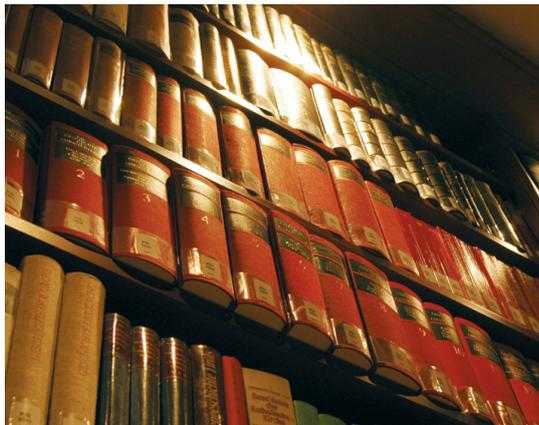


TIEDTKE, IRMA

Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts : von Irma Tiedtke

Evert
1936

EOD – des millions de livres à portée de souris! Dans plus de 12 pays d'Europe !



Merci d'avoir choisi EOD !

Les bibliothèques européennes possèdent des millions de livres du XVe au XXe siècle. Tous ces livres sont désormais accessibles sous la forme d'eBooks – à portée de souris. Faites votre recherche dans le catalogue en ligne d'une des bibliothèques du réseau eBooks on Demand (EOD – livres électroniques à la demande) et commandez votre livre où que vous vous trouviez dans le monde – 24 heures par jour et 7 jours par semaine. Le livre sera numérisé et mis à votre disposition sous la forme d'un eBook.

Nous vous souhaitons une bonne utilisation de votre eBook EOD !

- Bénéficiez de la mise en page originale du livre !
 - A l'aide d'un logiciel standard, lisez à l'écran votre eBook, zoomez sur une image, naviguez dans le livre.
 - *Utilisez la commande rechercher* :* Vous pouvez trouver un mot donné au sein du livre.
 - *Utilisez la commande Copier / coller* :* Copiez des images ou des parties du texte vers une autre application (par exemple vers un traitement de texte)
- *Non disponible dans tous les eBooks

Conditions générales d'utilisation

En utilisant le service EOD, vous acceptez les conditions générales d'utilisation établies par la bibliothèque qui possède le livre.

- Conditions générales d'utilisation :
<https://books2ebooks.eu/csp/fr/ubi/fr/agb.html>

Souhaitez-vous avoir accès à d'autres

eBooks? Plus de 40 bibliothèques dans 12 pays d'Europe offrent ce service. Recherchez les ouvrages disponibles dans le cadre de ce service :

<https://search.books2ebooks.eu>

Vous trouverez plus d'informations à l'adresse suivante :

<https://books2ebooks.eu>

Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts

von

Irma Tiedtke

1936

PAUL EVERT VERLAG, HAMBURG 11

UB INNSBRUCK



+C99333307

Institut f. Romanische Philologie
Universität Innsbruck
N. Inv. Nr. 1433

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Literaturverzeichnis	VII
Vorwort	1
Kunst = Umwandlung der Wirklichkeit, Bild der Laterna Magica ..	3
Einführung in die weltanschaulichen Grundlagen der Proustschen Ästhetik	4
Definition der Begriffe: Vergleich, Metapher, Bild, Symbol	13
Hauptteil: Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts	
I. Bildhafte und symbolische Wirklichkeit	21
a) Erscheinungen der Außenwelt: Abbilder intellektueller Ideen	21
b) Erscheinungen der äußeren Wirklichkeit: Abbilder und Reflexe seelischer Zustände	41
II. Spiegelung der geistigen Bedeutung der Wirklichkeit in den Bildern	47
A. Funktion der Bilder in bezug auf die geistige Bedeutung der materiellen Erscheinungen	47
a) Bilder, durch die gegebene Erscheinungen der Außen- welt als symbolisch charakterisiert sind, Ausgangs- punkt in einer sinnlichen Analogie	48
b) Bilder für konkrete Gegebenheiten auf Grund der ihnen innewohnenden Idee	49
c) Bilder für konkrete Erscheinungen auf Grund einer ideellen Beziehung und künstlerisch ausgestaltet durch eine sichtbare Analogie	56
aa) Projektion einer subjektiven Bedeutung in die Erscheinungen der Außenwelt, wodurch diese zu Spiegelbildern der ersteren werden	56
bb) Umwandlung der konkreten Erscheinungen der Außenwelt in anschauliche Bilder auf Grund der ihnen innewohnenden Idee	59
d) Die Allegorie	67
e) Komplexe symbolischer Bilder	74
B. Charakteristische Bildgebiete und ihre Bedeutung	90
a) Das Wunderbare und Geheimnisvolle in der Welt: Bilder aus Märchen und Mythologie	90
b) Bilder aus der Sphäre des religiösen Kults: Die Legende der Blumen	103
c) Bilder aus der Welt des Theaters	108
Schlußwort	117

LITERATURVERZEICHNIS

- A. Thibaudet, „La Poésie de Stéphane Mallarmé“. 3. éd. Paris, Gallimard, 1926.
- E. R. Curtius, „Marcel Proust“. Der neue Merkur. Febr. 1922.
- E. R. Curtius, „Französischer Geist im neuen Europa“. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1925.
- L. Pierre-Quint, „Marcel Proust, sa vie, son oeuvre“. Paris, Kra, 1925.
- L. Pierre-Quint, „Le Comique et le mystère chez Proust“. Paris, Kra, 1928.
- L. Pierre-Quint, „Le Sens du comique dans l'oeuvre de Marcel Proust“. In „Marcel Proust“, Les Contemporains, revue Le Capitole, Paris 1926.
- M. J. Durry, „Réflexions“. In „Marcel Proust“, Les Contemporains, revue Le Capitole, Paris 1926.
- P. Valéry, „Variété I“. Paris, Nouvelle Revue Française, 1930. „Hommage“.
- L. Martin-Chauffier, „Le Côte de Guermantes“. Nouvelle Revue Française, février 1921.
- L. Spitzer, „Stilstudien“ II. München 1928. „Zum Stil Marcel Prousts“.
- V. Klemperer, „Moderne französische Prosa“. Leipzig, Teubner, 1926. Einleitung, S. 71.
- B. Crémieux, „XXe Siècle“. Paris, Gallimard, 1927. „Marcel Proust“.
- J. Rivière, „Marcel Proust et la tradition classique“. Nouvelle Revue Française, février 1920.
- J. Rivière, „Marcel Proust“ (Conférence). Nouvelle Revue Française, avril 1925.
- Zum Begriff des Symbols:
- Eisler, „Wörterbuch der philosophischen Begriffe“. IV. Aufl. Berlin 1927, 1929 und 1930.
- Th. Carlyle, „Sartor Resartus“. Centenary Edition, London, Chapman and Hall, um 1910.
- R. de Gourmont, „Le Livre des masques“. 7. éd. Mercure de France, Paris 1914.
- A. Thibaudet, „Le liseur de Romans“, „Symbolisme et Roman“. 3. éd. Paris, Crès, 1925.

E. R. Curtius, „Französischer Geist im neuen Europa“ wird im folgenden zitiert als Curtius, Frz. G.

Die Belegstellen aus Proust selbst werden so zitiert, daß die verschiedenen Bände des Werks durchgezählt sind als I—XVI. Davon entsprechen:

- I. „Le côté de chez Swann“ I
- II. „Le côté de chez Swann“ II
- III. „A l'ombre des jeunes filles en fleurs“ I
- IV. „A l'ombre des jeunes filles en fleurs“ II
- V. „A l'ombre des jeunes filles en fleurs“ III
- VI. „Du côté de Guermantes“ I
- VII. „Du côté de Guermantes“ II „Sodome et Gomorrhe“ I
- VIII. „Sodome et Gomorrhe“ II, 1
- IX. „Sodome et Gomorrhe“ II, 2
- X. „Sodome et Gomorrhe“ II, 3
- XI. „La prisonnière“ I
- XII. „La prisonnière“ II
- XIII. „Albertine disparue“ I
- XIV. „Albertine disparue“ II
- XV. „Le Temps retrouvé“ I
- XVI. „Le Temps retrouvé“ II

VORWORT

Auf die Beziehungen der Ästhetik und Philosophie Marcel Prousts zum Symbolismus wurde ich zuerst durch einen Vortrag aufmerksam, den Herr Dr. Brulez im Wintersemester 1930/31 in Hamburg hielt, für dessen tieferes Verständnis mir damals jedoch alle Voraussetzungen fehlten (ich stand ganz am Anfang meines Studiums). Als ich mich dann etwa ein Jahr später mit Proust selbst zu beschäftigen begann, und mein Interesse durch wiederholte Lektüre immer mehr gefesselt wurde, erkannte ich nach und nach die Bedeutung einer symbolischen Weltauffassung überhaupt im Werke Prousts und ihre Auswirkung in seiner Ästhetik, die Herr Dr. Brulez in jenem Vortrage als einen „symbolisme génétique“ oder „symbolisme expliqué“ bezeichnet hatte, und als mir durch die Teilnahme an Übungen des Herrn Dr. Brulez das Verständnis der literarischen Schule des Symbolismus erschlossen wurde, sah ich in der Tat die Verwandtschaft zwischen dem modernen Romanschriftsteller und der französischen Lyrik am Ende des XIX. Jahrhunderts ein.

In der Literatur ist die Beziehung Prousts zum Symbolismus bisher nur wenig berührt und gar nicht eingehender untersucht worden. Der wichtigste Hinweis auf den weltanschaulichen Zusammenhang findet sich in einem Aufsatz von E. R. Curtius über Proust (in der Zeitschrift „Der neue Mercur“, Februar 1922). Es heißt dort (S. 754): „Prousts Kunst verrät deutlich den Durchgang durch den Symbolismus der achtziger und neunziger Jahre, der in ihr späte und kostbare Früchte zeitigt. Sie ist umspült von jener Atmosphäre des erkenntnistheoretischen oder, wie Remy de Gourmont sagte, „subjektiven“ Idealismus, der die symbolistische Dichtung trägt; und sie hebt sich wie diese Dichtung eben durch solche ideelle Verflüssigung des Gegebenen von der stumpfen metallenen Materialität der parnassischen Kunst ab“. Die Bedeutung des weltanschaulichen Symbolismus im Werke Prousts, ganz unabhängig von literarischen Beziehungen, erwähnt Paul Valéry in einem „Hommage“ überschriebenen Artikel in der Sammlung „Variété“ (Bd. I).¹⁾ Marie-Jeanne Durray (Artikel „Réflexions“ in dem Sammelband von Aufsätzen „Marcel Proust“ [Les Contemporains, revue Le Capitole]) erkennt die Gemeinschaft ästhetischer Motive, die Proust mit den Symbolisten verbindet (Correspondance, Evocation, Synesthésie usw.). Valéry Larbaud sagt gelegentlich einer Besprechung der „Esthétique de Marcel Proust“ von Emeric Fisher, daß man eigentlich im Symbolismus die literarischen Vorfahren Prousts suchen müßte. („Nouvelle Revue Française“, octobre 1933). Vereinzelte Hinweise, ohne nähere Be-

¹⁾ S. „Einführung in die weltanschaulichen Grundlagen der Proustschen Ästhetik“, S. 13, Anmerkung.

gründung, finden sich bei Viktor K l e m p e r e r („Moderne Französische Prosa“, S. 71). Wenn S p i t z e r („Stilstudien“, II, S. 438 ff.) von „Symbolen“ bei Proust spricht, so meint er damit allgemeine abstrakte Begriffe, die durch eine Majuskel mit einem besonderen Bedeutungsakzent versehen sind, z. B. „L’Espace, le Temps, la Vérité, la Présence, l’Amour, le Bonheur“ usw., und diese Eigentümlichkeit teile Proust ebenfalls mit den Vertretern des literarischen Symbolismus. Dieser Gebrauch des Begriffs Symbol entfernt sich aber von seiner eigentlichen Bedeutung. (Näheres siehe „Definition der Begriffe, Vergleich, Metapher, Bild, Symbol“).

Die Beziehung seiner Ästhetik zu dem Begründer des Symbolismus, B a u d e l a i r e, spricht Proust selbst im letzten Bande seines Werks („Le Temps Retrouvé“ II, 82, 3) aus. Es handelt sich dabei um das Motiv der Evocation vergangener Erlebnisse durch äußere Sinneseindrücke, die dadurch selbst zu Symbolen werden. Mit V e r l a i n e stimmt Proust vor allem in dem Einklang seelischer Bewegungen mit den Stimmungen der Natur und der Spiegelung der ersteren in den letzteren überein.¹⁾ A n R i m b a u d erinnert besonders die Evocation von Fantasiebildern durch die Namen (wie in dem Sonett von Rimbaud durch die Vokale, vgl. C u r t i u s, „Französ. Geist im Neuen Europa“, S. 63 ff.). Neben diesen ästhetischen Motiven sind es vor allem die Grundgedanken einer idealistischen Philosophie, in denen sich Proust mit M a l l a r m é berührt: in der Idee der Überlegenheit der ideellen Vorstellungswelt gegenüber der äußeren Erfahrung, in der Voraussetzung, daß die Totalität der Erkenntnis sinnlicher Eindrücke nur unter Ausschaltung der aktuellen Wahrnehmung in der Imagination möglich ist, und die Abwesenheit eines konkreten Gegenstandes zugleich die ideale Gegenwart aller möglichen bedeutet, und endlich in der Umwandlung und Durchdringung der alltäglichen Welt selbst durch eine ideale Traumwirklichkeit, (bei Mallarmé z. B. in dem Gedicht „Apparition“, wo das ideale Traumbild der Geliebten nach einer vorübergehenden Trübung durch die alltägliche Wirklichkeit aufs neue aufleuchtet, — bei Proust z. B. in der Désincarnation der alltäglichen Menschen durch das Fantasiebild ihres Namens.²⁾ (Über die philosophische Grundlegung der Dichtung Mallarmés siehe Thibaudet: „La Poésie de Stéphane Mallarmé“). Daß die Kenntnis der Symbolisten in der literarischen Bildung Prousts eine hervorragende Rolle spielt, beweisen rein äußerlich auch schon die vielen Zitate gerade aus diesen Dichtern.

Diese kurzen Hinweise mögen zunächst genügen, um die Verwandtschaft Prousts mit den Hauptvertretern des Symbolismus zu bezeichnen. Wir werden gelegentlich noch darauf zurückkommen. Im folgenden handelt es sich nicht so sehr um den Nachweis der Beziehungen Prousts zum Symbolismus in der französischen Dichtung als vielmehr um die Darstellung des Symbolismus in Prousts eigenem Werke, wie er, auch unabhängig von jeder literarischen Schule, in seiner Weltanschauung begründet ist und in seiner Ästhetik sich spiegelt. Wir werden daher die Symbole und Bilder im Werke Prousts vor allem auf ihre gedankliche Bedeutung hin untersuchen und zu

¹⁾ Vgl. das Kapitel „Erscheinungen der Außenwelt, Abbilder und Reflexe seelischer Zustände“, S. 41 ff.

