art', von „mobiles vulgaires“ und „élévation“, von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, nicht der „Ausschluß“ des „Vulgären“ (in den reinen, ‚erhabenen‘ Texten „il y a toute une partie qui se trouve exclue“),¹⁰⁹ generieren die „force de vérité“.¹¹⁰

Hier aber stellt sich, wie so oft in Prousts ambivalenten Argumentationsbewegungen, ein Problem: wie kann gerade in dem „Durcheinander“, also der Stillosigkeit die Größe liegen, wenn das Finden eines „style“, wie in der *Recherche* dann der „vision“ oder der metaphorischen Analogien, programmatisch immer wieder geäußert, die Bedingung aller literarischen Produktion ist? Proust spricht, wie schon erwähnt, von gewissen Tiefeneffekten, von der „force de vérité“, die das

¹⁰⁶ Sabine Boscheinen behandelt die „récits de paroles“ der *Recherche* vor dem Hintergrund des von Bachtin entwickelten Begriffs der Polyphonie: „In diesem Zusammenhang kommt der Verflechtung von Erzählerstimme und Figurenrede eine besondere Bedeutung zu. Gülich legt dar, daß dadurch, daß ein Sprecher in seiner Rede sprachliche Äußerungen anderer Sprecher anführe, der Text unter dem Aspekt der ‚énonciation‘ als ‚heterogen‘ erscheine. <...> Schon die Ergebnisse der bereits 1928 in den Stilstudien von Leo Spitzer erschienenen Überlegungen zur Wortkunst Prousts zeigen, daß bei der Frage nach dem Zusammenhang von Konversation und Schreibweise <...> nicht übersehen werden darf, daß Erzähler- und Figurenstimme und Kommentar in einem Erzählkontext miteinander verwoben sind. Nicht immer können so die diskursiven Ebenen einem Autor im Sinne einer *auctoritas* eindeutig zugeschrieben werden. Polyphonie im Sinne Bachtins bedeutet ja nicht nur, daß der Autor bzw. der Erzähler gesellschaftliche Redepositionen zitiert. Indem er mit der ‚fremden Rede‘ spielt, kann er selbst zu einer Textinstanz werden und dennoch unsichtbar bleiben“, Boscheinen, S. *Unendliches Sprechen...*, a.a.O., S. 135 f. Die hier angestellten Überlegungen zur Polyphonie und zum Erzählerstatus in der *Recherche* werden in dem Balzac-Fragment exemplarisch ‚bearbeitet‘.

¹⁰⁷ CSB54, S. 230.

¹⁰⁸ CSB54, S. 231.

¹⁰⁹ CSB54, S. 232.

¹¹⁰ CSB54, S. 232.

Schreiben Balzacs erreiche. Trotz oder mit jener Stillosigkeit? Handelt es sich hier nicht um eine „profondeur admirable“ (CSB 54:257), die gerade *nicht* aus dem im *Méthode*-Fragment entwickelten „soliloque“ in der „Stille“, aus der Abschottung gegen das Gesellschaftliche und sein Medium, das Sprechen, entsteht, sondern in einer offensichtlich faszinierenden Vermischung des einen mit dem anderen? Die Vermischung, wie sie Proust an Balzac studiert, ließe sich mit dem Begriff der „Hybridisierung“ umschreiben, wie ihn Warning von Bachtin übernommen hat. Hybridisierung meint die einem Text eingeschriebene „immanente Dialogizität <...> von der Vermischung zweier sozialer Sprachen über die dialogische Engführung zweier syntaktischer Konstruktionen bis hin zur Verschmelzung zweier Standpunkte <...> in einer einsprachigen rhetorischen Hybride“.¹¹¹

Zeichnet sich in der Balzac-Lektüre Prousts, in seinem besonderem Augenmerk auf die Stillosigkeit des Balzacschen Schreibens nicht ein ganz neues Modell eines 'Realismus', eines möglichen Gesellschaftsromans ab? Finden sich hier nicht Überlegungen zu einer Theorie des Schreibens und des Erzählers, die so nicht mehr in der *Recherche* zu finden sind? Ansätze zu einer Theorie der Literatur, die sich mit der schriftlichen Inszenierung von Mündlichkeit und der daraus resultierenden Bruchstückhaftigkeit eines Textes befassen und damit aber eben eine gegen die Geburt der Schrift aus dem *moi profond* gewendete Literatur anvisieren?

In diesem Zusammenhang möchte ich auf eine eigenartige Verbindung zwischen zwei faszinierten Balzac-Lesern hinweisen: Proust und seiner zentralen invertierten Figur, dem Marquis de Guercy, später in der *Recherche* Baron de Charlus genannt. In dem dem *Contre Sainte-Beuve* zugeordneten Fragment *Le Balzac de M. de Guermantes* heißt es: „La personne de la famille sur qui Balzac eut le plus d'influence fut le marquis“ (CSB54:288). Proust-Balzac-de Guercy-Charlus: warum diese Verbindung? In der *Recherche* wird es die Figur des Barons sein -so wie die Balzacs im *Contre Sainte-Beuve* - in der sich, so Sprenger, eine „Fügung von ästhetischer Reflexion, Erotik und Snobismus als verschiedenen Formen des Begehrens“ manifestiert, und daran gebunden ein gleichsam „subjektloses Sprechen“.¹¹² Durch die Figur des Barons wirkt, so Sprenger weiter, ein „Gemenge von gesellschaftlichen und individuellen Kräften von

¹¹¹ Warning, R.: „Gefängnis Musik. Feste des Bösen in Prousts La Prisonnière“, in Haug, W./Warning, R. (Hrsg.): *Das Fest. Poetik und Hermeneutik XIV*, München 1989, S. 441-471, hier S. 453.

¹¹² Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 102.