²⁾ S. auch „Einf. in d. weltanschaul. Grundl. d. Proustschen Ästhetik“, S. 9.

zeigen versuchen, wie Proust in den sinnlichen Gegenständen der Erfahrung und in den künstlerischen Metaphern, in denen er die Außenwelt verwandelt, den geistigen Sinn der Wirklichkeit zum Ausdruck bringt. Die rein ästhetische Bedeutung der Bilder kann nur insoweit Berücksichtigung finden, als sie sich mit der gedanklichen berührt und durchdringt, da eine Untersuchung der Bilder Prousts vom formalen und technischen Gesichtspunkt, wie sie ursprünglich für den zweiten Teil dieser Arbeit geplant war, im Rahmen dieser Dissertation nicht mehr möglich ist.¹⁾

Kunst = Umwandlung der Wirklichkeit, Bild der Laterna Magica.

Das Geheimnis der künstlerischen Gestaltung liegt in einer Umwandlung der Wirklichkeit. Die Welt der äußeren Erscheinungen und Vorgänge, ein Gemisch von Wesentlichem und Unwesentlichem, geistig Bestimmtem und Zufälligem, bildet den Ausgangspunkt und das Substrat, das, durch eine geistige Schau hindurchgegangen, im Kunstwerk in neuer verwandelter Gestalt vor uns ersteht, erfüllt von einem ideellen Gehalt. Das nur Zufällige und Einmalige mußte darum ausgeschieden werden, denn nur diejenigen Erscheinungen der Wirklichkeit sind würdig, den Gegenstand des Kunstwerks zu bilden, denen eine allgemeingültige geistige Bedeutung inneohnt. Die so gereinigte Wirklichkeit, um zum adäquaten Ausdruck der aus ihr herausgelösten Bedeutung zu werden, muß solange umgewandelt werden, bis sie als eine völlig durchsichtige Hülle den inneren Gehalt erkennen läßt. Denn das Kunstwerk ist die in allen Teilen von der Idee durchdrungene Materie. Die Kunstwirklichkeit ist „durchsichtig“; durchsichtig ist die Form, in der der Künstler uns die von ihm enträtselte Erscheinungswelt darstellt, d. h., nicht in der Form abstrakter Gedanken teilt er uns seine Erkenntnisse²⁾ mit, sondern in einer neuen gereinigten und geklärten bildlichen Einkleidung; denn Durchsichtigkeit bedeutet nicht unmittelbares Vor-Augen-Liegen, sondern Bedeckt-Sein mit einem Schleier, einer Hülle, die wir jedoch zu durchdringen vermögen.

In der Verwandlung der sich ihm in der Erinnerung darbietenden Welt seines Erlebens in ein Reich durchsichtiger symbolischer Formen ihres geistigen Gehalts, liegt das Grundprinzip der Proustschen Ästhetik. Ein Bild ihrer Funktion, der Entstofflichung der Materie und Vergeistigung der Wirklichkeit kann uns ein Gegenstand aus Prousts eigenen Kindheitserlebnissen sein, die Laterna Magica, mit der die Schilderung seiner Erinnerungen beginnt. Von ihr heißt es (I, 19, 20): „elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores“, ihre Projektionen durchdringen und verzehren die äußere Stofflichkeit: „Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa

¹⁾ So wie sie vorliegt, stellt die Arbeit bereits eine starke Kürzung und Auswahl der wichtigsten Kapitel des ursprünglichen Textes dar.

²⁾ Über den erkenntnismäßigen Gehalt des Proustschen Werkes s. Curtius, Frz. G. S. 19 „Kunst und Erkenntnis“.

figure pâle ... mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvibration.“ Diese Schilderung ist eine eigentümliche Veranschaulichung von Prousts eigener Methode. Spiritualisierung und Entmaterialisierung sind die wesentlichen Züge seiner Kunst; aber das Entscheidende ist, daß die sinnlich-anschauliche Gestalt der Erscheinungen dabei erhalten bleibt. Ebenso sind die Projektionen der Laterna Magica körperlose, ungreifbare, aber dennoch sinnlich-sichtbare Bilder. Sie sind durchsichtig wie die Materie des Kunstwerks; sie saugen die Materie (der Wand, der Tür usw.) in sich auf und durchdringen sie, so wie das Kunstwerk die äußere Wirklichkeit des Lebens in sich aufnimmt, sie mit einem geistigen Gehalt erfüllt und sich innerlich macht; das Geistige durchdringt den sinnlichen Stoff, um sich in ihm als seinem Ausdruck widerzuspiegeln. Das Ursprüngliche (der Bedeutung nach) ist das geistige Element: es verkörpert sich in der Sinnenwelt, so wie die Bilder der Laterna Magica Körperlichkeit gewinnen an den Gegenständen, die ihr Licht bestrahlt.

Einführung in die weltanschaulichen Grundlagen der Proustschen Ästhetik.

Wir leben in einer bunten Welt der Erscheinungen, die der naiven, noch nicht zur Selbstbesinnung gelangten Auffassung Realität bedeutet, während sie sich der tieferen Betrachtung als eine Trug- und Scheinwelt erweist, eine Fata morgana von sinnlichen und seelischen Illusionen, sich ewig wandelnd nach der verschiedenen Perspektive aus der wir sie sehen.¹⁾ Nicht nur spiegelt sich das Universum in jedem Bewußtsein in anderer Gestalt, auch innerhalb des Erlebens eines Einzelnen wandelt sich beständig sein Aspekt. Nichts Festes finden wir in der Außenwelt der Dinge und Menschen; glauben wir den Gegenstand unserer Vorstellungen zu greifen, so zerrinnt er in nichts, um einem neuen Trugbild Platz zu machen. Und doch folgt daraus kein notwendiges Versagen aller Erkenntnis; es war nur töricht, die Realität da zu suchen, wo sie nicht sein kann; nicht draußen ist sie, sondern in uns, nicht in den „Dingen als solchen“ (denn diese existieren gar nicht, was wir dafür hielten, hat sich als Täuschung erwiesen), sondern in der Komplexität der ideellen Beziehungen, die das Bewußtsein zwischen sich und den Dingen herstellt, in den Bedeutungen, mit denen der Geist die Dinge und Wesen erfüllt, um in ihnen nur noch Gegenbilder, Zeichen und Repräsentanten seiner eigenen Vorstellungen zu besitzen. Was sich als Täuschung erwies, solange wir jenseits unseres Ichs einen exakt korrespondierenden Gegenstand dafür suchten, wird zum eigentlich Realen, sobald wir seine Begründung und Notwendigkeit im eigenen Inneren erkennen. In unserer eigenen Geistigkeit eingefangen, können wir den magischen Zirkel niemals überspringen, der uns von den Dingen trennt, und vergeblich suchen wir draußen, was nur ein Reflex aus unserem Innern ist:

I, 128. „Car si on a la sensation d'être toujours entouré de son âme, ce n'est pas comme d'une prison immobile; plutôt on est comme emporté avec elle dans un perpétuel élan pour la dépasser, pour atteindre à l'extérieur, avec une sorte de découragement, entendant toujours autour de soi cette sonorité identique qui n'est

¹⁾ Vgl. Curtius, Frz. G., Kapitel „Relativismus“.

pas l'écho du dehors mais le retentissement d'une vibration interne. On cherche à retrouver dans les choses devenues par là précieuses, le reflet que notre âme a projeté sur elles, on est déçu en constatant qu'elles semblent dépourvues dans la nature, du charme qu'elles devaient, dans notre pensée, au voisinage de certaines idées."

Die Illusion ist notwendig für uns, weil nur sie uns die Außenwelt erstrebenswert macht, bis wir zur Erkenntnis ihrer Idealität gelangt sind, bis sich die im Objektiven verlorene Realität im Subjektiven wiederhergestellt hat. So war des Erzählers ganzes Streben während seiner Kindheit auf die Eroberung einer ihm äußerlichen, von seiner eigenen Existenz unabhängigen Wirklichkeit gerichtet; er glaubte an das „Leben“, als er Gilberte liebte, an seine Fülle und Intaktheit (ohne zu wissen, daß dieser Glaube selbst ihm nur einen Reflex seiner eigenen unberührten jungen Seele vorspiegelte), und er war beseligt, als er einen von seiner Hand entsandten Brief mit dem Stempel der Post, Zeichen der äußeren Wirklichkeit, wiedersah:

II, 267. „signes de réalisation effective, cachets du monde extérieur, violettes ceintures symboliques de la vie qui, pour la première fois venaient épouser, maintenir, relever, réjouir mon rêve.“

Später erkannte er, daß alle Liebe nur im Subjekt begründet ist, und daß ihr kein adäquater Gegenstand der Außenwelt entspricht. Aber wir machen den Menschen, den wir lieben, zum Symbol, zum Abbild der Idealgestalt, die wir in uns tragen. Doch nicht nur geliebte Wesen, alle Menschen, die wir kennen, sind für uns nur die Repräsentanten unserer eigenen Vorstellungen, und, so wie sie sich uns darstellen, eine Schöpfung unseres eigenen Geistes:

I, 33. „Même l'acte si simple que nous appelons ‚voir une personne que nous connaissons‘ est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grande part. Elles finissent par gonfler si parfaitement les joues, par suivre en une adhérence si exacte la ligne du nez, elles se mêlent si bien du nuancer la sonorité de la voix comme si celle-ci n'était qu'une transparente enveloppe que chaque fois que nous voyons ce visage et que nous entendons cette voix, ce sont ces notions que nous retrouvons, que nous écoutons.“

Diese Vorstellungen bleiben nicht immer die gleichen, sondern im ständigen Wechselspiel verschieben sich Subjekt und Objekt gegeneinander. Wie uns eine Landschaft, ein Bauwerk ein wechselvolles Bild darbietet, wenn wir unseren Standort ändern (vgl. das Erlebnis der Kirchtürme von Martinville), so wandelt sich auch der moralische Aspekt eines Menschen. Glauben wir ihn fern und unzugänglich, so scheint er uns in einem Nimbus des Erhabenen und Wunderbaren eingehüllt; nahen wir ihm im alltäglichen Leben, so weicht der poetische Glanz der gewöhnlichsten Prosa und Banalität, ohne daß wir darum behaupten könnten, der Wahrheit viel näher gekommen zu sein. Die Wirkung der räumlichen und geistigen Perspektive vereint, zeigt unter dem Bilde des von fern strahlenden Gestirns, das in der Nähe in eine unförmige Nebelmasse zerfließt, das Beispiel der Schauspielerin Rachel: ihre verschiedene Erscheinung, im Licht der fernen Bühne und im nahen Beisammensein im Zimmer, symbolisiert zugleich den Unter-

schied des inneren Abstandes, aus dem ihr Liebhaber Saint-Loup und der Erzähler selbst sie sehen: jenem bedeutete sie ein Heiligtum, weil er sie unerreichbar glaubte; dieser sah in ihr nur die gewöhnliche Courtisane.

Aber nicht nur durch unsere verschiedene Stellung wechselt das Bild von Menschen und Dingen, auch innerhalb derselben vollzieht sich eine ständige Wandlung, so daß unsere Vorstellungen niemals ihrem Gegenstand korrespondieren können; denn würde es wirklich gelingen, sie nach diesem umzuformen, so wäre doch das Objekt selbst inzwischen schon wieder ein anderes geworden:

V, 151. „... ce n'est qu'après avoir reconnu non sans tâtonnements les erreurs d'optique du début qu'on pourrait arriver à la connaissance exacte d'un être, si cette connaissance était possible. Mais elle ne l'est pas; car tandis que se rectifie la vision que nous avons de lui, lui-même qui n'est pas un objectif inerte change pour son compte, nous pensons le rattraper, il se déplace, et croyant le voir enfin plus clairement, ce n'est que les images anciennes que nous en avons prises que nous avons réussi à éclaircir, mais qui ne le représentent plus.“

So löst sich nach und nach das scheinbar ruhende Bild der Welt in ein bewegtes Gefüge von Relationen auf. Einem jeden zeigt die Welt ein anderes Gesicht, einem jeden spiegelt sie sich in einer anderen Bedeutung, die in ihm selbst gegründet ist. So scheint es, als ob wir bei einem schrankenlosen Relativismus und Subjektivismus enden, für den es schließlich wenig ausmacht, daß den Wesen und Dingen auch eine ihnen selbst innewohnende Bedeutung zugestanden wird (s. XVI, 74), wenn es uns doch unmöglich ist, ihre Qualität zu erkennen.

Hier aber liegt die entscheidende Wendung in der Philosophie Prousts, die zugleich seine Kunsttheorie begründet. Zwar gibt es keinerlei Konstanz in den Erscheinungen der Außenwelt, noch in unserem Verhalten zu ihnen, sondern alles ist in ständiger Bewegung; aber die Bewegung selbst, die Gesamtheit der sich wandelnden Beziehungen, wird von festen und ewigen Gesetzen beherrscht. Wenn wir uns bei dem Aufnehmen der Eindrücke von außen und der Feststellung ihrer subjektiven Bedingtheit beruhigen wollen, dann kommen wir freilich über den Zirkel unserer Individualität nicht hinaus, aber wenn wir die Bedeutungen der Außenwelt für uns wahrhaft ergründen und in reine Intellektualität umwandeln, dann zeigt sich, daß sie nicht nur einmalig und zufällig sind, sondern notwendig und allgemein. Die Welt der Intellektualität, des rein Geistigen ist, im Gegensatz zu der individuell beschränkten Weise des Fühlens und Empfindens, ein gemeinsames Medium, das alle Wesen bindet:

III, 195. „Car mon intelligence devait être une et peut-être même n'en existe-t-il qu'une seule dont tout le monde est co-locataire, une intelligence sur laquelle chacun du fond de son corps particulier porte ses regards, comme au théâtre, où si chacun a sa place, en revanche, il n'y a qu'une seule scène.“

In ihr erkennen wir die Gesetze der Relationen, die das Geistige in der Welt sind, und die im Wechsel der Erscheinungen sich ewig erhalten. In ihnen liegt die wahre Objektivität, und sie schlagen die Brücke vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Einmaligen und Zeitgebundenen zum Über-

zeitlichen und Ewigen. In der Erkenntnis und Darstellung der geistigen Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt allein ist die Befreiung aus der Individualität möglich. Sie vollzieht der Wissenschaftler in der Form abstrakter Spekulation, der Künstler übermittelt sie, in ein sinnliches Gewand gekleidet; aber die bunten Erscheinungen, die er an uns vorüberziehen läßt, weisen alle auf die ideellen Gesetze hin, die sie regieren und aus denen sie entsprungen sind. Was Prousts Werk uns darstellt, ist darum nicht das Abbild einer äußeren Wirklichkeit, sondern eine in ihrer geistigen Bedeutung erschlossene Erscheinungswelt, in der Mannigfaltigkeit der Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt, Geist und Materie, Bedeutung und Symbol, in ihrem ständigen Ineinandergreifen, wobei das geistige Element das Konstitutive, der Ausgangs- und Endpunkt ist, und die materiellen Erscheinungen nur die Funktion von Zwischengliedern, Zeichen und Abbildern besitzen.

Betrachten wir kurz, wie sich das Verhältnis des Materiellen und Ideellen in der Einstellung Prousts zu den Geschehnissen seines Lebens darstellt, so zeigt diese überall symbolhaft die Priorität des Geistigen.

Einen äußeren Gegenstand erfassen wir nur dann wahrhaft, wenn wir ihn in ein geistiges Äquivalent umgewandelt, ihn zu einer „cosa mentale“ gemacht haben, d. h. nicht nur ein Abbild von ihm in unsere Vorstellung aufnehmen, denn das wäre ja nur eine Wiederholung des materiellen Gegenstandes, sondern wenn wir seine über die materielle Gegebenheit hinausgehende immaterielle Bedeutung in uns realisiert haben. Diesen Prozeß der Umwandlung eines äußeren Eindrucks in eine cosa mentale möge das Beispiel des Briefs der Gilberte erläutern, den der Knabe unerwartet erhielt, nachdem er lange Zeit nichts von dem sehnachtsvoll bewunderten Mädchen gehört hatte und sie schon für sich verloren glaubte. Der Brief sagte ihm nichts, bis er erkannte, daß durch ihn sein schönster Traum Erfüllung finden sollte (es war eine Einladung in das Haus der Gilberte), daß er nunmehr Eingang finden würde in ihr Privatleben, das ihm bis dahin so unerreichbar und geheimnisvoll erschienen war:

III, 102. „Tandis que je lisais ces mots, mon système nerveux recevait avec une diligence admirable la nouvelle qu'il m'arrivait un grand bonheur. Mais mon âme, c'est-à-dire moi-même, et en somme le principal intéressé, l'ignorait encore. Le bonheur, le bonheur par Gilberte, c'était une chose à laquelle j'avais constamment songé, une chose toute en pensées, c'était, comme disait Léonard de la peinture, cosa mentale. Une feuille de papier couverte de caractères, la pensée ne s'assimile pas cela tout de suite. Mais dès que j'eus terminé la lettre, je pensais à elle, elle devint un objet de rêverie, elle devint, elle aussi, cosa mentale et je l'aimais déjà tant que toutes les cinq minutes, il me fallait la relire, l'embrasser. Alors je connus mon bonheur.“

Nur wenn die Materie Ausdruck einer geistigen Bedeutung ist, — entweder nur in bezug auf das Subjekt, wie in dem letzten Beispiel, oder objektiv, als Ausdruck eines allgemeinen etwa psychologischen Gesetzes, so wie in einem einzelnen „Fall“ sich ein naturwissenschaftliches Gesetz manifestiert, — hat es Sinn sich mit ihr auseinanderzusetzen. Daraus erklärt sich auch die wiederholte Äußerung Prousts, daß er keinen

Beobachtungsgeist besitze. Das klingt zunächst sehr überraschend, wenn wir bedenken, wie unendlich exakt und differenziert er auch sinnliche Eindrücke zu schildern weiß, und einer wie genauen Analyse er die konkreten Äußerungen seiner Mitmenschen, ihre Bewegungen und Gesten, ihre Redeweise und ihr Mienenspiel unterzieht; denn das alles setzt gerade einen außerordentlich entwickelten Beobachtungsgeist voraus. Aber der Widerspruch ist nur ein scheinbarer, denn unter „Beobachtung“ versteht Proust zunächst nur die Notierung rein äußerlicher Eindrücke und ihre Zurückführung auf die konventionellen Bezeichnungen, die die Dinge nur nennen, nicht aber ihr inneres Wesen erfassen, wodurch sie erst eigentlich „erschaffen“ werden. Diese Art von Beobachtungsgeist kann Proust sich freilich rühmen nicht zu besitzen. Bei ihm stellt sich die Beobachtung der sinnlichen Erscheinungen erst dann ein, wenn er in ihnen Manifestationen allgemeiner Gesetze erkannt hat:

XV, 36. „mon incapacité de regarder et d'écouter ... n'était pourtant pas totale. Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses qui faisait sa nourriture et sa joie.“

oder wenn er bereits im voraus ein ideelles Äquivalent dieser Erscheinungen, ein „double spirituel“ in seiner Vorstellung besitzt:

XV, 38. „... j'étais incapable de voir ce dont le désir n'avait pas été éveillé en moi par quelque lecture, ce dont je n'avais pas d'avance dessiné moi-même le croquis que je désirais ensuite confronter avec la réalité.“

Schon als Kind vermochte er sich nur unter dieser Voraussetzung für seine Umwelt zu interessieren:

II, 254. „Aller aux Champs-Élysées me fut insupportable. Si seulement Bergotte les eût décrits dans un de ses livres, sans doute j'aurais désiré de les connaître comme toutes les choses dont on avait commencé par mettre le ‚double‘ dans mon imagination. Elle les réchauffait, les faisait vivre, leur donnait une personnalité, et je voulais les retrouver dans la réalité; mais dans ce jardin public rien ne se rattachait à mes rêves.“

Dieser Weg von der immateriellen Vorstellung zur realen Erscheinung hat Proust herangeführt an Menschen und Städte, Gilberte, die Herzogin von Guermites, die Kathedrale von Balbec, Florenz, Venedig. Zwar führt die Gegenüberstellung des Traumbildes mit der Wirklichkeit notwendig zu schwerer Enttäuschung, denn diese kann ja nicht jene nur im Geiste faßbare Schönheit aufweisen, die in der Einheit, in dem harmonischen Gleichmaß aller von einer Idee durchdrungenen Teile besteht, und wie sie sich in der sichtbaren Welt nur im Kunstwerk ungetrübt darstellt. Aber die Traumwirklichkeit ist für Proust stärker als der materielle Eindruck und vermag auch diesen noch mit ihrem Zauber zu durchdringen und ihm eine neue Würde zu verleihen. Wie sich ein Fantasiebild nach und nach mit immer mehr realen Zügen erfüllt, um dann, durch die konkrete Realisierung für einen Augenblick ausgelöscht, um so wirksamer hervortreten und das äußere Bild zu vergeistigen, so daß es von

der Fantasiewelt gleichsam aufgesogen wird, das zeigt am schönsten die Gestalt der Herzogin von Guermantes, die, aus einer idealen Traumlandschaft herausgewachsen und in das „amarant-farbene Licht der letzten Silbe des Namens Guermantes getaucht“ das Ziel seiner kindlichen Liebessehnsucht war. Vor der Realisierung hatte das „double spirituel“ selbst manche Wandlung erfahren, die es der Wirklichkeit bereits näherrückte. Mit der Vorstellung einer Landschaft, die ein Buch seines Liebesschriftstellers Bergotte schilderte, verband sich ihm das Bild einer schönen Frau, die ihn darin einherführen und ihm ihre Schönheiten erschließen würde. Als ihm dann auf seinen Wanderungen auf dem Wege nach Guermantes die reale Landschaft ein Abbild der erträumten zeigte, da nahm jene geliebte Frau die Gestalt der Herzogin, der Herrin von Guermantes, an und in ihr Bild gingen alle die Vorstellungen von mittelalterlicher Feudalherrschaft ein, die seine Fantasie aus Sage und Geschichte schöpfte, von einem jahrhundertalten Schloß, von der Ahnfrau Geneveva von Brabant, die er aus den Bildern seiner *Laterna Magica* kannte, und die Farben der Tapisserien und Kirchenfenster von Saint-Hilaire in Combray, das von jeher zur Herrschaft von Guermantes gehörte, gaben ihm seine eigentümliche Beleuchtung. So war der Knabe erfüllt von dem vielfarbigen, poetischen und völlig irrationalen Bild der Herzogin von Guermantes, bis er einmal Gelegenheit hatte, die wirkliche Herzogin bei einer Hochzeitsmesse in der Kirche von Combray zu sehen. Wie unglaublich mußte es ihm da erscheinen, daß sie eine Dame war, wie alle anderen seiner Bekanntschaft, wie die Gattinnen der Ärzte und Advokaten der kleinen Stadt, eine große blonde Frau mit scharfen blauen Augen und einem Schönheitsfehler an der Nase! Dann aber gelingt es seinem Denken, diese alltägliche Erscheinung selbst umzuwandeln und mit der Idee von dem Wesen der Herzogin zu durchdringen:

I, 252. „... sur cette image toute récente, interchangeable, j'essayais d'appliquer l'idée: „C'est Mme de Guermantes“ sans parvenir qu'à la faire manoeuvrer en face de l'image, comme deux disques séparés par un intervalle. Mais cette Mme de Guermantes à laquelle j'avais si souvent rêvé, maintenant que je voyais qu'elle existait effectivement en dehors de moi, en prit plus de puissance encore sur mon imagination qui, un moment paralysée au contact d'une réalité si différente de ce qu'elle attendait, se mit à réagir et à me dire: „Glorieux dès avant Charlemagne, les Guermantes avaient le droit de vie et de mort sur leurs vassaux; la duchesse de Guermantes descend de Geneviève de Brabant. Elle ne connaît aucune des personnes qui sont ici.“

Von nun an schlägt sein Herz höher, vom Glück der hohen Gegenwart berauscht, selig über einen Blick, den sie ihm schenkt, sieht er die Herzogin wie in einer Apotheose aus der Kirche schreiten; die Strahlen der Sonne erhöhen den festlichen Glanz, der sie umfließt, und in einem rauschenden Bild, Symbol seines inneren Hochgefühls, schließt diese Episode aus der Kindheit des Erzählers:

I, 255. „Ses yeux bleuissaient comme une pervenche impossible à cueillir et que pourtant elle m'eût dédiée; et le soleil menacé par un nuage, mais dardant encore de toute sa force sur la place et dans la sacristie donnait une carnation de géranium aux tapis rouges qu'on y avait étendus par terre pour la solennité et sur lesquels s'avancait en souriant Mme de Guermantes, et ajoutait à leur lainege

un velouté rouge, un épiderme de lumière, cette sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de Lohen-grin, certaines peintures de Carpaccio, et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux.“

Und dieser poetische Glanz, den das vorangehende Fantasiebild auf die Verwirklichung selbst überstrahlt, geht den Erscheinungen der Wirklichkeit nie ganz verloren¹⁾. Die Gegenstände aus der Umgebung Gilbertes, nachdem der Knabe einmal Eingang gefunden hatte in das Reich ihrer Eltern, strömten nach wie vor jenen zauberhaften Duft aus, den sie seiner Sehnsucht nach einer unerreichbar geglaubten Welt verdankten, und die jungen Mädchen am Meeresstrande blieben ihm immer Wesen aus einer Sphäre des Wunderbaren:

V, 253. „Les créatures surnaturelles qu'elles avaient été un instant pour moi mettaient encore, même à mon insu, quelque merveilleux dans les rapports les plus banals que j'avais avec elles où plutôt préservaient ces rapports d'avoir jamais rien de banal.“

Denn wenn hier auch zeitlich die äußere Erfahrung vorangegangen war, so hatte der Erzähler doch auch zu ihnen den Weg erst über die Vorstellungen seiner Fantasie gefunden, da sie ihm von vornherein fremd und unnahbar erschienen waren. Eine unüberbrückbare Kluft trennt jedoch die Wesen, zu denen nur die Erfahrung geführt, von denen, die er zuerst in seiner Fantasie erschaffen hat. Daher erscheint es ihm unmöglich, daß Mme de Villeparisis, eine Freundin seiner Großmutter, die er in Balbec kennenlernt, verwandt sein soll mit der Familie der Guermantes:

IV, 135. „Comment aurais-je pu croire à une communauté d'origine entre deux noms qui étaient entrés en moi l'un par la porte basse et honteuse de l'expérience, l'autre par la porte d'or de l'imagination.“

Zwar sind die Fantasievorstellungen notwendig Illusionen, verglichen mit der Wirklichkeit, aber gerade dadurch verleihen sie dem Leben selbst Schönheit und Poesie, und wenn uns die Erfahrung um eine Illusion ärmer macht, so dürfen wir doch keineswegs verzichten auf den Reichtum, den uns die unerfüllten Wünsche noch bewahren:

V, 151. „Pourtant, quelques déceptions inévitables qu'elle doive nous apporter, cette démarche vers ce qu'on n'a qu'entrevu, ce qu'on a eu le loisir d'imaginer, cette démarche est la seule qui soit saine pour les sens, qui y entretienne l'appétit. De quel morne ennui est empreinte la vie des gens qui par paresse ou timidité, se rendent directement en voiture chez des amis qu'ils ont connus sans avoir d'abord rêvé d'eux, sans jamais oser sur le parcours s'arrêter auprès de ce qu'ils désirent.“

Aber selbst dann, wenn nur nachträglich ein Zusammenhang mit einer geistig bestimmten Erscheinung in ihnen aufgewiesen werden kann, gewinnen noch die Daten der bloßen Erfahrung, wie z. B. die Gesichter der

¹⁾ Martin-Chauffier, NRF février 1921: „Ainsi l'on pourrait dire ... de tous les livres parus de la série qu'ils signifient le passage de la fiction à la réalité, à la réalité non point sèche, mais encore enveloppée de tous les voiles gracieux de la fiction évanouie.“

Menschen, die auf eine Darstellung in der bildenden Kunst zurückweisen, als deren wenn auch unvollkommene Nachahmung sie somit erscheinen. So findet Swann die Rechtfertigung seiner Liebe zu Odette in ihrer Ähnlichkeit mit Botticellis Sphora aus der Sixtinischen Kapelle. Es handelt sich hier zwar nur um eine äußere Ähnlichkeit, aber diese verleiht der materiellen Erscheinung selbst eine neue Würde dadurch, daß sie von ihrer Einmaligkeit erlöst und ins Allgemeine, Überindividuelle erhoben wird.

Eine andere Art der Vergeistigung eines sinnlichen Eindrucks ermöglicht die Entziehung aus der unmittelbaren körperlichen Greifbarkeit. Selbst den sinnlichen Genuß erhöht noch die Abwesenheit des Objekts. Im dunkel verhängten Zimmer in Combray vermochte Proust als Knabe die Eindrücke der sommerlichen Atmosphäre viel besser in sich zu realisieren, als im vollen Sonnenlicht der Straße (I, 123). Denn das rein Materielle, das uns allein die Sinne darzustellen vermögen, ist undurchsichtig und hindert die Erkenntnis des inneren Gehalts der Dinge, der in uns selbst gelegen ist. So erklärt sich auch der paradoxe Satz des Malers Elstir im Salon Verdurin: „Il ne faut aucune lumière et qu'il joue la sonate clair de lune dans l'obscurité pour mieux voir s'éclairer les choses.“ (II, 99.)

Die unsinnliche Vorstellung des Materiellen selbst ist schon dadurch um einen Grad geistiger, daß sie nicht an die einmalige Erscheinung gebunden, sondern allgemein ist und die Totalität aller analogen Erlebnisse in sich schließt:

IX, 32. „pour avoir refusé de goûter avec mes sens cette matinée-là je jouissais en imagination de toutes les matinées pareilles, passées ou possibles, plus exactement d'un certain type de matinées dont toutes celles de même genre n'étaient que l'intermittente apparition.“

Es ist dieselbe Auffassung, die Mallarmés „théorie de l'absence“ zugrunde liegt, und nach der die Negation und Abwesenheit einer konkreten Erscheinung die ideale Gegenwart aller möglichen bedeutet¹⁾. Darum ist auch der unmittelbaren Gegenwart die Erinnerung, das ideale Erleben der Vergangenheit, vorzuziehen. Die Höhepunkte in Prousts Leben wurden durch Erscheinungen ausgelöst, durch deren Auftreten sich die Vergangenheit in eine ideale Gegenwart verwandelte, Gegenwart im Erleben, und ideal, weil ihr keine sinnliche Gegebenheit entspricht. Freilich hängt es vom Zufall ab, ob sich diese Erscheinungen, Gegenstand einer flüchtigen Sinnesempfindung, die durch eine Analogie eine frühere Erlebniswelt neu erstehen lassen, je im Leben zeigen. Das bewußte Gedächtnis vermag ihre Atmosphäre nicht wiederzufinden. In ihnen allein realisiert sich die volle Intensität des Erlebens als ideal und konkret zugleich. Es ist die Realität, die sich nur in der Erinnerung gestaltet. Sie ist der Gegenstand des gesamten Werkes von Proust, wiedergefunden „auf der Suche nach der verlorenen Zeit“.