Ästhetik, Erotik und Snobismus, das zunächst [von dem Erzähler-Schriftsteller der *Recherche*] verurteilt wurde, [und das aber] einen alternativen, 'realistischeren' Weg zur Kunst weisen kann“.¹¹³ Die Verbindung von Balzac zu seinem großen Bewunderer und leidenschaftlichen Leser, der literarischen Figur des Marquis de Guercy alias Charlus hätte Proust in dem *Contre Sainte-Beuve*-Fragment also nicht zufällig hergestellt; vielmehr käme ihr eine poetologische Bedeutung zu, würde sich in ihr ein Gegenmodell zu der programmatisch geforderten, von einem *moi profond* getragenen Theorie des Schreibens und des Erzählersubjekts andeuten.

Proust liest Balzac, versucht ihn produktiv zu machen vor dem Hintergrund der eigenen intensiven Reflexionen zum Prozess des Schreibens bzw. der Formierung des schreibenden Subjekts im *Contre Sainte-Beuve*. Die Hybridität, die heterogene Stillosigkeit Balzacs scheint mir dabei viel mehr ein verstecktes Echo auf die immer wieder -gegen die Beschwörungen Prousts eines 'reinen' Schreibens in der „chambre obscure“ – auftretenden Widersprüchlichkeiten oder Spannungen in der Konstruktion einer *moi profond*-Poetik zu sein als deutlicher Abstoßungspunkt, der die eigene Stiltheorie ex negativo bestätigt. Innerhalb des *Contre Sainte-Beuve* und vor dem Hintergrund der *Recherche* formuliert sich in dem Balzac-Essay am deutlichsten das Interesse an anderen Möglichkeiten des Schreibens, an Alternativen ästhetischer Transformation, die nicht mehr auf den Fluchtpunkt eines anti-sozialen *moi profond* zulaufen und die auf die Heterogenität in der Gestaltung des *imaginaire social* der *Recherche* weisen.

Die Sensibilität Prousts für das ‚Durcheinander‘ von Tiefe und Oberflächlichkeit bei Balzac weist auf die Widersprüchlichkeit der Wirklichkeitsmodellierung, wie sie die *Comédie Humaine* als letzten panoramatischen Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts durchzieht. Eine Studie Warnings¹¹⁴ untersucht die Gegenstrebigkeit in Balzacs Schreiben. Vor dem Hintergrund der Proustschen Balzac-Rezeption im *Contre Sainte-Beuve* und deren Virulenz für das *imaginaire social* der *Recherche* lohnt es sich, hier genauer auf Warnings Überlegungen einzugehen. Diese aber sei nicht zufällig, sondern deren Charakteristikum: Die Texte Balzacs spalten sich, so Warning, auf in eine paradigmatische Ebene des auktorialen

¹¹³ Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 102.

¹¹⁴ Warning, R.: „Chaos und Kosmos. Kontingenzbewältigung in der *Comédie Humaine*“, in Gumbrecht, H. U./ Stierle, K. H./Warning, R. (Hrsgg.): *Honoré de Balzac*, München 1980, S. 9-55. Die Zusammenfassung der Thesen Warnings bezieht sich v.a. auf S. 23-31.

Erzählers, der die sozialen Sujets moralisiert und in dem „mensonge romantique“ moralischer Metaphern bindet und eine syntagmatische Ebene der erzählten Situation, in der die moralische Paradigmatik ständig metonymisch unterwandert wird: Die Paradigmatik in Balzacs Texten muß den Fortbestand eines moralischen Kosmos suggerieren, vor dessen Hintergrund sich das Chaos als moralischer Fall verorten und bewältigen läßt. Der Impuls der paradigmatisch-moralisierenden Wirklichkeitsgestaltung durch den Erzähler sei, so Warning, Kontingenzbewältigung. Die der Wirklichkeitsmodellierung zugrundeliegenden ideologischen Positionen (Familie, Monarchie, Kirche) können in der *Comédie Humaine* nur noch kontrafaktisch gegen die dysphorischen Effekte, die Auflösung traditioneller Bindungen und die Entfesselung der warenförmigen Leidenschaften, beschworen werden. Prousts Aufmerksamkeit auf den „pêle-mêle effrayant“ in Balzacs Schreiben, in dem – wie er „contre“ Sainte-Beuve bemerkt - dessen „Größe“ liegt, würde vor dem Hintergrund von Warnings Balzac-Analyse auf eben jene Vermischung der moralischen, paradigmatischen und der syntagmatischen Ebene zielen;- ohne sich freilich über die darin zum Ausdruck kommende Krisenhaftigkeit eines realistischen Schreibens, eines Schreibens über die Gesellschaft, klar zu werden. Gegen die Ideologie des abbildenden Realismus sieht Warning ähnlich wie Adorno¹¹⁵ gerade in der Entfaltung der Widersprüche das Realistische, die ideologiekritischen „effets de réalité“¹¹⁶ bei Balzac. „So enthüllt sich die *Comédie Humaine* gerade in ihren Widersprüchen, als das, was sie ist: als kontrafaktische Beschwörung eines Kosmos, einer moralischen Ordnung, als Kompensation, einer als defizitär empfundenen Realität.“¹¹⁷

Die *Comédie Humaine* als „torsohaft monumentaler Versuch, ästhetisch eine Totalität zu restituieren, die lebensweltlich längst und unwiderbringlich vergangen war“,¹¹⁸ kann allerdings noch auf den auktorialen Erzählertypus des „welterschließenden Epikers“ rechnen. Balzac ist ein Romancier, der noch dem klassischen Paradigma des Erzählers angehört - er bildet so etwas wie die Scheidelinie: Prousts Texte hingegen, vom *Contre Sainte-Beuve* bis zur *Recherche*, bezeugen die unwiderbringliche Zerstörung des auktorialen Erzählers – was die Instaurierung der Figur des *moi profond* nur umso deutlicher bestätigt.

¹¹⁵ Adorno, Th. W.: „Balzac-Lektüre“, in ders.: *Noten zur Literatur*, Ffm. 1981, S. 139-157.