So zeigt sich der Grundsatz der Proustschen Philosophie, die Idee der

¹⁾ Vgl. Thibaudet, „La Poésie de St. Mallarmé“, S. 136, „Il voit dans l'absence la somme des présences idéales, évoquées, pensées grâce au fait même qu'extérieurement elles ne sont pas.“

Priorität und Schöpferkraft des Geistigen, auch auf allen Gebieten seines zeitlichen Daseins konsequent durchgeführt: in dem Vorrang der Traumwelt vor der konkreten Wirklichkeit, der Fantasie vor der Erfahrung, des Vorgestellten vor dem Gegebenen, des Allgemeinen vor dem Besonderen, der Kunst vor der Natur und der Vergangenheit vor der Gegenwart. Das alles sind nur Modifikationen des einen Grundthemas, daß die Erscheinungen zurückzuführen sind auf die geistige Bedeutung, die ihnen innewohnt. Diese Bedeutung hat ihren Ursprung in uns selbst; aber nicht in dem Sinne, daß wir sie den Dingen absichtlich oder willkürlich beilegen, sondern sie ist eine innere Gegebenheit in uns, unabhängig vom Willen und Verstand, die wir jedoch mit Hilfe des Denkens zu erkennen haben. Zu erschaffen vermag der Verstand nichts, und doch ist ohne ihn keine Schöpfung möglich, seine Leistung besteht in der Umwandlung der Übersetzung des geistigen Gehalts der Welt, den uns am Anfang nur ein dunkles Gefühl ahnen läßt, in die Klarheit des Wissens.

Aus diesen Voraussetzungen folgt die Auffassung der Erscheinungswelt als einer Welt von Zeichen und Symbolen mit innerer Notwendigkeit. Der „Symbolismus“ im Werke Prousts ist daher nicht nur eine literarische Manier, sondern der Ausdruck seiner Weltanschauung überhaupt, einer Weltanschauung, die in der Erschaffung des Kunstwerks ihre Anwendung und Vollendung findet. Denn das Kunstwerk ist die Darstellung der Erscheinungswelt als einer Welt gedeuteter Symbole, Symbole, die das Leben dem Künstler aufgibt in den Gegenständen seiner Eindrücke und Empfindungen, in den Menschen und Dingen, zu denen er ein inneres Verhältnis gewinnt. Die ganze Welt ist so für Proust ein Zauberbuch von Symbolen, die er entziffern muß:

XVI, 24. „... déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphes qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrement était difficile, mais seul il donnait quelque vérité à lire ... il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une oeuvre d'art?“

Diese Deutung erfordern in gleicher Weise die beseelten und unbeseelten Gegenstände der Außenwelt, denn sie alle bilden nur die Materie unseres Erlebens, während wir ihre immaterielle Bedeutung erst in unserem Innern realisieren. (XVI, 51. „Il me fallait donc rendre leur sens aux moindres signes qui m'entouraient [Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec etc.] ...“). An die Stelle der verworrenen und dunklen Zeichen, die die äußere Wirklichkeit dem Künstler zu lesen gibt, tritt dann eine zweite und höhere Ordnung von Symbolen im Kunstwerk, wo die sinnlichen Erscheinungen zum durchsichtigen Gewand der Ideen werden, die jene erste Wirklichkeit dem Künstler zu erkennen gab, und durch deren Darstellung er den Gehalt seines individuellen Erlebens in die Sphäre des allgemeinen

Geistes erhebt. Symbolisch sind darum im Grunde alle Erscheinungen, die Proust in seinem Werke vor uns abrollen läßt:

- I. weil die Dinge und Menschen niemals um ihrer selbst willen geschildert, sondern in ihrem Zusammenhang mit dem Erleben des Erzählers aufgewiesen sind,
- II. weil sich ihre Bedeutung nicht in der Beziehung auf das einmalige Subjekt des Erzählers erschöpft, sondern allgemeine und zeitlose Wahrheiten widerspiegelt.

Es ist daher töricht, nach der historischen Treue der Schilderung von Personen, sozialen Verhältnissen usw. zu fragen, denn die Geschichte bewahrt nur die einmaligen, zeitgebundenen Ereignisse auf (XIV, 164 „La Muse qui a recueilli tout ce que les muses plus hautes de la philosophie et de l'art ont rejeté, tout ce qui n'est pas fondé en vérité, tout ce qui n'est que contingent, mais révèle aussi d'autres lois, c'est l'Histoire“). Die historischen Umstände, die Zeit um die Wende des 20. Jahrhunderts bis nach dem Weltkrieg, die Pariser Gesellschaft, das Leben in der Kleinstadt Combray usw. bilden nur den äußeren Rahmen, die Szenerie, in der die Menschen auf dem Welttheater auftreten, und das Wesentliche ist der Geist der Rolle, die sie spielen, nicht Name und Person des Schauspielers¹⁾. Die Personen in den Proustschen Büchern sind Darsteller allgemein menschlicher, nicht individuell beschränkter Züge, Menschentypen, aber nicht im Sinne der Abstraktion und Verabsolutierung einzelner Seiten des menschlichen Charakters, sondern als durchaus differenzierte und lebensvolle Geschöpfe, die eine Synthese immer wiederkehrender und darum allgemeiner, aber der Wirklichkeit selbst entlehnter Wesenszüge darstellen.

Innerhalb der symbolistischen Gesamtauffassung der Wirklichkeit, wie sie dem Werke Prousts zugrunde liegt, bildet die literarisch-ästhetische Form des Symbolismus nur eine spezielle Anwendung der allgemeinen weltanschaulichen Grundlage, auf die wir auch in ihrer Interpretation immer wieder zurückkommen werden. Die vorliegende Arbeit stellt sich die Aufgabe, die ideelle Bedeutung der literarischen Symbole und Bilder im Werke Prousts und die Art der Darstellung des Geistigen in den sinnlichen Zeichen zu untersuchen, d. h. die Analyse von Inhalt und Form dieser künstlerischen Ausdrucksformen und ihrer gegenseitigen Verknüpfung.

Definition der Begriffe: Vergleich, Metapher, Bild, Symbol.

Da ich in der Literatur eine Gegenüberstellung und Abgrenzung der Begriffe: Vergleich, Metapher, Bild und Symbol in einer Form, die zur Grundlegung der folgenden Untersuchung dienen könnte, nicht gefunden habe, so erscheint es an dieser Stelle notwendig, eine Begriffsbestimmung zu versuchen, wie sie vor allem aus der Beschäftigung mit dem zur Unter-

¹⁾ Valéry, „Variété“ I, „Hommage“, „Ce qui soi-même se nomme le „Monde“ n'est composé que de personnages symboliques. Nul n'y figure qu'au titre d'une abstraction. Il faut bien que tous les pouvoirs se rencontrent: que l'argent quelque part cause avec la beauté, que la politique s'appivoise avec l'élégance, que les lettres et la naissance se conviennent et se donnent le thé ...“

suchung stehenden Stoff selbst, dem Romanwerk Marcel Prousts, entstanden ist, und sich nachträglich durch Bezugnahme auf in der Literatur vorliegende Definitionen stützen läßt¹⁾).

Ein Vergleich ist zunächst ein geistiger Akt, der zwei verschiedenartige Vorstellungsinhalte durch die Feststellung einer Analogie¹⁾, d. h. einer beiden gemeinsamen Beziehung, eines gemeinsamen Verhältnisses, verbindet. Dieser Akt der Vergleichung liegt allen Formen des literarischen Vergleichs, des Bildes und der Metapher, bewußt oder unbewußt zugrunde.

Der Unterschied zwischen einem Bild und Vergleich als literarischen Ausdrucksformen ergibt sich aus der Verschiedenheit im Verhältnis zwischen Analogie und Gesamtvorstellung des Bildes oder Vergleichs. Denn der Vergleich stellt eine teilweise Analogie zwischen zwei verschiedenen Gegenständen fest, die er aber im übrigen getrennt nebeneinander stehen läßt. So vergleicht z. B. Proust die Schwierigkeit, die ihm als Kind die Wahl zwischen zwei unbekanntem Theaterstücken machte, mit derjenigen der Entscheidung zwischen zwei seiner Lieblingsspeisen, ein bloßer Vergleich, denn die Inhalte der beiden Vorstellungen haben sonst keine Beziehung aufeinander:

I, 110. „... j'étais aussi incapable de décider laquelle (de deux pièces de théâtre) aurait ma préférence, que si, pour le dessert, on m'avait donné à opter entre du riz à l'Impératrice et de la crème au chocolat.“

Die wesentliche Voraussetzung des Bildes ist sein sinnlich-anschaulicher, „bildhafter“ Charakter, aber nicht darin unterscheidet es sich vom Vergleich, denn es gibt auch anschaulich ausgemalte Vergleiche, die wir darum doch nicht als ein Bild im engeren Sinn bezeichnen (im weiteren Sinn verstehen wir freilich unter „Bild“ jeden anschaulichen Vorstellungs-

¹⁾ Auf eine eingehende Auseinandersetzung mit Pongs: „Das Bild in der Dichtung“ ist verzichtet worden, da es sich dort bei verwandtem Thema um eine wesentlich verschiedene Problemstellung handelt, die sich vorwiegend aus der Betrachtung irrationaler germanischer Dichtung ergibt. Pongs, vom rein dichterischen Phänomen ausgehend, macht einen scharfen Schnitt zwischen den Begriffen Metapher und Bild, von denen ihm allein der letztere bedeutsam ist. Nach der Auffassung von Pongs würden die hier bei Proust betrachteten symbolischen Erscheinungen fast durchweg unter den Begriff der Metapher zu rechnen sein, da Pongs unter Metapher (im Anschluß an Aristoteles' Poetik) das wissenschaftlich-logische Erfassen des Wesens der Dinge in ihrem objektiven Sein durch Auffinden von Analogien versteht, während für ihn die Entstehung des Bildes (das Wort ist althochdeutschen Ursprungs) in dem Hinstreben zu einem Urbild im Seelischen zu suchen ist, das nur annäherungsweise durch eine sinnliche Vorstellung ausgedrückt zu werden vermag. „So ist Metapher gerichtet auf das Sein der Dinge, die es zu erhellen gilt im Aufdecken bisher unbekannter Analogien durch eine Art Schlußverfahren. Das Bild ist gerichtet auf ein Bildhaftmachen des Unbewußten der Seele durch intuitiv erfaßte Ähnlichkeiten.“ (S. 23.) Die Ästhetik Prousts ist vorwiegend erkenntnistmäßig eingestellt. (Vgl. Curtius, Frz. G. „Kunst und Erkenntnis.“) Daher bedeuten für ihn auch bildliche und symbolische Erscheinungen eine sinnliche Abbildung ideeller Relationen, die es ins Bewußtsein zu heben gilt.

¹⁾ Vgl. Kant, „Prolegomena“, § 58 „... die Analogie, welche nicht eine unvollkommene Ähnlichkeit zweier Dinge, sondern eine vollkommene Ähnlichkeit zweier Verhältnisse zwischen ganz verschiedenen Dingen bedeutet.“

inhalt, Fantasiebild, Erinnerungsbild usw., aber hier handelt es sich um die Form des literarischen Bildes), sondern das Bild unterscheidet sich vom Vergleich dadurch, daß die Analogie, die es mit der ursprünglichen Vorstellung verbindet, seinen Inhalt in seiner Gesamtheit beherrscht, ihn vollkommen durchdringt, so daß die beiden Vorstellungen miteinander austauschbar werden. Wenn wir z. B. das Licht als ein Bild des Geistes, den Strom eines Flusses als ein Bild der Zeit bezeichnen, so meinen wir nicht, daß die beiden Termini in dieser oder jener Eigenschaft miteinander übereinstimmen, sondern die Vorstellung des Lichtes schlechthin und des strömenden Wassers vermögen uns, die eine durch den Begriff der Klarheit, die andere durch den des kontinuierlichen Ablaufs, die beide sowohl auf konkrete als auf abstrakte Gegenstände anwendbar sind, die Vorstellungen des Geistes und der Zeit bildhaft zu repräsentieren. Und nicht nur unkörperliche Begriffe stellen sich uns in sinnlichen Bildern dar, auch konkrete Gegenstände werden durch die naive Anschauung eines ganzen Volkes oder durch die individuelle Fantasie eines Dichters in Bilder verwandelt, auf Grund der überall lebendigen Analogien. In der Entdeckung von Analogien zwischen den verschiedenartigsten Gegenständen und ihrer gegenseitigen Umwandlung entfaltet sich gleichermaßen die schöpferische Tätigkeit einer lebendigen Kollektivsprache und die Gestaltungskraft des Künstlers.

Bild und Vergleich unterscheiden sich also wesentlich in folgenden Zügen: Der Vergleich erfaßt nur einen gewissen Teil der Gesamtvorstellung, die im übrigen mit der Grundvorstellung nichts gemein hat. Er bindet zwar verschiedene Gegenstände aneinander, schlägt eine Brücke zwischen ihnen, aber es bleibt bei einer Nebeneinanderstellung, einer äußeren Verbindung, während im Bilde sich ursprüngliche und übertragene Vorstellung wechselseitig durchdringen und ineinander umgewandelt werden, durch eine innere Bindung.

Daraus folgt, daß das Bild nicht nur neben seinen Gegenstand treten, sondern ihn selbständig ersetzen und repräsentieren kann, indem der Gegenstand in das Bild übertragen erscheint. Alsdann sprechen wir von einer *Metapher* (gr. *metaphorá* = Übertragung), die eben nur dadurch möglich ist, daß die Analogie Bild und Gegenstand so vollkommen erfüllt und durchdringt, daß beide miteinander austauschbar werden. Die Bezeichnung *Metapher* bezieht sich ursprünglich vorwiegend auf die Ersetzung eines abstrakten Begriffs durch ein konkretes Bild, wird aber weiterhin auch auf jede Form des literarischen Bildes angewandt. *Eisler*¹⁾ sagt: „bildlicher Ausdruck, übertragene Wortbedeutung, meist Übertragung eines Anschaulichen, Sinnlichen auf ein Unanschauliches, Abstraktes (zuweilen auch umgekehrt)“.

Die innere Gemeinschaft zwischen Bild und Gegenstand bedeutet nicht nur eine exakte Analogie der sie beherrschenden gedanklichen Beziehungen, sondern prägt sich vor allem darin aus, daß die besondere sinnliche Qualität des Bildes den Inhalt der Grundvorstellung in eigentümlicher Weise bestimmt und modifiziert, indem der materielle Charakter des Bildes zugleich etwas von dem *Wesen* des Gegenstandes ausdrückt. Erst darin findet die Analogie ihre letzte Vollendung. So enthält z. B. das Bild von

¹⁾ *Eisler*, „Wörterbuch der philosophischen Begriffe“, Artikel: *Metapher*.