¹¹⁶ Warning zitiert hier Pierre Macherey: „Les Paysans de Balzac: un texte disparate“, in ders.: *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris 1974, S. 287-327, hier S. 309.

¹¹⁷ Warning, R.: „Chaos und Kosmos...“, a.a.O., S. 31.

¹¹⁸ Warning, R.: „Chaos und Kosmos...“, a.a.O., S. 52.

6. „Le Balzac de M. de Guermantes“. Medialität

Im Anschluß an die vorwiegend essayistisch geprägten Teile des Balzac-Kapitels findet sich ein narratives Fragment, „Le Balzac de M. de Guermantes“. Der Ich-Erzähler beschreibt hier als einer der wenigen Privilegierten, die Zutritt zu diesem Ort haben, seine Besuche in der Bibliothek des Herzogs von Guermantes, der sich regelmäßig dorthin zurückzieht. Was aber treibt er dort, zurückgezogen in eine „chambre obscure“, kühl und geschützt vor dem Lärm und Sonnenlicht von draußen? In der Bibliothek befindet sich nicht nur „tout Balzac, dans une reliure en veau doré avec une étiquette de cuir vert“,¹¹⁹ sondern auch ein Stereoskop. An die Stelle der erwarteten Schilderung der Balzac-Lektüre rückt zunächst die Beschreibung dieses optischen Instruments. Die Vorführung des Stereoskops macht der Herzog - so wie, wenn „chez Victor Hugo un convive souhaitait après le dîner qu'il donnât lecture d'un drame inédit“¹²⁰ - zu einem unerhörten Privileg. Der Vergleich des mittels Stereoskop massenreproduzierte Bilder vorführenden Herzogs mit dem 'originären' Victor Hugo hat einen komischen Effekt. Indem der Duc sich gleichsam zum Autor der Stereoskop-Bilder erklärt, wird er zu einer lächerlichen Figur. Denn ein Stereoskop braucht zur Erstellung seiner Bilder schließlich keinen Autor mehr wie Victor Hugo – vielmehr ist der Produktionsprozess mit dem modernen Apparat „selbst entindividualisiert“.¹²¹ Von der Parodie des Herzogs als Stereoskop-, 'Künstler' wird aber auch die sich daran anschließende Schilderung des 'authentischen' Balzac-Lesers affiziert, mit dem sich der Ich-Erzähler contre Sainte-Beuve und dessen Musterleserin Mme de Villeparisis¹²² ausdrücklich identifiziert, wenn er sagt:

¹¹⁹ CSB54, S. 268.

¹²⁰ CSB54, S. 270.

¹²¹ Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 73. Auch Sprenger untersucht die Stereoskop-Passage, allerdings ohne näher auf deren Zusammenhang mit der poetologischen Funktion der Figur Balzacs im *Contre Sainte-Beuve* einzugehen.

¹²² Mme de Villeparisis, „un autre type de lecteurs de Balzac“ schließt, ganz nach der Methode Sainte-Beuves, von der biografischen Autorexistenz auf die Qualität des literarischen Werks. Da Balzac ein ganz gewöhnlicher Mensch und nicht zur Gesellschaft zugelassen gewesen sei, habe er diese unmöglich schildern können: „D'abord il n'y était pas allé, on ne le recevait pas, qu'est-ce qu'il pouvait en savoir? [...] Je l'ai vu une fois [...] quand j'étais toute jeune mariée, c'était un homme très commun, qui n'a dit que des choses insignifiantes.“ (CSB 54, S. 285)

„Et je me demande quelquefois si encore aujourd'hui ma manière de lire ne ressemble pas plus à celle de M. de Guermantes qu'à celles des critiques contemporains.“¹²³

Die Wahl ausgerechnet der mondänen Figur des Duc de Guermantes als Träger einer authentischen Leseerfahrung im Stile des Ich-Erzählers in der vom gesellschaftlichen Trubel abgeschotteten Einsamkeit der „chambre obscure“ hat dabei schon vor der Stereoskop-Passage einen destabilisierenden Effekt.

Mit dem Stereoskop wird also ein optisches Instrument in die Bibliothek eingeführt, dass die in den „chambres obscures“¹²⁴ so emphatisch entwickelten Kategorien Stille, Einsamkeit, Authentizität und Selbstpräsenz eines künstlerischen Schöpfer-Ichs parodiert. Zudem wird das Stereoskop als eine mondäne Attraktion zu besonderen Anlässen vorgeführt, womit ein einsames Lektüre-Szenario nochmals gestört wird. So heißt es:

„Et certains jours spéciaux, quand on voulait honorer particulièrement un invité ou reconnaître de ces services qu'on n'oublie pas, la comtesse [d.h. die spätere Herzogin von Guermantes] chuchotait [...]: Je crois qu'après le dîner Monsieur de Guermantes montrera le stéréoscope.“ (CSB54:270 f.)

Indem das Stereoskop alles Individuelle der Produktion tilgt, wird hier aber auch das *moi profond* - in der metonymischen Nähe zu Balzac - demontiert. Vor dem Hintergrund der Balzacschen ‚Stillosigkeit‘, des Ausblendens einer übergeordneten poetologisch reflektierenden Instanz in dem Durcheinandersprechen wird - mit der Einführung des Stereoskops in die „chambre obscure“ ein Konflikt formuliert. Ein poetologischer Konflikt, der entsteht, wenn die Authentizitätsproduktion eines Tiefen-Ich in die Medien verlegt wird.¹²⁵

¹²³ CSB54, S. 282.

¹²⁴ Der die narrativen Szenarios um den Erzähler und seine Mutter im *Contre Sainte-Beuve* rahmende Ort ist ein abgedunkeltes Zimmer. Neben den schon zitierten Stellen aus dem *Méthode*-Fragment sei hier noch auf andere Stellen zum Motiv der *chambre obscure* verwiesen: der Erzähler in seinem abgeschirmten Zimmer, nimmt nur „cette mince raie, au-dessus des rideaux“ (CSB54:80) wahr; umso intensiver spürt er „le calme et la lenteur de communication et d'échanges qui règnent dans la petite cité intérieure de nerfs“, (CSB54, S. 82). In den essayistischen Fragmenten findet sich die berühmte Formulierung: „Les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence“ (CSB 54, S. 368).

¹²⁵ Boscheinen formuliert in Anknüpfung an die Untersuchung der Medienepisoden in der *Recherche* durch Manfred Schneider: „<...> dem erzählenden Subjekt <ist es> nicht mehr länger möglich, sich selbst als Ganzes zu erzählen. Insofern im Kontext der Moderne die ‚Authentizitätsproduktion‘ in die Medien verlegt ist, kommt auch der Textinstanz, die Ich von sich sagt, eine andere Funktion zu. Diese Funktion - <...> - die da Ich von sich sagt, erhebt sich in der Literatur der Moderne, weil sie nicht länger identisch mit sich selbst sein kann, selbst zum Gegenstand von Darstellung und Kommunikation“, Boscheinen, S.: *Unendliches Sprechen...*, a.a.O., S. 103.

7. Die Zeitungssprache: Der Figaro-Artikel

Der *Contre Sainte-Beuve* ist nicht nur seiner äußeren Erscheinung nach ein Konvolut von Aufzeichnungen aus den *Cahiers*, eine Mischung aus narrativen Szenarios und theoretischen Reflexionen, aus fiktiven und pragmatischen Textanteilen, die nicht von einem bestimmten 'Ton' zusammengehalten werden. Wie schon Bernard de Fallois in der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen ersten *Contre Sainte-Beuve*-Ausgabe schreibt, hat die „<...> écriture des cahiers [...] plus rien [...] de la facile et souveraine aisance de *Jean Santeuil*. Elle <...>, se complique, <...> on voit apparaître alors ces lignes manuscrites, surchargées et lourdes de corrections“.¹²⁶ Die Heterogenität der Teile untereinander betrifft aber auch diese in sich selbst, in ihrer Schreibweise, in der Gestaltung ihrer „voix du discours“. Die Texte schwanken zum einen zwischen einem „je“ und einem „il“ bzw. „nous“. Zum anderen aber auch zwischen den „belles phrases“, dem „schönen Stil“ einer romantischen Natur- und Erinnerungspoese, die aus der Ruhe und Einsamkeit des *moi profond* hervorgeht und bruchstückhaften Passagen, in denen die scheinbar so stabile Erzählerinstanz verunklart wird bzw. sich in der Flüchtigkeit und Stillosigkeit des Sprechens aufzulösen droht. Solche das *moi profond* destabilisierenden Teile finden sich auch in jenen Textfolgen aus dem *Contre Sainte-Beuve*, in denen es um das Medium der Zeitung geht. Die hier vor dem Hintergrund des Mediums Zeitung bzw. der Figur des Journalisten entwickelten poetologischen Überlegungen weisen indirekt auch nochmal auf den oben ausführlich behandelten Anti-Stil Balzacs. Das Vorbild für Balzacs Versuch, die gegenwärtige soziale Welt zur Darstellung zu bringen, ist der Zeitungsstil, genauer gesagt das neu entstandene Feuilleton, gewesen. Wie Karlheinz Stierle zeigt, war Balzac „<...> gleichermaßen fasziniert wie abgestoßen <...> <von dieser> alles mit allem im Medium einer haltlosen und charakterlosen Ironie <...>“,¹²⁷ versöhnenden Sprache. „Er spielt das Spiel des Feuilleton, aber er überspielt es auch. Er entledigt sich seiner, indem er sich seine Schreibweise aneignet und sie zitiert“,¹²⁸ so Stierle weiter. Mit der pastichierenden Einarbeitung von Feuilleton-

¹²⁶ Fallois, B. de: „Préface“, in *CSB54*, S. 18.

¹²⁷ Stierle, K.: „Epische Naivität und bürgerliche Welt. Zur narrativen Struktur im Erzählwerk Balzacs“, in Gumbrecht, H. U./ Stierle, K./Warning, R. (Hrsgg.): *Honoré de Balzac*, a.a.O., S. 208.

¹²⁸ Stierle, K.: „Epische...“, a.a.O., S. 208.

Versatzstücken in den Balzacschen Roman bekommt dieser gleichsam zwei Erzähler: einen haltlos-geschwätzigen Feuilletonisten und einen moralisierenden. Wenn Balzac, wie Stierle feststellt, trotzdem noch dem „<...> klassischen Paradigma des Erzählens angehört“, in dem die *histoire* über die „Freisetzung des *discours* dominiert“,¹²⁹ so scheint mir Prousts Fixierung auf die heterogenen Elemente in Balzacs Schreiben doch in dem hier behandelten Zusammenhang des Zeitungsstils noch einmal in einem anderen Licht verständlich zu werden.