Frühlingsblumen, durch das Proust die jungen Mädchen bezeichnet, mehr als die bloße abstrakte Analogie der Jugend als Frühling des Lebens; es ist zugleich ihre lichte frohe Schönheit und ihr naturhaft unbefangener, unbewußter Lebensausdruck darin ausgeprägt. So entsteht eine Wechselwirkung zwischen Bild und Gegenstand: das Bild zeigt den Gegenstand gleichsam in einer neuen Beleuchtung und Atmosphäre, und es empfängt seinerseits vom Gegenstande her eine Bedeutung, die sich erst in der Beziehung des Bildes auf seinen Gegenstand konstituiert. Denn ohne diese Beziehung beschränkt sich der Inhalt des Bildes auf seine bloße Materialität. Durch sie ist es aber sogar möglich, daß ein sinnliches Bild sowohl als ein konkreter Gegenstand sich mit einer immateriellen Bedeutung erfüllen. Ein Beispiel möge auch dieses Verhältnis der gegenseitigen Verwandlung erläutern: Als Bild für die Augen der Großmutter, die sich kurz vor ihrem Tode noch einmal durch die Klarheit des Bewußtseins beleben, gebraucht Proust den Anblick einer Ölmasse, die sich zur leuchtenden Flamme entzündet und die Gegenstände ihrer Umgebung erhellt. Das materielle Bild für die Erscheinung der Augen, die aber Ausdruck einer immateriellen Bewegung (des Bewußtseins) ist, wird dadurch selbst vergeistigt, das Leuchten der Flamme ist das geistige Bewußtsein, das die Wahrnehmungswelt der Kranken aufs neue erhellt, und durch das Wunder einer geistig-physischen Harmonie sich zugleich in einem klaren und leuchtenden Blick manifestiert. (VII, 26 „ses yeux, doux et liquides comme de l'huile, sur lesquels le feu rallumé qui brûlait, éclairait devant la malade l'univers reconquis.“) So hat der materielle Inhalt des Bildes (Flüssigkeit und Flamme des Öls) in der Beziehung und durch die Beziehung auf einen gleichfalls sinnlichen Gegenstand (die Augen der Großmutter) eine transzendente, geistige Bedeutung erhalten. Das Bild verwandelt den Gegenstand und der Gegenstand vergeistigt das Bild.

Das Bild für einen materiellen Gegenstand ist um so vollkommener, je enger, d. h. je mannigfaltiger die Beziehungen zwischen beiden sind. In den charakteristischen Bildern Marcel Prousts trifft eine Fülle von Analogien, sinnliche Ähnlichkeit und gemeinsame ideelle Beziehungen zusammen. Am schönsten erscheinen mir diejenigen Bilder, in denen die ideelle Begründung durch eine hinzukommende sinnliche Analogie ihre anschauliche Erfüllung und sichtbare Abbildung findet, so daß die geistige Bedeutung und die sichtbare Erscheinung einander vollkommen ergänzen und durchdringen. Eine solche Komplexität der ideellen und sinnlichen Verknüpfungen zeigt z. B. das Bild eines Kircheninnern für eine blühende Weißdornhecke in der Natur (I, 200), das begründet ist: erstens durch die Idee einer inneren Einheit zwischen den Festen der Natur und denen der katholischen Kirche (s. „die Legende der Blumen“, S. 103 ff.); zweitens durch die Assoziation des gegenwärtigen Eindrucks mit einem Erinnerungsbild: im Innern der Kirche von Combray, am Marienfest, hat der Erzähler zuerst das Erlebnis des blühenden Weißdorns gehabt; drittens durch die äußere Ähnlichkeit: die Bogengänge der Hecke haben die Form gewölbter Kapellen, das einfallende Licht erzeugt dieselbe Beleuchtung wie bei den Kirchenfenstern usw.

Ist die materielle Erscheinung so von einem Komplex ideeller Beziehun-

gen und sinnlicher Analogien durchdrungen, die sich gegenseitig begründen und repräsentieren, so wird sie im vollendeten Sinne zum Symbol.

Der Begriff des Symbols ist komplizierter und umfassender als der des Bildes und der Metapher. Das Symbol ist die Einheit eines geistigen und eines materiellen Elements, in der das letztere das erstere verkörpert und repräsentiert. Wie ist diese Darstellung des Geistigen im Sinnlichen möglich? Sie beruht auf einer ursprünglichen Eigentümlichkeit des menschlichen Vorstellens und Denkens überhaupt, das sich der geistigen Inhalte in ihrer abstrakten Form immer erst auf dem Umwege über die sinnliche Wahrnehmung und die bildliche Vergegenwärtigung in der Fantasie bewußt wird. Der Bedeutung und dem Wesen nach ist das Geistige das Ursprüngliche und Erste in der Welt, aber unsere Erkenntnis ist so beschaffen, daß sie erst von den sinnlichen Einzeldingen her zu den geistigen Gesetzen vordringt, die jenen zugrundeliegen und sie bestimmen. So unterscheidet schon Aristoteles ein *próteron pròs hemàs* und ein *próteron phýsei* von dem *hýsteron pròs hemàs* und *hýsteron phýsei*: das Erste für uns, die einzelnen Sinnendinge, die unserer Erkenntnis der allgemeinen Gesetze vorangehen, und das Frühere dem Wesen, der Natur nach (*phýsei*), die geistige Gesetzlichkeit. Eine wunderbare Harmonie besteht jedoch zwischen dem Reich des reinen Geistes und den sinnlichen Formen, in denen es sich manifestiert, eine der vielen Formen jener prästabilierten Harmonie, wie sie Leibniz auf allen Gebieten des physischen und geistigen Seins festzustellen glaubt, und wie er sie selbst in der Notwendigkeit des symbolischen Denkens ausspricht, dessen vollkommenste Entfaltung er in einer Wissenschaft von den Symbolen und Charakteren, einer *Characteristica generalis* suchte. Dieses Wunder der Entsprechung des Geistigen und Sinnlichen, die uns in den äußeren Erscheinungen den Ausdruck geistiger Kräfte erkennen läßt, bedeutet für einen Dichter wie Carlyle ein Rätsel, dessen Lösung er in seinem Roman „Sartor Resartus“ durch die Entwicklung einer „Clothes-philosophy“, Philosophie der Gewandung, nachging. Höchste Verehrung flößte ihm die Idee eines universellen Symbolismus ein, in dem alle Formen der materiellen Welt erhöht sind durch die Funktion einer Manifestation und Darstellung des Geistigen. Bei den alleräußerlichsten Formen, den Kleidern der Menschen beginnend, steigt er immer höher bis zu den verschiedenen Formen der Religionen selbst, um in ihnen allen den geistigen Kern aufzuweisen, die Idee, aus der sie geboren sind. — Auch für Marcel Proust löst sich nach und nach die ganze Welt in sinnbildliche Manifestationen geistiger Gesetze auf, nur kommt seine Philosophie nicht in abstrakter Form zum Ausdruck, sondern als ein Künstler gibt er sie, selbst in symbolischer Gestalt, als die den Erscheinungen immanente Gesetzlichkeit wieder.

Das Symbol ist ein materieller Gegenstand, der ein Abwesendes gegenwärtig repräsentiert. Im weiteren Sinne ist es „Zeichen, Sinnbild, sinnvolles Bild; alles was (assoziativ) stellvertretend für einen Inhalt steht, den es vertritt, repräsentiert, bedeutet“. (Eisler, Artikel „Symbol“.) Symbol ist im Grunde jeder Gegenstand, der eine über seine bloße materielle Gegebenheit hinausgehende Bedeutung besitzt, und diese dem Denken zu erkennen gibt. Hegel nennt das Symbol „eine für die Anschauung un-

mittelbar vorhandene oder gegebene Existenz, welche jedoch nicht so wie sie unmittelbar vorliegt, ihrer selbst wegen genommen, sondern in einem weiteren und allgemeineren Sinne verstanden werden soll“. („Ästhetik“ I, 392.) Dieser allgemeinen philosophischen Bedeutung des Symbolbegriffs gegenüber ergibt sich seine nähere Bestimmung aus den verschiedenen Arten der Repräsentation des Abwesenden im Gegenwärtigen, des Geistigen in der Materie.

Zunächst müssen wir unterscheiden zwischen solchen Symbolen, denen eine geistige Bedeutung innewohnt, und solchen materiellen Zeichen, denen sie erst nachträglich beigelegt ist, durch Verabredung, und die durch die Tradition eine engere Bindung mit dem transzendenten Gehalt eingegangen sind. Carlyle spricht von Symbolen „of an intrinsic and of an extrinsic value“¹⁾, und sonderbarerweise sind es gerade die letzteren, denen die höchste Bedeutung, der tiefste Gehalt zukommt, wie die nationalen Symbole, die Fahne eines Volkes, oder die religiösen, wie Hostie und Kelch und das höchste von allen, das christliche Kreuz, Symbole, bei denen das äußere Zeichen in gar keinem Verhältnis steht zu der Gewalt der Idee, die sich an ihnen entzündet. Symbole von innerer Bedeutung sind dagegen alle materiellen Erscheinungen, die eine konkrete Auswirkung eines ideellen Prinzips darstellen, die aus der Idee selbst entstanden sind. Carlyle nennt z. B. alle echten Kunstwerke „symbols of an intrinsic value“. Eine ähnliche Scheidung macht F e c h n e r, wenn er von „leeren und vollen“ Symbolen spricht („Leere sind solche, die nur durch gestaltliche Ähnlichkeit eine Beziehung herstellen, volle Symbole solche, die sich neben der Ähnlichkeit auf eine reale Verbundenheit von Symbol und Symbolisiertem gründen [z. B. Leib als Symbol der Seele].“ F e c h n e r, „Über die Seelenfrage“, S. 50, 56.)

Von den konventionellen religiösen und nationalen Symbolen, deren Bedeutung nur dem Eingeweihten zugänglich ist, da sie in dem Zeichen selbst keine adäquate Darstellung findet, unterscheidet sich das ästhetische, künstlerische Symbol, das zunächst auf die Anschauung und die Fantasie wirken will, dadurch, daß in ihm eine sinnliche Abbildung des Gedankens stattfindet, die es ermöglicht, die Idee aus dem Zeichen abzulesen. Der Kern des künstlerischen Symbols liegt darum in der Metapher, der Übertragung des Abstrakten ins Konkrete. Aber vom bloßen Bilde unterscheidet sich das Symbol durch die Fülle der Beziehungen, die Bild und Bedeutung miteinander verknüpfen. Das echte Symbol ist nicht eine nachträgliche Übertragung des Gedankens in ein materielles Bild, sondern seine Entstehung nimmt den umgekehrten Weg: in den Gegenständen der Außenwelt findet der Künstler Symbole vor, die durch den Reichtum an inneren Beziehungen zur Abbildung eines geistigen Sinns geeignet erscheinen, und die er darum in der künstlerischen Gestaltung auswertet. Das Kriterium des echten Symbols liegt gerade in der Komplexität der Beziehungen zwischen Bild²⁾ und Bedeutung, die sich nach und nach immer weiter vertiefen lassen und selbst neue Deutungen ermöglichen, die dem Künstler selbst vielleicht

¹⁾ Carlyle, „Sartor Resartus“, Book III, Chapter III, „Symbols“.

²⁾ Als Bild ist hier der materielle, als Bedeutung der ideelle Bestandteil des Symbols bezeichnet.

gar nicht einmal bewußt geworden sind. Diese Symbole regen daher den Leser selbst zur tätigen Mitarbeit an. Den Unterschied der echten und natürlich gewachsenen Symbole von künstlichen, nachträglich zur Verbildlichung der Idee erfundenen, bezeichnet R. de Gourmont¹⁾ durch die Termini „symbole“ und „emblème“. (Die Bezeichnungen als solche sind unwesentlich, sehr wichtig aber ist die durch sie ausgedrückte Scheidung der Begriffe.) Er sagt gelegentlich der Interpretation eines Gedichts von Elskamp, in dem er ein „emblème“ findet, „L’emblème“ est une figure par laquelle on matérialise, mais sous leurs noms, les idées, les passions, les vertus des hommes ainsi que les abstractions pures ... Cela diffère donc du symbole, car le symbole monte de la vie à l’abstraction et l’emblème descend de l’abstraction à la vie.“ ... L’emblème pose tout d’abord l’abstraction; il se sert de paysages, de personnages, de matérialités, mais vues selon des attitudes volontairement significatives; tandis que le symbole présente la nature telle qu’elle est et nous laisse la liberté de l’interpréter, l’emblème affirme la vérité qu’il exprime; il l’affirme avant tout et ne se sert de figurations que comme d’un moyen purement mnémonique“. Oder Thidaubet²⁾, der denselben Gedanken in der Gegenüberstellung der Begriffe „symbole“ und „allégorie“ ausspricht³⁾ in einer Analyse des symbolischen Gehalts von Flauberts Salammbô, wo es heißt: „... l’allégorie se présente à nous sous la forme d’une intention nette, précise, détaillée, le symbole sous la forme d’une création libre où l’idée et l’image sont indiscernablement fondues. Les deux notions demeurent encore voisines et quelquefois on les distingue mal ... la note d’art sera d’autant plus pure que le symbole paraîtra moins voulu par l’auteur, plus deviné, plus découvert plus construit par le lecteur.“ Das Symbol ist um so vollkommener, je mannigfaltiger die geistigen Beziehungen sind, die das Bild aus sich entläßt. Es erschöpft sich nicht in dem bestimmten Gedanken oder Begriff, den ein konstruiertes Bild in sich fassen kann, sondern es läßt sich erweitern und vertiefen. Dasselbe gilt für das einzelne künstlerische Symbol, was Thibaudet von einem symbolischen Kunstwerk überhaupt sagt: „Et la différence toujours reste la même entre l’oeuvre vivante qui résonne indéfiniment, et l’oeuvre artificielle, mate qui s’arrête à son contour, — entre le symbole qui se développe, fleurit, et le symbole préconçu, fixé, vissé.“

1) R. de Gourmont, „Le Livre des Masques“, II, S. 130, 31.

2) A. Thibaudet, „Le Liseur de Romans“, 55, 59.

3) In ähnlicher Weise bezeichnet Dr. Brulez den Unterschied von Symbol und Allegorie durch den Weg vom Konkreten zur Abstraktion, die, bewußt geworden, im Konkreten aufs neue durch den Künstler inkarniert wird (im Symbol), während die Allegorie von einem Abstrakten ausgehend, dieses nachträglich mit einer konkreten Vorstellung umkleidet, um das Abstrakte selbst dadurch zum Ausdruck zu bringen: Symbole: concret — abstrait — concret; allegorie: abstrait — concret — abstrait. Lebendig und künstlerisch wertvoll ist davon nur das Symbol, während die Allegorie auf einer künstlichen Konstruktion beruht. Eine neue Wendung des Allegoriebegriffs werden wir bei Proust selbst finden, in der Wirklichkeit und Abstraktion wieder ihre Rollen vertauscht haben und die Allegorie selbst zum Symbol wird (s. „Die Allegorie“, S. 67 ff.).

Fassen wir noch einmal die wesentlichen Züge zusammen, die den Begriff des Symbols konstituieren, so läßt sich sagen, daß ein Symbol zunächst jeder materielle Gegenstand ist, der mehr und anderes bedeutet, als er unmittelbar „ist“. Es gibt Symbole, mit denen die Bedeutung innerlich verbunden ist, und solche, denen man sie erst nachträglich verliehen hat. Der Wert des Symbols liegt nicht in seiner materiellen Erscheinung, sondern in der Idee, die es verkörpert. Eine spezielle Form des Symbols ist das ästhetische künstlerische Symbol, das eine ideelle Bedeutung für die Anschauung repräsentiert. Seine Funktion liegt in der Darstellung eines Ideenzusammenhangs, die durch eine in ihm enthaltene metaphorische Übertragung des Abstrakten ins Konkrete erfolgt. Das echte Symbol ist nicht ein nachträgliches Mittel zur Veranschaulichung abstrakter Begriffe, sondern ein in der äußeren Wirklichkeit vorgefundener Gegenstand, aus dem sich eine Idee herauslösen läßt. Das Symbol ist um so vollkommener, je enger und komplizierter die Verbindung von Bild und Idee, so daß das Bild, in allen Teilen von der Idee durchdrungen, diese selbständig zu repräsentieren vermag, ohne daß die Idee selbst direkt ausgesprochen zu werden brauchte. Die Analyse eines solchen Symbols hat alle in dem Bilde verborgenen ideellen Relationen sowie die gegenseitige Verknüpfung des Ideellen und Materiellen und die Art der Übertragung des Abstrakten im Konkreten aufzudecken.