In den Entwürfen zu dem *Méthode*-Fragment schwankt Proust zwischen verschiedenen Ansatzpunkten für seine Kritik an Sainte-Beuves Methode. Ein Aspekt ist die salonhafte Auffassung von der Literatur und die damit zusammenhängende Abhängigkeit von der Aktualität und der Politik. Das ideale Medium, um diese Ansicht von Literatur zu transportieren, war für Sainte-Beuve bekanntlich der Zeitungsartikel. Wöchentlich erschienen im *Constitutionnel* die berühmten Sainte-Beuveschen *Lundis*. In deutlich kritischem Ton schreibt Proust: „Man kann sagen, daß er für die Herstellung der Raketen, die er zehn Jahre lang jeden Montag mit unvergleichlichem Glanz aufstiegen ließ, den Stoff zu dauerhafteren Büchern verwandte, der damit verloren war.“¹³⁰ An diese Kritik schließt sich ein erzählerisches Fragment an, das, wie ein - allerdings ironisch affiziertes – Pendant oder Komplement zu den „Matinée/Reveil“-Szenen um das *moi profond* des Erzählers ebenfalls ein morgendliches Erwachen zum Thema hat, hier aber das des Journalisten Sainte-Beuve. Wie der Erzähler in einer *chambre obscure*, produziert er indessen ganz und gar mondäne Fantasien um das Lesen seines soeben erschienenen Artikels: „In dem kleinen Haus in der Rue du Mont-Parnasse am Montagmorgen, zur Stunde, da im Winter der Tag hinter geschlossenen Vorhängen noch bleich ist, schlug er den *Constitutionnel* auf und spürte, daß im gleichen Augenblick die von ihm gewählten Worte in viele Zimmer von Paris die Neuigkeit der glänzenden Gedanken brachte, die er gefunden, und bei vielen <...> Bewunderung hervorriefen.“¹³¹ Die Beschreibung der mondänen Befriedigung, die Sainte-Beuve in dem fiktiven Szenario über seine Zeitungsartikel empfindet, schließt mit der Bemerkung: „Gewiß empfand er nicht die Erregung des Anfängers, der seit langem einen Artikel an eine Zeitung gegeben hat.“¹³²

¹²⁹ Stierle, K.: „Epische...“, a.a.O., S. 209.

¹³⁰ GSB97, S. 31.

¹³¹ GSB97, S. 32.

¹³² GSB97, S. 32.

Hier verunklart sich plötzlich die Identität jenes „er“, das nicht mehr Sainte-Beuve meinen kann: „Und doch hat eines Morgens seine Mutter beim Betreten seines Zimmers [...] die Zeitung neben ihn gelegt.“¹³³ Wird zunächst von einem auktorialen Erzähler in der dritten Person eine erzählerische Szene um das Erwachen Sainte-Beuves entwickelt, wechselt der Text, wenngleich immer noch auktorial, über die Einfügung des Attributs „seiner Mutter“ (die wohl kaum die des alten Sainte-Beuve sein kann!) abrupt über zu der Perspektive des späteren Ich-Erzählers als werdenden Schriftstellers. Wie Sainte-Beuve wartet dieser auf die Zeitung mit seinem Artikel um dadurch die gleiche mondän-snobistisch gefärbte Euphorisierung zu erleben. Der mit dem Einschub der Mutter-Figur vorgenommene Hinweis auf den Ich-Erzähler wird bestätigt durch ein thematisch fast identisches Fragment aus dem 2. *Cahier*, in dem es um das Erscheinen eines Artikels des Erzählers im *Figaro* geht. Hier heißt es - jetzt in der Ich-Form: „Ich schlage ihn auf, [...], ich sehe nur die beiden letzten Spalten, aber nichts mehr von Marcel Proust.“¹³⁴ Indem sich in der ersten zitierten Passage an das „er“ Sainte-Beuves nahtlos das „er“ des werdenden Schriftstellers anschließt, der in der Stelle aus dem 2. *Cahier* von einem „ich“ als „Marcel Proust“ bezeichnet wird, entsteht ein irritierender Identifizierungseffekt Prousts mit Sainte-Beuve. Die als werdender Schriftsteller auftretende Autorinstanz Proust, die an anderen Stellen ein *moi profond* contre Sainte-Beuve entwirft, zeigt hier plötzlich dieselben 'Schwächen' wie dieser.

Der oben gemachte Vergleich zweier thematisch fast deckungsgleicher Cahierpassagen um das Erscheinen eines Zeitungsartikels zeigt nicht nur die Verunsicherung über das narrative System („er“/„ich“?), sondern auch die Kollision zweier Textformen: der pragmatische Text einer Literaturkritik „contre Sainte-Beuve“ stößt zusammen mit dem fiktiv-autobiografischen Text des werdenden Schriftstellers. Die Distanz zu der zuvor theoretisch proklamierten Methode Sainte-Beuves (seiner mondänen Oberflächlichkeit, seinem journalistischen Stil) ist mit dieser Überblendung zweier Szenen und zweier Textformen offensichtlich verunklart. Die hier so deutliche Verwirrung des narrativen Systems bzw. der Textformen scheint mir symptomatisch zu sein: die deutlich markierte Distanz des Kritikers Proust zu Sainte-Beuve und damit zu einem journalistischen Schreiben, das das Sprechen zu inszenieren versucht, gerät in dem narrativen Szenario ins Schwanken. Sicher könnte man die hier

¹³³ GSB97, S. 32.

¹³⁴ GSB97, S. 58.

skizzierten Szenen auch als frühe Variante des in der *Recherche* zentralen *vocation*-Themas lesen. Der Identifizierungseffekt mit Sainte-Beuve wäre dann Indiz für das Noch-nicht-Erkennen des (werdenden) Schriftstellers seiner wahren Berufung im authentischen Schreiben. Das *vocation*-Motiv taucht hier aber nirgendwo auf. Eine solche Lesart würde der Offenheit bzw. Unsicherheit im Ton des fragmentarischen *Contre Sainte-Beuve* eine Geschlossenheit unterstellen, die der Text nicht belegt.

Folgt man dem Textverlauf um das Zeitungsthema weiter, läßt sich noch einmal - jetzt auch auf theoretischer Ebene - eine Brüchigkeit gegenüber der *moi profond*-Poetik beobachten. Wieder geht es um Sainte-Beuves journalistischen Stil; die zunächst so eindeutige Ablehnung der oberflächlichen Schreibweise wird hierbei aber ambivalent. Proust vergleicht die Wirkweise eines Zeitungsartikels mit dem Effekt, den die Beschreibung politischer Reden hat: „Es ist mit einem Artikel wie mit den Sätzen, die wir erschauernd in den Protokollen über die Sitzungen der Kammer lesen.“¹³⁵ Beide Textformen: Zeitungsartikel und Sprechprotokolle politischer Reden funktionieren als eine Art Montage von fragmentarischer, direkter Rede und Angaben bzw. Charakterisierungen, in die - explizit beim Protokoll - keine auktoriale, reflektierende Instanz eingreift. Die „journalistische Schönheit“¹³⁶ – die konträr steht zu den „belles phrases“ oder dem metapherngesättigten „beau style“, die das *moi profond* hervorbringt - entwickelt sich nicht aus der alleinigen, abgerundeten auktorialen Gestaltung, sondern erst in Zusammenarbeit mit den Lesern funktioniert der Text, ein somit aber nicht mehr stilsicherer Text: „Und da sie [die journalistische Schönheit] <...> von der Menge (und wäre diese Menge auch eine Elite) ihren letzten Ausdruck empfängt, ist dieser Ausdruck immer etwas *vulgär*. [...] Daher ist sein Werk <das des Journalisten> das mit der *unbewußten Mitarbeit* der anderen geschrieben wird, *weniger persönlich*.“¹³⁷

Was mit diesem etwas kryptischen Exkurs über die Eigenheiten journalistischer Texte in die scheinbar so klare Kritik an Sainte-Beuve eingefügt wird, scheint mir vielmehr eine Reflexion über die Eigenschaften und Wirkungen des Sprechens (des gesprochenen Wortes) in schriftlichen Inszenierungen und deren Auswirkungen auf ein schreibendes Subjekt zu sein.

¹³⁵ GSB97, S. 33.

¹³⁶ GSB97, S. 34.

¹³⁷ GSB97, S. 34, Hervorhebung von mir.

8. „Conversation avec Maman“. Dialogizität

Sowohl die intertextuellen Bezüge auf die gegen Sainte-Beuve ins Feld geführten Schriftsteller als auch die *chambre obscure*-Szenarien sind gerahmt von einem Gespräch, das der Erzähler mit seiner Mutter führt. Das Sprechen, die conversation, ist also – was offenbar in merkwürdigem Widerspruch zu deren expliziter Verurteilung steht - in die Inszenierung der Texte eingebaut. Allerdings muss man für den größten Teil der *Contre Sainte-Beuve*-Fragmente sogleich den scheinbaren Widerspruch einschränken. Die Erwähnung der Mutter des Erzählers in sich wiederholenden formelhaften Einfügungen¹³⁸ hat vor allem rhetorische Funktionen. Das rein formale Kriterium „conversation“ macht, so wäre hier kritisch zu Sprengers These anzumerken, nicht schon einen dialogischen Text aus.¹³⁹ An einer Stelle der *Contre Sainte-Beuve*-Fragmente markiert das Element der Unterhaltung allerdings einen deutlichen Bruch mit der rhetorischen Formelhaftigkeit.

In einer um das Erscheinen des *Figaro*-Artikels des Erzählers entwickelten Textfolge¹⁴⁰ findet sich das „Conversation avec Maman“ überschriebene Fragment. Interessant an der Stelle für unseren Zusammenhang ist, dass es hier explizit um den Erzähler als Schriftsteller, als schreibendes Subjekt geht.

Nach der Lektüre seines soeben erschienenen *Figaro*-Artikels möchte der Erzähler wieder zu Bett gehen, aber: „Bevor ich mich wieder schlafen legte, wollte ich wissen, wie Mama meinen Artikel gefunden hatte.“¹⁴¹ Die sich anschließende Unterhaltung dreht sich dann allerdings nicht um den Inhalt des Artikels. Das einzige, was der Leser erfährt, ist, dass es in diesem eine „Passage über das Telephon“¹⁴² gibt. Das Detail scheint zumindest insofern interessant, als mit dem Telefon-Satz hier neben der Stereoskop-Passage die

¹³⁸ Vgl. etwa CSB54, S. 197 und S. 228.

¹³⁹ Im Hinblick auf den *Contre Sainte-Beuve* schreibt Sprenger: „Bei genauerer Betrachtung präsentiert sich [...] schon jener Text, der die Unterscheidung zwischen 'moi profond' und 'moi social' instituiert, als inszenierte Mündlichkeit. Der Ich-Erzähler entwickelt seine Polemik gegen die 'méthode Sainte-Beuve' im Dialog mit seiner Mutter“, Sprenger, U.: *Stimme...*, a.a.O., S. 5.

¹⁴⁰ Das Thema des *Figaro*-Artikels taucht in mehreren *Cahiers* aus dem Umkreis des *Contre Sainte-Beuve* auf; bei dem hier interpretierten handelt es sich um ein anderes als das bereits besprochene aus den Entwürfen zu der „Methode Sainte-Beuves“, vgl. Bongiovanni Bertini in GSB97:347, Anm. 2 zu S. 32. Im GSB ist das Fragment der *Conversation* der Textfolge aus dem 2. *Cahier* zugeordnet, dort GS97, S. 64-71. Im CSB54 ist das Fragment dem Text „Le rayon de soleil sur le balcon“ zugeordnet, dort CSB54, S. 118-121 und ein weiterer Teil unter „Conversation avec Maman“, CSB54, S. 135-149.

¹⁴¹ GSB97, S. 64.