Hauptteil:

Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts.

I. Bildhafte und symbolische Wirklichkeit.

a) Erscheinungen der Außenwelt: Abbilder intellektueller Ideen.

Während die ältere Dichtung, vor allem die des Klassizismus, sich der Bilder und Symbole nur da bediente, wo es einen abstrakten Gedanken zu veranschaulichen und deutlich zu machen galt, findet umgekehrt der moderne Dichter, seit der literarischen Epoche des Symbolismus, in den konkreten Erscheinungen der Außenwelt Bilder und Symbole vor, die ihm ideelle Beziehungen zu verkörpern scheinen. Das Geistige erwächst ihm aus der Sinnenwelt als seiner sichtbaren Spiegelung. (Dazwischen liegt die Bewegung der Romantik, des Realismus und Naturalismus, deren Ästhetik das Sinnliche um seiner selbst willen in den Vordergrund stellt.) So ist in dieser neueren Dichtung die Bindung des Materiellen und Immateriellen als eine viel innigere und ursprünglichere gefaßt als in der nur vom Abstrakten ausgehenden klassischen Literatur, für die das sinnliche Element als etwas Äußerliches und Nachträgliches hinzukommt.

Für Marcel Proust, ähnlich wie für Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, um nur die führenden Dichterpersönlichkeiten des Symbolismus zu nennen, ist die Welt der materiellen Dinge und Ereignisse erfüllt von Bildern und Symbolen der Ideen. Von Mallarmé berichtet C. M a u c l a i r : „Il ne concevait rien de la réalité comme accessoire ni privé de sens. Tout lui était allégorie, image, symbole . . .“¹⁾. Das Gleiche können wir von Proust sagen. In den toten mechanischen Dingen seiner Umgebung, in den Phänomenen der Natur wie in den Äußerungen der Menschen begreift er die Darstellung ideeller Zusammenhänge, in einer bildhaften Verkörperung intellektueller Gedanken von allgemeiner Gültigkeit, oder als Reflexe seelischer Zustände seines individuellen Ich. In dem Werke Prousts ist die Verknüpfung der äußeren Wirklichkeit mit den durch sie abgebildeten Ideen um so enger, als die bildhaften und symbolischen Erscheinungen nicht isoliert für sich stehen (wie etwa in einem lyrischen Gedicht), sondern unmittelbar aus dem Strom des Geschehens, der bunten Welt seiner persön-

¹⁾ Nouvelle Revue, t. CXV, S. 433, zitiert bei Thibaudet, „La Poésie de Stéphane Mallarmé“.

lichen Eindrücke und Erlebnisse, auftauchen. Das soll mit dem Ausdruck „bildhafte und symbolische Wirklichkeit“ gesagt sein.

Eine Erscheinung, die in das Feld seiner Wahrnehmung eintritt, paßt sich als Metapher einem Gedanken an, dessen Richtung der Erzähler gerade verfolgt, oder durch einen großen Reichtum an inneren Beziehungen drängt sie sich seinem Denken auf als ein Symbol.

Wie ein äußeres Phänomen, im Zusammenhang der Erzählung und an den gegenwärtigen Augenblick gebunden, als sinnliche Metapher in den Fortgang der Reflexion eingeht, um sich alsbald als ein selbständiges Bild eines abstrakten Gedankenzusammenhangs abzulösen, möge folgendes Beispiel erläutern: Proust erzählt, wie er als Kind in Combray die heißen Tage des Hochsommers in der erfrischenden Kühle seines dunkel verhängten Zimmers zubrachte. Durch die Vermittlung der von außen hereindringenden Töne und ihre eigentümliche Klangfarbe war ihm das Bild der in Sonnen- glut getauchten Straße viel lebendiger und gegenwärtiger, als wenn er unmittelbar daran teilgenommen hätte; denn die Welt der idealen Vorstellung besitzt für ihn ja mehr Wahrheit und Realität als die der sinnlichen Wahrnehmung:¹⁾

I, 123. „Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au plein soleil de la rue, ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui, et offrait à mon imagination le spectacle total de l'été dont mes sens, si j'avais été en promenade, n'auraient pu jouir que par morceaux; et ainsi elle s'accordait bien à mon repos qui (grâce aux aventures racontées par mes livres et qui venaient l'émouvoir), supportait pareil au repos d'une main immobile au milieu d'une eau courante, le choc et l'animation d'un torrent d'activité.“

Die Dunkelheit des Zimmers, Bild der mit ihr verbundenen physischen Ruhe und Negativität, schließt, ebenso wie der Schatten, der den Lichtstrahl nicht zerstört, sondern gleichsam in sich aufgesogen hat, und nur äußerlich verdeckt, — oder, wenn diese Erklärung physikalisch nicht exakt ist, so schließt doch jedenfalls logisch der Begriff des Schattens den des Lichtes in sich: nur durch den Gegensatz des Lichtes ist der Begriff des Schattens möglich, also „enthält“ der Schatten das Licht, — die geistige Aktivität ein, die ebenso lichtvoll und noch leuchtender ist als die Helligkeit der Straße (Bild der körperlichen Aktivität und Bewegung), weil in ihr die Totalität der idealen Vorstellung sich verwirklicht, in restloser Klarheit des Bewußtseins, während die Tätigkeit der Sinne nur eine dunkle und unvollkommene Vorstellung vermittelt. Totalität des geistigen Vorstellens und intellektuelle Spannung bei körperlicher Ruhe und Untätigkeit der äußeren Sinne sind symbolisiert in dem Bilde des „lichtvollen Schattens“, das eben diesen Gegensatz zwischen dem unmittelbar Gegebenen (d. Schatten) und dem materiell Abwesenden, Ideellen (d. Licht), in sich aufhebt und vereint. Als symbolisch können wir diese Erscheinung bezeichnen, weil in ihr die Abbildung einer gedanklichen Relation erkannt wird.

Als symbolisches Bild bezieht der Erzähler die Erscheinung des Halbmondes am Nachthimmel von Paris in seinen Gedankengang ein, als er, während eines Spazierganges mit dem Baron von Charlus, auf die Möglich-

¹⁾ Vgl. „Einführung in die weltanschaul. Grundlagen der Proustschen Ästhetik“, S. 11.

keit eines Einfalls östlicher Völker in Frankreich hingewiesen wird; der Halbmond, zugleich Fahnenzeichen des Islam, scheint ihm die Beziehung mit dem Orient sinnbildlich darzustellen:

XV, 156. „Il faisait une nuit transparente et sans un souffle, et j'imaginai que la Seine coulant entre ses ponts circulaires, faits de leur plateau et de son reflet devait ressembler au Bosphore. Et symbole soit de cette invasion que prédisait le défaitisme de M. de Charlus, soit de la coopération de nos frères musulmans avec les armées de la France, la lune étroite et recourbée comme un sequin semblait mettre le ciel parisien sous le signe oriental du croissant.“

Hier ist freilich, trotz der vielfachen sinnlichen Analogien, die das Bild anschaulich ausmalen, die Verbindung des Zeichens mit dem *G e d a n k e n* nur sehr locker und relativ äußerlich; die Symbolisierung war ziemlich vage und nicht eindeutig (soit . . . soit . . .) und der Gedanke assoziiert sich das Bild nur auf Grund einer bereits bestehenden konventionellen Symbolik. Charakteristisch ist aber die Art des unvermittelten Übergangs von der Schilderung eines konkret gegebenen Gegenstandes zu einer metaphorischen Deutung desselben. Ähnlich sind die poetischen Bilder eines Legrandin begründet, wenn dieser z. B. von der Betrachtung des konkreten Himmels zu einer allgemein üblichen metaphorischen Bedeutung des Himmels als Bild des Ideals, der sentimental „Erdferne“ hinüberwechselt:

I, 102. „Oh! ajoutait-il, avec ce sourire doucement ironique et déçu . . . certes il y a dans ma maison toutes les choses inutiles. Il n'y manque que le nécessaire, un grand morceau de ciel comme ici. Tâchez de garder toujours un morceau de ciel au-dessus de votre vie, petit garçon, ajoutait-il en se tournant vers moi. Vous avez une jolie âme, d'une qualité rare, une nature d'artiste, ne la laissez pas manquer de ce qu'il lui faut.“
(Ähnlich I, 175.)

Dem Autor selbst drängen sich überall in der Natur Analogien auf, die ein sinnlich gegebenes Phänomen als Bild eines gedanklichen Zusammenhangs erscheinen lassen, besonders dann, wenn dieses Phänomen selbst innere *Beziehungen* aufweist. Auf seinen Spaziergängen am Ufer des Vivonne-Flüßchens findet er, in der rastlosen und sinnlosen Bewegung einer Seerose, die der Strom des Wassers auf und nieder treibt, das Bild einer moralischen Bewegung in den ewig erneuten und fruchtlosen Anstrengungen solcher Menschen wie seiner Tante Léonie, sich aus dem Netz ihrer schädlichen Gewohnheiten freizumachen, in das sie viel zu tief verstrickt sind, um sich je daraus lösen zu können, — oder auch ein Bild der Verdammten in der Hölle Dantes, denen es, wie dem Tantalus, ewig versagt bleibt, den Gegenstand zu fassen, nach dem ihre Hand verlangend greift (I, 242, 3). Charakteristisch ist hier wiederum nicht so sehr die Feststellung der Analogie zwischen einem visuellen und einem moralischen Phänomen, als vielmehr die Art der Entstehung des Bildes für einen abstrakten Gedanken aus einer äußerlich gegebenen Erscheinung, die Zurückführung eines sinnlichen Eindrucks auf die Verkörperung einer unkörperlichen Idee, während für gewöhnlich das veranschaulichende Bild erst auf den Gedanken folgt.

Alle sinnlichen Bilder, die ihn umgeben, erfüllt das Denken Prousts mit ideellen Beziehungen und macht sie zu Trägern und Abbildern eines geistigen Seins. Der Luftzug, der von Combray durch die Felder nach Méséglise führt, war einst dem Knaben ein Bild des immateriellen Bandes seiner sehnsuchtsvollen Gedanken, die ihn mit Gilberte verbanden (I, 210, 11) und später wiederholt sich ihm die gleiche Vorstellung einer doppelten, seelischen und räumlichen Verbindung mit Albertine unter dem Bilde des Windes, der seine Gedanken zu der Geliebten trägt, durch eine weite Ebene der Normandie:

X, 75. „... même à une assez grande distance d'Albertine j'avais la joie de penser que si mes regards ne pouvaient pas aller jusqu'à elle, portant plus loin qu'eux, cette puissante et douce brise marine qui passait à côté de moi, devait dévaler ... jusqu'à Quetteholme ... en caressant la figure de mon amie, et jeter ainsi un double lien d'elle à moi, dans cette retraite indéfiniment agrandie ...“

In den Wegen von Balbec spiegelt sich dem Erzähler die Gesetzmäßigkeit seines eigenen Charakters. Es sind dieselben Wege, auf denen er so oft die entfliehenden Mädchengestalten, die ihm in der Ferne eine verführerische Schönheit vorgespiegelt hatten, einzuholen suchte:

X, 75. „Je revenais par ces chemins d'où l'on aperçoit la mer, et où autrefois, avant qu'elle apparut entre les branches, je fermais les yeux pour bien penser que ce que j'allais voir, c'était bien la plaintive aïeule de la terre, poursuivant comme au temps qu'il n'existait pas encore d'êtres vivants sa démente et immémoriale agitation. Maintenant ils n'étaient plus pour moi que le moyen d'aller rejoindre Albertine, quand je les reconnaissais tout pareils, sachant jusqu'où ils allaient filer droit, où ils tourneraient, je me rappelais que je les avais suivis en pensant à Mlle de Stermaria, et aussi que la même hâte de retrouver Albertine, je l'avais eue à Paris en descendant les rues par où passait Mme de Guermantes; ils prenaient pour moi la monotonie profonde, la signification morale d'une sorte de ligne que suivait mon caractère. C'était naturel, et ce n'était pourtant indifférent; ils me rappelaient que mon sort était de ne poursuivre que des fantômes, des êtres dont la réalité était pour une bonne part dans mon imagination ...“

Die Wege, die er in einer Stunde der Selbstbesinnung erschaut, gewinnen ihm so eine allgemeinere ideelle Bedeutung, indem sie ihm zum Bild der Richtung seines eigenen Charakters werden, die ihn mit schicksalhafter Notwendigkeit zwingt, sein ganzes Leben lang Phantomen, Illusionen nachzujagen. Alle Wege, die er auf der Suche nach der Verwirklichung seiner Traumgestalten, seiner Fantasiebilder von der mythischen Existenz des Meeres und von dem geheimnisvollen Zauber der fern vorübereilenden jungen Mädchen, „êtres de fuite“, verfolgt hatte, sie alle schließen sich zusammen in dem Bilde der Wege von Balbec, deren Gleichförmigkeit und Eintönigkeit (je les reconnaissais tout pareils), trotz ihrer großen Zahl, der Identität des Strebens in der Verfolgung imaginärer Ziele entspricht. Und so sind nicht nur im konkreten Sinne diese Wege voll von Phantomen; in ihnen spricht sich symbolisch die geistige Bewegung aus:

„De fantômes poursuivis, oubliés, recherchés à nouveau quelquefois pour une seule entrevue et afin de toucher à une vie irréelle laquelle aussitôt s'enfuyait, ces chemins de Balbec en étaient pleins.“

Die Idee der Auflösung aller Festigkeit und vermeintlichen Realität in subjektive Illusion materialisiert sich für den Erzähler in einem Augenblick tiefster seelischer Niedergeschlagenheit, weil er seinen Glauben an Albertine endgültig getäuscht sieht, in dem optischen Phänomen eines Sonnenaufgangs nach eben jener Nacht, in der eine Äußerung Albertines selbst sein Liebesglück zerstörte. Das Bild des Sonnenaufgangs in seinem Fenster ist doppelt unwirklich: in sich selbst, weil es in einer Umkehrung der sichtbaren Erscheinungsformen das Bild eines Sonnenuntergangs vortäuscht, ohne jedoch die Vollendung eines Tages in sich zu schließen, leer und scheinhaft, — und für das Auge des Erzählers, dadurch, daß es von einem qualvollen Erinnerungsbild, durch Albertines Worte in ihm wachgerufen, und mit leibhaftiger Unmittelbarkeit vor seinen Augen stehend, verdrängt und verdeckt wird. Und noch eine Täuschung bedeutet jenes Bild der Natur: es beleuchtet den Ort, an dem Marcel einst glückliche Stunden mit Albertine verlebte, und deren Wahrheit sie ihm nun zerstört hat. So wird der zugleich äußerlich und ideell begründet unwirkliche Charakter der sichtbaren Erscheinung zum Symbol der Illusion vergangenen Glücks: „vaine et poétique image du souvenir et du songe.“ (X, 235, 6.)

Wie ein sinnlicher Eindruck sich allmählich mit einem immateriellen Gedanken erfüllt, um alsdann zu seiner symbolischen Darstellung zu werden, das zeigt die Schilderung des Bildes von Combray, das sich dem Erzähler in späteren Jahren in dem Fenster seines Zimmers in Tansonville, im Hause der Mme de Saint-Loup, darbietet. Auch hier löst sich die symbolische Bedeutung innerhalb einer bestimmten geistigen und seelischen Situation des Erzählers aus der sinnlich wahrgenommenen Erscheinung ab. Allmählich immer tiefer an der Realität des Lebens und an dem Wert seines persönlichen Daseins verzweifelnd, findet der Erzähler selbst am Orte seiner Kindheitserlebnisse die Frische und Intensität der einstigen Eindrücke nicht wieder; dieselben Wanderungen, die er als Knabe in dem tiefen Glauben an das Sein der Menschen und Dinge und voller Freudigkeit in dem Gefühl des sich ihm erschließenden Lebens unternommen hatte, wiederholt er jetzt zusammen mit Mme de Saint-Loup (Gilberte), ohne daß sie noch an sein Inneres rührten und nur eine traurige Öde und Unzufriedenheit bleiben in ihm zurück. Das Combray seiner Kindheit scheint ihm für immer verloren.

Da erblickt er eines Tages in seinem Fenster das Bild des Kirchturms von Combray:

XV. 7, 8. „Je ne regardais en somme tout cela avec plaisir que parce que je me disais, c'est joli d'avoir tant de verdure dans la fenêtre de ma chambre, jusqu'au moment où dans le vaste tableau verdoyant, je reconnus, peint lui au contraire en bleu sombre, simplement parce qu'il était plus loin, le clocher de l'église de Combray, non pas une figuration de ce clocher, ce clocher lui-même, qui mettait ainsi sous mes yeux la distance des lieues et des années, était venu, au milieu de la lumineuse verdure et d'un tout autre ton, si sombre qu'il paraissait, presque seulement dessiné, s'inscrire dans le carreau de ma fenêtre.“

Zuerst nur der visuelle Eindruck, der ihm ein freundliches Wohlbehagen verursacht. Dann aber erkennt er den Kirchturm von Combray und darin vollzieht sich zugleich ein geistiger Akt des Erkennens, durch die sinnliche Wahrnehmung ausgelöst. Der Kirchturm macht ihm zugleich den

räumlichen Abstand und die zeitliche Entfernung von Combray, dem Lande seiner Kindheit, deutlich. In dieser „distance des lieues et des années“ liegt mehr als eine bloße sachliche Feststellung; es liegt darin ein leiser Ton des Schmerzes über den Verlust der Jahre und die unerreichbare Ferne, in die seine eigene Vergangenheit ihm gerückt ist. Zum Abbild dieser geistigen Beziehung, der ungreifbaren und gleichsam unwirklichen Welt der Erinnerung inmitten der hellen und deutlichen Gegenwart wird die schwache Zeichnung des Kirchturms am fernen Horizont, der dunkel aus dem lichten Grün in seiner unmittelbaren Umgebung auftaucht. Der Kirchturm repräsentiert nicht nur objektiv das innere Leben der ganzen Stadt (I, 74. „Combray de loin . . . ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains . . .“), im Kirchturm von Combray ist dem Erzähler der tiefste Gehalt seiner eigenen Vergangenheit verkörpert, er war die Krönung und das Symbol des Landes seiner Kindheit (s. I, 99).

Eine Materialisation und ein Bild der Zeit, diesmal weniger in bezug auf seine eigene Vergangenheit, als vielmehr in der Form eines objektiv historischen Zeitablaufs, erkennt der Erzähler, als er nach jahrelanger Abwesenheit in die Pariser Gesellschaft zurückkehrt, in der Gestalt der jungen Mme de St-Euverte. Sie gewinnt ihm symbolische Bedeutung inmitten seiner allgemeinen Reflexionen über das Wesen der Zeit und ihre Funktion in der Metamorphose der Menschenwesen, die ihm hier mit um so größerer Eindringlichkeit zum Bewußtsein kommt, als er bisher ihre Wirkungen an sich selbst nicht wahrgenommen hatte, und ihm nun mit einem Mal die Menschen seiner früheren Bekanntschaft bis zur Unkenntlichkeit verändert entgegen treten. Da erfährt er, daß die unbekanntete junge Dame, die durch ihre Schönheit, das Leuchten ihres seidenen Gewandes und ihre ungewöhnliche Haltung die Aufmerksamkeit auf sich zieht, eine Nichte der alten Mme de St-Euverte ist, deren Salon er früher besucht hatte. Als eine neue Trägerin des alten Namens, eine neue Generation darstellend, bezeichnet sie einen Abschnitt der Zeit, die dem Erzähler hier zum ersten Mal in ihrer ganzen Bedeutung fühlbar geworden war. In ihr erkennt er nicht nur den sichtbar gewordenen Abstand der Gegenwart von seiner vergangenen Jugend, wie in der Tochter Gilbertes: (XVI, 238. „je fus étonné de voir à côté d'elle une jeune fille d'environ seize ans, dont la taille élevée mesurait cette distance que je n'avais pas voulu voir. Le temps incolore et insaisissable s'était, afin que, pour ainsi dire je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle . . .“), sondern Mme de St-Euverte symbolisiert ihm zugleich, durch die Art ihrer sichtbaren Erscheinung, eine besondere Form der Zeit. Sie verkörpert zugleich die Zeit in ihrem Fluß, ihrem kontinuierlichen Ablauf, indem sich in ihr der Name und das Geschlecht der St-Euverte erneuert, und in einem Zeitpunkt der Vergangenheit, nämlich die historische Epoche des Empire, durch den „effet genre Récamier“, den sie in ihrem rotseidenen Gewand, auf einem Ruhebett ausgestreckt, als eine lebendige Nachahmung des Gemäldes von Ingres hervorruft. In den Blumen ihres fuchsienfarbenen Gewandes „erblüht“ von neuem der Name des alten Geschlechts, wie auch in den Blumen der Natur, in ihrem Entstehen und Vergehen, in ihrer stetigen Erneuerung, die Kontinuität der Zeit in ihren wechselnden Gestalten zum

Ausdruck kommt. So ist die Gestalt der jungen Frau zugleich eine effektive Materialisation und ein symbolisches Bild der Zeit, die sie „in ihrem Schoße wiegt“:

XVI, 229. „Elle ne se rendait pas compte qu'elle donnait pour moi la naissance à un nouvel épanouissement de ce nom de Saint-Euverte qui à tant d'intervalle marquait la distance et la continuité du Temps. C'est le Temps qu'elle berçait dans cette nacelle où fleurissaient le nom de Saint-Euverte et le style Empire en soie de fuchsias rouges.“

In dem Licht, das ihm bei seiner abendlichen Heimkehr aus dem Fenster der Albertine entgegenstrahlt, findet der Erzähler ein Symbol seiner Beziehungen zu seiner Geliebten. Zunächst glaubt er in dem leuchtenden Goldglanz ein Bild des kostbaren Schatzes zu sehen, den er in Albertine besitzt:

XII, 173, 4. „Ce grimoire magique, autant il était clair pour moi et dessinait devant mon esprit calme des images précises, toutes proches et en possession desquelles j'allais entrer tout à l'heure, autant il était invisible pour Brichot . . . Je restais un instant sur le trottoir. Certes, ces lumineuses rayures que j'apercevais d'en bas et qui à un autre eussent semblé toutes superficielles, je leur donnais une consistance, une plénitude, une solidité extrêmes, à cause de toute la signification que je mettais derrière elles, en un trésor insoupçonné des autres que j'avais caché là et dont émanaient ces rayons horizontaux . . .“

Die konkrete Erscheinung hat für den Erzähler eine immaterielle Bedeutung, die sie freilich nur ihm, dem Liebhaber der Gilberte, offenbart, für jeden anderen ist sie unsichtbar. Dadurch, daß sie seinem Geist etwas zu sagen hat, gewinnt sie aber auch für seine Fantasie einen eigentümlichen Wert; Denken und Anschauung wirken zusammen, um aus der materiellen Erscheinung ein Bild der Bedeutung zu formen, die sie verkörpert. Weil das erleuchtete Fenster ihm den kostbaren Schatz seiner Liebe bewahrt, erkennt er in seinen Strahlen ein Abbild dieses Schatzes. Die geistige Bedeutung ist der Ursprung der ästhetischen Verwandlung. So kommt es, daß mit einer Wendung des Gedankens auch eine Wandlung in der Deutung des symbolischen Bildes eintreten kann; denn Proust fährt an dieser Stelle fort:

„trésor si l'on veut, mais trésor en échange duquel j'avais aliéné la liberté, la solitude, la pensée.“

Indem er das Leben der Albertine an sich gefesselt hat, ist er selbst unfrei geworden; er hat sich ein Gefängnis geschmiedet, dessen unbiegsame Gitterstangen sich ihm nunmehr in den goldenen Lichtstreifen zwischen den Fensterladen abbilden:

XII, 174. „De sorte qu'en levant une dernière fois mes yeux du dehors vers les fenêtres de la chambre, dans laquelle je serais tout à l'heure, il me sembla voir le lumineux grillage qui allait se refermer sur moi et dont j'avais forgé moi-même pour une servitude éternelle, les inflexibles barreaux d'or.“

Auch Swann, eine der Hauptfiguren des Proustschen Romans, hatte die Eigentümlichkeit, in den sinnlichen Erscheinungen Bilder und Symbole zu sehen, vor allem zur Zeit seiner Liebe zu Odette; denn besonders dem Liebenden werden alle Dinge bedeutsam, in denen er eine Beziehung auf das

Leben der Geliebten findet, und in den Dingen selbst glaubt er Abbilder seiner Gedanken zu erkennen. Für Swann wird das Licht hinter dem Fenster der Geliebten zu einem Bilde der Wahrheit und des Wissens, über das verborgene Leben der Odette, die er in einer Nacht, von Unruhe und Eifersucht verzehrt, vor ihrem Hause spähend zu finden sucht. Aber er kann dieser Klarheit über das Tun der Geliebten nicht habhaft werden, nur zwischen den geschlossenen Vorhängen kann er sie hindurchschimmern sehen:

II, 85, 6. „Il savait que la réalité de circonstances qu'il eût donné sa vie pour restituer exactement, était lisible derrière cette fenêtre striée de lumière . . . Il éprouvait une volupté à connaître la vérité qui le passionnait dans cet exemplaire unique, éphémère, et précieux, d'une matière translucide, si chaude et si belle.“

Und die gleiche Bedeutung eines Durchblicks auf die Wahrheit über das Geheimnis von Odettes Leben gewinnt ihm der Anblick eines Briefes, den er, um seinen Inhalt zu entziffern, vor eine Kerzenflamme hält, eines Briefes, den Odette an einen Fremden geschrieben, und den sie Swann selbst zur Post zu tragen bat. Die durchscheinende Hülle, vom Licht der Flamme durchleuchtet, enthält eben jene Wahrheit, jenes Licht des Wissens, das Swann zu gewinnen verlangt:

II, 97. „Swann restait là devant cette enveloppe . . . à travers le vitrage transparent de laquelle se dévoilait à lui un peu de la vie d'Odette, comme dans une étroite section lumineuse pratiquée à même l'inconnu.“

Aber auch da, wo kein innerer sachlicher Zusammenhang zwischen dem äußeren Phänomen und der in ihm abgebildeten immateriellen Bedeutung besteht, stellt das Denken eine Beziehung zwischen der Außenwelt und den subjektiven Vorstellungen her. Ein Symbol seiner Liebe und ihrer Entwicklung wird für Swann das Bild des Mondes am nächtlichen Himmel, das ihn auf seinen Fahrten zu Odette begleitet. In dem leuchtenden Gestirn, dessen Glanz die bekannte und alltägliche Welt mit einem geheimnisvollen Zauber übergießt, findet er ein Abbild seiner Liebe, die als ein neues wundersames Licht über seinem farblosen Dasein aufgegangen ist und ihm die ganze Welt verwandelt hat, und zugleich erinnert es ihn an das Antlitz der Geliebten selbst, das ihm diesen Zauber ausstrahlt:

II, 32. „Parfois, en voyant de sa victoria, dans ces belles nuits froides, la lune brillante qui répandait sa clarté entre ses yeux et les rues désertes, il pensait à cette autre figure claire et légèrement rosée comme celle de la lune qui, un jour, avait surgi dans sa pensée et depuis projetait sur le monde la lumière mystérieuse dans laquelle il le voyait.“

So vereint sich in dem Bilde die Idee seiner Liebe mit der Vorstellung von der Geliebten. Aber noch tiefer gehen die Analogien: Das psychische Phänomen der Liebe ist den gleichen Gesetzen der Entwicklung unterworfen, die den Ablauf der Gestirne regieren, in den Gesetzen der psychischen Vorgänge findet Proust den gleichen Rhythmus, der die Erscheinungen der Natur beherrscht. Die Übereinstimmung von Symbol und Idee geht hier so weit, daß Swann in dem Niedergang des Mondes ein Anzeichen für die Neigung und das Schwinden seiner Liebe entdeckt:

II, 36. „Et remarquable pendant ce retour que l'astre était maintenant déplacé par rapport à lui, et presque au bout de l'horizon, sentant que son amour obéissait, lui aussi, à des lois immuables et naturelles, il se demandait, si cette période où il était entré durerait encore longtemps, si bientôt sa pensée ne verrait plus le cher visage qu'occupait une position lointaine et diminuée, et près de cesser de répandre du charme.“

Im Zusammenhang des individuellen Erlebens und der jeweiligen gedanklichen Reflexion des Verfassers entstanden, gewinnen einzelne Bilder durch den Reichtum der in ihnen ausgeprägten Beziehungen die Bedeutung selbständiger und allgemeingültiger Symbole, wenn sie, an einen einzelnen Ort und eine bestimmte Zeit nicht gebunden, unendlich wiederholbar sind, und zugleich die gedankliche Bedeutung sich über die einmalige Situation hinaus zu einer überpersönlichen Geltung erhebt. Zu symbolischen Gestalten werden so die Figuren des menschlichen Alters, denn die Neigung des Körpers zur Erde ist ein Bild der Nähe von Grab und Tod:

XVI, 109. „certaines femmes . . . semblaient ne pas pouvoir retirer complètement leur robe restée accrochée à la pierre du caveau, et elles ne pouvaient se redresser, infléchies qu'elles étaient, la tête basse, en une courbe qui était comme celle qu'elles occupaient actuellement entre la vie et la mort avant la chute dernière. Rien ne pouvait lutter contre le mouvement de cette parabole qui les emportait . . .“

Eine symbolische Deutung des fließenden Wassers als Bild der Zeit finden wir angedeutet in einer Beschreibung eines Spaziergangs im Bois de Boulogne:

VII, 71. „Quelques gouttes de pluie tombent sans bruit sur l'eau antique, mais dans sa divine enfance restée toujours couleur du temps et qui oublie à tout moment les images des nuages et des fleurs.“

In der Schilderung des poetischen Eindrucks der Natur realisiert sich zugleich die philosophische Idee: uralt und doch ewig jung, da die Spuren der Zeit nicht an ihm haften, in unaufhörlichem Wandel sich ständig erneuernd und dennoch ewig sich selbst gleich, da sich die vorüberziehenden Bilder immer wieder auslöschten, um neuen Platz zu machen, ist der Strom des Wassers ein Bild der Zeit selbst, um des ständigen Verfließens ihrer Inhalte und der Erhaltung ihrer Bewegung willen. Hier ist die ideelle Bedeutung mit dem Bild so eng verknüpft, daß es an sich gleichgültig ist, daß der Erzähler seine Erscheinung gerade hier und jetzt antrifft. Aber für die Methode des Proustschen Symbolismus, für seine Eigentümlichkeit, in der Welt der äußeren Erscheinungen überall bedeutungsvolle Zeichen zu erkennen, ist gerade dieser Weg der Entwicklung des Symbols aus dem sinnlich gegebenen Phänomen charakteristisch, als das beherrschende Motiv seiner Ästhetik überhaupt.