¹⁴² GSB97, S. 64; CSB54, S. 119.

zweite Stelle im *Contre Sainte-Beuve* markiert ist, die in die *chambre obscure* ein modernes Medium ‚einfügt‘. An die Stelle einer inhaltlichen Besprechung des Artikels, den der Erzähler so stolz ist, ‚geschaffen‘ zu haben, tritt in Gestalt des übernervösen, lärm,-und lichtempfindlichen „kleinen Idioten“,¹⁴³ wie die Mutter den Erzähler nennt, eine Art Parodie des *moi profond*: „Non, crétin. Pourquoi ne me dis-tu pas aussi de ne laisser entrer personne, de ne pas jouer du piano? [...], on ne te fera pas l'ombre de bruit.“¹⁴⁴ Als es schließlich um die Handwerker geht, die den Künstler (das *moi profond*) störenden Lärm verursachen könnten, antwortet die Mutter mit einer beschwingten Zitatcollage aus Corneille und Molière: „Point d'ordre, point de bruit sur la ville“,¹⁴⁵ zitiert sie aus dem *Cid* und spricht weiter: „Et tâche de dormir le plus tard possible, [...], on te fera durer ta nuit aussi tard que tu voudras“.¹⁴⁶

Dann fährt die Mutter fort mit einem Zitat aus Molières *Amphitryon*: „Eh là là! Madame la Nuit. Un peu doucement, je vous prie <...>“, um zu schließen: „Et c'est mon Loup qui finira par trouver qu'elle est trop longue et qui demandera du bruit.“¹⁴⁷ oder, nochmal mit Molière: „Cette nuit en longueur me semble sans pareille.“¹⁴⁸ Nach dieser kurzen ‚Showeinlage‘, hinter der der Erzähler als Kommentator ganz zurücktritt, verläßt die Mutter dessen Zimmer. Direktheit suggerierend, notiert der Erzähler im Präsens: „Maman me quitte, mais je repense à mon article et tout d'un coup j'ai l'idée d'un prochain: *Contre Sainte-Beuve*.“¹⁴⁹

Interessant ist hier der Kontext, in dem „tout d'un coup“ die Idee zum *Contre Sainte-Beuve* kommt: eine musicalähnliche Zitatcollage¹⁵⁰ aus

¹⁴³ GSB97, S. 65; CSB54, S. 121.

¹⁴⁴ CSB54, S. 144.

¹⁴⁵ CSB54, S. 144; GSB97, S. 68.

¹⁴⁶ CSB54, S. 144 f.; GSB97, S. 68.

¹⁴⁷ CSB54, S. 145; GSB97, S. 68.

¹⁴⁸ CSB54, S. 145; GSB97, S. 68.

¹⁴⁹ CSB54, S. 147; GSB97, S. 69.

¹⁵⁰ Die Assoziation der Zitatpassage mit einer musikalischen Struktur wird evident in der hier nicht weiter kommentierten Stelle, die sich unmittelbar an das erste Racine-Zitat anschließt. Die starke Gefühlsregung, die die Figur der Esther in der Mutter auslöst, kommentiert der Erzähler: „Et Maman, <...>, fredonne timidement, comme avec la crainte de faire fuir, d'une voix trop haute et hardie, la mélodie divine qu'elle sent près d'elle: 'Il s'apaise, il pardonne', ses chœurs divins que Reynaldo Hahn a écrits pour *Esther*“, CSB 54, S. 146. Zwar wird hier Musik evoziert, aber alles andere als ein musicalhafter Ton angeschlagen. Im Gegenteil: eingebettet in eine rührende scène familiale wird die Figur der Esther an die Stimme der Mutter gebunden zu einer christlich-jüdischen Versöhnungsfigur: „Maman essayait timidement un air de chœur, comme une des jeunes filles de Saint-Cyr essayant devant Racine. Et les belles lignes de son visage juif, tout empreint de douceur chrétienne <...> en faisaient Esther elle-même“ (CSB54, S. 146). Der eigenartige Gegensatz zwischen der zuvor und nachher inszenierten Tonlage einer beschwingt-parodierenden Mutter und der jüdischen Mutter als einem keuschen jungen Mädchen (Esther) hier, die aus Ehrfurcht vor dem Text nicht zu „schrill“ zu singen wagt, verweist auf die zentrale Bedeutung von Racines *Esther* für das Proustsche Thema der Profanation und damit der Inversion. Der musicalartige Zitat/Singstil der Mutter vor und nach der vom Erzähler – bändigend eingebauten? - Familienszene wäre dann eine Art der Profanation gegen die „mélodie divine“.

Sprechakten der Mutter steht in unmittelbarer Nähe zu der Idee eines Artikels „contre Sainte-Beuve“. Gegen Sainte-Beuve, das heißt an anderer Stelle aber programmatisch für das Schweigen, die Stille und gegen das dezentrierende Sprechen! Und direkt im Anschluß an die zündende Idee ruft der Erzähler erneut die Mutter, um mit ihr über den Einfall zu *sprechen*. Damit setzt sich das Zitatspiel Mamans fort, diesmal mit Racines *Esther*. Dabei weist die Mutter sich die Rolle des Ahasverus zu, dem Erzähler die der Esther.¹⁵¹ Erneut das Bedürfnis des Sohnes nach absoluter Ruhe parodierend, antwortet sie dem in die jüdische Königin travestierten Erzähler mit einem Racine-Zitat: „Que craignez-vous, suis-je pas votre frère? Est-ce que pour vous qu'on fit un ordre si sévère?“¹⁵² „Der Erzähler antwortet nicht kongruent auf das Zitatspiel der Mutter, indem er die Rolle der Esther übernimmt, sondern insistiert in kurzen Sätzen auf seiner Absicht, ihr die Idee seines Artikels vorzustellen.

Um was für eine eigenartige Unterhaltung geht es hier? Die Textfolge der „conversation avec maman“ wirkt in mehrfacher Hinsicht als szenische Infragestellung der *moi profond*-Poetik. Die intertextuelle Bezugnahme auf Corneille, Molière und Racine ist offenbar nicht in die monologische Stimme einer Autorintention integriert. Im Gegenteil hat die Einfügung der Zitate über die Mutter einen parodierenden Effekt auf die Vorstellungen von auktorialer Intentionalität, Einheit und Autonomie des Werkes, wie sie

¹⁵¹ Auch die Geschlechtertravestie im gemeinsamen Rezitierspiel um *Esther* läßt sich als metonymisch wirksame Unterwanderung des einsinnigen (eingeschlechtlichen) Ichs lesen, vgl. Compagnon, A.: „Racine est plus immoral“, in ders. *Proust entre deux siècles.*, Paris 1989, S. 65-106. Compagnon untersucht hier die Bedeutung Racines für das Thema der Inversion in der *Recherche*: „Le théâtre de Racine est aux yeux de Proust un modèle de dissimulation et de travestissement, donc une excellente image de l'inversion. Pour Proust [...] Racine est une femme, un homme-femme“, a.a.O., S. 83. Die Figuren, die in Racines Theater Proust für die Inversion, und das heißt für ihn immer nicht-substantielle, androgyne Kopplungen von Mann-Frau eintreten, sind die „chastes jeunes filles“ im Stile Esthers. Verbunden mit deren sexueller Ambivalenz zeigt sich in den vermeintlich keuschen jungen Mädchen zugleich „le cruel problème de l'innocence [...] de l'enfant“, wie Compagnon Charles Péguy zitierend ausführt, Compagnon, a.a.O., S. 100. Bezogen auf die hier zitierte *Contre Sainte-Beuve*-Passage weist Compagnon darauf hin, dass das inszenierte travestierende Rollenspiel zwischen der Mutter als Ahasverus und dem Erzähler als Esther noch einmal dadurch gesteigert wird, dass Ahasverus in der hier von Proust evozierten Esther-Inszenierung von einer als Mann verkleideten Frau, nämlich Sarah Bernhard, gespielt wurde, a.a.O., S. 90. Im Zusammenhang mit dem von Compagnon untersuchten „Racine pervers“, eines „hystérique, blasphématoire, sadiste“, wie Proust in einem Brief von 1905 schreibt, scheint mir äußerst interessant zu sein, dass der Dramatiker ganz ähnlich orientierten Polemiken von Seiten der französischen Literaturkritik der Jahrhundertwende ausgesetzt war, wie es für Nerval der Fall war. Das von Proust in der *Correspondance* so genannte und nicht nur thematisch gemeinte „miracle racinien de [se] faire femme“, das vielmehr direkt die Schreibweise, die „économie de l'œuvre poétique“ (CSB71, S. 535) verändere, wurde von der Kritik als wenig „französisch“, als „efféminé“ abgekanzelt. Beide, Nerval mit seinem „subjectivisme excessif“ und Racine mit seinem hysterischen 'Frau-Werden' würden von Proust also eingesetzt gegen eine rassistisch und sexuell 'reine' „francité“. Zu den zitierten Stellen, s. Compagnon, a.a.O., S. 98-106. Vgl. auch weiter in dieser Arbeit das Kapitel zu Nerval.

¹⁵² CSB54, S. 148.

an anderer Stelle des *Contre Sainte-Beuve* explizit gefordert werden.¹⁵³ Die intertextuell über die Stimme Racines u.a. sowie über das Sprechen der Mutter hergestellte Parodie und Polemik gegen das Autorwort läßt an Bachtins Überlegungen zur Dialogizität bzw. dem gesprochenen und damit dialogischen Wort denken. In der Beziehung zwischen dem Wort und dem „fremden Wort“, in der „fremden Rede in der Rede“¹⁵⁴ spricht sich immer auch gleichzeitig die Position des Anderen mit aus. In der Parodie, der Polemik gegen das Autorwort oder der Stilisierung etwa artikuliert sich das „zweifach gerichtete Wort“ oder auch das „zweistimmige Wort“¹⁵⁵. Dieses zeichnet sich dadurch aus, dass es „<...> den Bezug zu einer fremden Aussage als notwendiges Moment <...> beinhaltet.“ Dabei ist es sowohl „<...> auf den Gegenstand der Rede, wie das gewöhnliche Wort, als auch auf ein *anderes* Wort, auf eine fremde Rede gerichtet <...>.“¹⁵⁶

Die Frage nach dem Status der *conversation* im *Contre Sainte-Beuve* ließe sich abschließend also mit Bachtins Überlegungen zu monologischen und dialogischen Texten verknüpfen. Bachtin unterscheidet zwischen einem Pseudodialog, d.h. einem linguistisch, rein formal dialogisierten Monolog, in dem zwar mehrere Sprecher auftreten können, aber *ein* Bewußtsein vorherrscht und dem vielstimmigen Text, dessen dialogische Beziehungen nicht an linguistischen Kriterien festzumachen sind. In diesem dominiert nicht eine Stimme bzw. die Autorintention; der Autor selbst wird Teil einer polyphonen Bedeutungskonstitution und -dekonstruktion, bei der die anderen Stimmen nicht länger als Objekte eines auktorialen Bewußtseins auftreten.¹⁵⁷ Vor dem Hintergrund meiner Überlegungen zur poetologischen Brüchigkeit des *Contre Sainte-Beuve* ließe sich mit Bachtin von einem polyphonen Text sprechen - Kriterium für einen solchen wäre also nicht die Inszenierung einer linguistisch-formalen conversation, sondern die verschieden gestalteten „sinnhybriden“ Bruchstellen des *Contre Sainte-Beuve*, die gegen die 'monologische' Hermetik der *moi profond*-Poetik arbeiten.

¹⁵³ Vgl. etwa CSB54, S. 157; S. 161 f. ; S. 164 f.

¹⁵⁴ Bachtin, M.: *Probleme der Poetik Dostojewskis*, München 1971, S. 207 und S. 206.

¹⁵⁵ Bachtin, M.: *Probleme...*, a.a.O., S. 205 und S. 207.

¹⁵⁶ Bachtin, M.: *Probleme...*, a.a.O., S. 206.

¹⁵⁷ Vgl. hierzu: Grübel, R.: „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, in Bachtin, M.: *Die Ästhetik des Wortes*, Ffm. 1979, S. 21-78, hier S. 39 f.