Eine allgemeine Gesetzlichkeit sieht der Erzähler in der Bedeutung ausgeprägt, die ihm ein einzelnes optisches Phänomen offenbart: die sich unendlich vervielfältigende Reflexion zwischen zwei Spiegelflächen (Proust spricht zwar von einer „glace unique“; das ist entweder ein Versehen, oder er meint einen aus zwei im Winkel zu einander stehenden Flächen zusammengesetzten Spiegel) wird ihm zum Bild der unendlichen Macht und Frei-

heit, des allumfassenden Herrschaftsgefühls, das den vom alkoholischen Rausch Befangenen ergreift:

VI, 153. „le cabinet où se trouvait Saint-Loup était petit, mais la glace unique qui le décorait était de telle sorte qu'elle semblait en réfléchir une trentaine d'autres, le long d'une perspective infinie; et l'ampoule électrique placée au sommet du cadre, devait le soir, quand elle était allumée, suivie d'une procession d'une trentaine de reflets pareils à elle-même, donner au buveur même solitaire l'idée que l'espace autour de lui se multipliait en même temps que ses sensations exaltées par l'ivresse et qu'enfermé seul dans ce petit réduit, il régnait pourtant sur quelque chose de bien plus étendu en sa courbe indéfinie et lumineuse, qu'une allée du Jardin de Paris'.“

Die optische Illusion wird zum Bild einer moralischen Illusion, deren rein subjektiver Charakter um so deutlicher wird durch den Gegensatz zwischen der tatsächlichen Enge des Zimmers und der Einsamkeit des Machttrunkenen einerseits und dem in der Spiegelung unendlich erweiterten freien Raum andererseits.

Eine Fülle von Analogien, die zu symbolischen Bildern führen, entdeckt Proust vor allem in der Welt des Theaters, das als der Ort des unwirklichen Scheins ihm in bildlicher Gestalt den philosophischen Gehalt des menschlichen Lebens verkörpert. Ein Besuch mit Saint-Loup in der Comédie führt den Erzähler zur Reflexion über Wesen und Existenz der Schauspieler, deren künstlich angenommene Rolle, die sich nach jedem Stück in Nichts auflöst, eine Veranschaulichung der Idee von der Unwirklichkeit aller Individualität zu sein scheint, eine Idee, die zu den letzten Überzeugungen der Proustschen Lebensauffassung gehört. (Vgl. „Pastiches et Mélanges“, S. 103: „Car personne n'est original et . . . c'est dans une trame universelle que nos individualités sont taillées . . .“) Die Auflösung der vergänglichen Individualität des Schauspielers weist symbolisch auf die Nichtigkeit der Persönlichkeit überhaupt hin, sie läßt „douter de la réalité du moi et méditer sur le mystère de la mort“ (VI, 155). Denn vielleicht ist auch die Persönlichkeit des Menschen, die individuelle Eigenart des Charakters nur eine vorübergehende Erscheinungsform, eine Maske wie die des Schauspielers, und nur durch die sinnliche Inkarnation des allgemeinen Geistes, wie sie im Einzelmenschen stattfindet, und durch die äußeren Einflüsse der Umwelt bedingt, und wie die Rolle des Schauspielers nur eine angenommene Haltung, die wir mit dem Tode aufgeben werden, um zu der ursprünglichen Universalität des Geistigen zurückzukehren.¹⁾ Das Bild der Theatermasken für alle Personen des Proustschen Romans werden wir am Ende seines Werkes wiederfinden, wo der Dichter noch einmal die ganze Welt der Erscheinungen in einer gewaltigen symbolischen Vision an uns vorüberziehen läßt.²⁾ Die

¹⁾ Immer wieder taucht bei Proust die Frage nach dem Wert und der Realität des Individuellen auf. In der Liebe erkennt er sie als eine Illusion, sie ist eine unbewußte Schöpfung in der Seele des Liebenden, der auf das geliebte Wesen überträgt, was er selbst in ihm sucht. Nur in der Kunst gibt es wahre Individualität, in den Werken eines Elstir oder eines Vinteuil, als die sichtbar gewordene Vision des Künstlers. Damit liegt sie aber nicht in einem ursprünglichen Sein, sondern in seiner verschiedenen Spiegelung im Einzelwesen, im „point de vue“ der Monade, würde Leibniz sagen, begründet.

²⁾ S. „Bilder aus der Welt des Theaters“, S. 111.

Perspektive des Theatersaals ist ein Bild der räumlichen und geistigen Perspektive überhaupt, die unsere Ansicht von Menschen und Dingen bestimmt, nach dem Gesetze der durch die Entfernung geschaffenen Illusion:

VI, 156. „Rachel (die Schauspielerin, welche Saint-Loup wie ein Heiligtum verehrt) avait un de ces visages que l'éloignement — et pas nécessairement celui de la salle à la scène, le monde n'étant pour cela qu'un plus grand théâtre — dessine et qui, vus de près, retombent en poussière.“

Andererseits ist jede Form der Wahrnehmung des Universums in derjenigen des Theaters symbolisiert, wo ein jeder sich selbst im Zentrum glaubt und das Ganze zu übersehen meint:

III, 128. „grâce à une disposition qui est comme le symbole de toute perception chacun se sent le centre du théâtre.“

Und endlich findet auch der Gedanke, daß eine Ideenwelt der geistigen Schau aller Wesen gemeinsam ist, ihr sinnliches Abbild in der einen Bühne, auf die alle Zuschauer ihre Blicke richten:

III, 195. „Car mon intelligence devait être une et peut-être même n'en existe-t-il qu'une seule dont tout le monde est co-locataire, une intelligence sur laquelle chacun du fond de son corps particulier porte ses regards, comme au théâtre, où si chacun a sa place, en revanche, il n'y a qu'une seule scène.“

So wird die Verbindung zwischen dem einzelnen Auftreten der symbolischen Erscheinung und ihrer transzendenten Bedeutung immer lockerer, in dem Maße wie diese auch unabhängig von der zeitlichen und örtlichen Fixierung in jener sich abbildet. Dennoch ist das Band zwischen der symbolisierten Idee und dem konkreten Ablauf der Erzählung nicht völlig gelöst, denn die ideellen Erkenntnisse Prousts sind immer aus der persönlichen Erfahrung gewonnen, wie andererseits die Ereignisse, die den Gegenstand der Darstellung bilden, nicht um ihrer selbst willen, sondern auf Grund einer allgemeinen Bedeutung da sind. In der zeitlichen Ordnung geht die äußere Erfahrung der Erkenntnis ihrer ideellen Bedingungen voran, wenn gleich der Bedeutung nach das wahrhaft Erste und Konstitutive die geistigen Gesetze sind.

Wenn wir von symbolischen Erscheinungen in der Darstellung Prousts sprechen können, so bedeutet das nicht, daß der Autor ein fertiges Symbol vor uns hinstellte, in der Absicht, daß wir selbst und ohne seine Hilfe seinen Sinn auflösen sollen, sondern er entwickelt vor unseren Augen aus dem Gegenstand eines äußeren Eindrucks das Symbol, er zeigt uns, wie in seiner Vision aus dem sinnlichen Bild ein Symbol sich gestaltet, indem es sich nach und nach mit immaterieller Bedeutung erfüllt. Er läßt uns den Gedankengang, in dem sich die Materie in ein Bild des Geistigen verwandelt, verfolgen und miterleben, ja oftmals überläßt er es uns selbst, diesen Umwandlungsprozeß ganz zu Ende zu führen, den Gegenstand als ein Bild der Bedeutung zu erkennen, die sich in seinem Anblick dem Autor erschließt. Um den bildhaften und symbolischen Charakter materieller Erscheinungen in Werke Prousts nachzuweisen, genügt es daher nicht, allein ihren Sinn näher zu explizieren, sondern wir müssen vor allem zeigen, worin

die gegenseitige Beziehung von Bild und Bedeutung liegt, was den äußeren Gegenstand zu einem Bild werden läßt.

Nicht alle bisher angeführten Beispiele können bereits als Symbole bezeichnet werden. Wir sprechen wohl von „symbolischen“ Erscheinungen, wenn äußerlich gegebene Gegenstände noch etwas anderes zu bedeuten scheinen, als sie unmittelbar sind, wenn sie auf einen tieferen und weiteren Zusammenhang hinweisen, — es sei erinnert an die Definition des Symbols von Hegel: „eine für die Anschauung unmittelbar vorhandene oder gegebene Existenz, welche jedoch nicht so, wie sie unmittelbar vorliegt, sondern in einem weiteren und allgemeineren Sinne verstanden werden soll“ — aber eigentliche „Symbole“ sind diese äußeren Phänomene nur dann, wenn sie ihre transzendente Bedeutung von sich aus und selbständig zu repräsentieren vermögen. Denn das Symbol bezeichnet eine in sich geschlossene Vorstellung, während der Ausdruck „symbolische Erscheinung“ nur besagt, daß sie überhaupt auf ein Jenseitiges Bezug hat, ohne daß diese Beziehung einen völlig adäquaten Ausdruck durch sie findet.

Nun sind zwar die gedanklichen Beziehungen in den von Proust als symbolisch gedeuteten Erscheinungen der Außenwelt immer, wenn nicht völlig expliziert, so doch jedenfalls angedeutet, anders könnten wir sie bei der Form eines Romans gar nicht als symbolisch erkennen, wo sie mit den äußeren Geschehnissen, die den unmittelbaren Gegenstand der Darstellung bilden (und der freilich, wie wir uns immer wieder zu zeigen bemühen, niemals auf sich selbst beruht), so eng verflochten sind, daß sie eine scheinbar selbständige Existenz führen. Die Kunst eines symbolistischen Dichters und Schriftstellers besteht darin, die Beziehungen zwischen einem sinnlichen Phänomen und seiner geistigen Bedeutung so anzudeuten, daß diese aus jenem erkennbar wird. In der Dichtung der symbolistischen Schule, in höchstem Maße bei Stéphane Mallarmé, ist diese Andeutung absichtlich versteckt und schwer faßbar, damit das Geheimnis des Rätsels gewahrt bleibt. Aber ganz ohne Hinweis auf die transzendente Bedeutung, deren Explikation, Entfaltung und Entwicklung der tätigen Mitarbeit des Lesers überlassen bleibt, kann auch dieser Symbolismus im eigentlichen Sinne nicht sein. (Kenntlich wird diese Beziehung z. B. durch die Zusammenstellung konkreter und abstrakter Termini.) Denn die Verknüpfung von Zeichen und Bedeutung ist niemals so absolut eindeutig, daß diese mit jenem ohne weiteres gegeben wäre. Es ist durchaus möglich, daß ein Phänomen unter verschiedenen Aspekten verschiedene Bedeutung gewinnt. (Unter den obengenannten Beispielen konnte z. B. das erleuchtete Fenster der Albertine einmal durch seinen goldenen Glanz einen kostbaren Schatz, dann aber die Gitterstangen eines Gefängnisses bedeuten.) Freilich steigert sich die Vollkommenheit des Symbols mit der zunehmenden Angemessenheit des Bildes für den Ausdruck der Idee, die um so größer wird, je vielfältigere Fäden sie miteinander verknüpfen, um sie zu einer unauflöselichen Einheit zu verbinden. Proust kommt uns in der Deutung der symbolischen Erscheinungen weiter entgegen; er selbst erklärt die Bedeutung, die er in ihnen zu erkennen glaubt, freilich nicht, indem er restlos alles ausspricht, aber er läßt doch die Hauptlinien des Gedankens in seiner Schilderung deutlich werden. Die

endgültige Auseinanderlegung und Ausführung ihres gedanklichen Gehalts ist eben die Aufgabe der Interpretation seines Symbolismus.

Nachdem wir bisher eine Reihe von Erscheinungen aus dem Werke Prousts vorgeführt haben, für die sich eine symbolische Deutung im Zusammenhang seiner Darstellung aufdrängt, gilt es nunmehr, sie unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Methode zu betrachten und die Art ihres Symbolismus näher zu kennzeichnen. Zu diesem Zweck müssen wir zunächst die verschiedenen Stufen der bildhaften und symbolischen Erscheinungen der Wirklichkeit gegen einander abheben. Nur zum geringen Teil werden wir die bisher betrachteten Beispiele als Symbole im oben definierten prägnanten Sinne bezeichnen können. Bloße Bilder — Metaphern würden wir sagen, wenn die Übertragung vom abstrakten Gedanken her erfolgt wäre, hier ist der Weg aber umgekehrt, die gegebene Erscheinung wird zum Abbild der Idee, — sind z. B. die des Himmels, bei denen Legrandin von der konkreten zu einer übertragenen Bedeutung (des romantischen Idealismus) übergeht (I, 102 u. 175), der Luftbewegung, die als räumliche Verbindung des Erzählers mit der Geliebten zugleich ein Abbild ihrer seelischen Vereinigung durch seine Gedanken ist (I, 210 u. X, 75), oder auch die Erscheinung eines Flugzeugs, das sich in den weiten Himmelsraum erhebt, als ein Bild der Freiheit:

XI, 143. „la rencontre quasi mythologique d'un aviateur ... avait été pour moi comme une image de la liberté.“

Der Himmel, Bild des Ideals, und das Flugzeug, Bild der Freiheit, zeichnen sich dadurch aus, daß sie auch unabhängig von der Situation der Erzählung und ganz allgemein als Sinnbilder dieser Begriffe gelten können, während andere bildhafte Erscheinungen zu speziell sind, um sich über die einmalige konkrete Situation zu erheben, wie z. B. die „crèche de la pensée (I, 124), als welche sich eine kleine Laube dem Erzähler darstellt, aus der er im Garten von Combray die Umwelt betrachtet, und die er als ein Abbild seines eigenen Denkens deutet, das ihn von der äußeren Realität trennt („et ma pensée n'était-elle pas une autre crèche . . .“), oder die Schleiertücher, durch die eine unnahbare Schauspielerin im Hotel von Balbec sich von ihrer Umgebung abschließt:

IV, 114. „les écharpes de celle-ci tendaient devant la petite société comme un voile parfumé et souple, mais qui la séparait du monde.“

und endlich die Brücke der Vivonne, deren Erinnerung für den Erzähler zugleich eine „Brücke“ zu Legrandin, dem Freunde aus seinem Kinderland bedeutet:

VI, 138. „Jeté au milieu des champs... le petit pont de bois nous unissait, Legrandin et moi, comme les deux bords de la Vivonne.“

Komplizierter und damit enger war schon die Verbindung zwischen Bild und Bedeutung in solchen Erscheinungen wie dem „lichtvollen Schatten“, der in seiner inneren Gegensätzlichkeit das Verhältnis von geistiger Spannung und physischer Passivität bildlich ausdrückte (I, 123), dem erleuchteten Fenster, hinter dem sich die Wahrheit eines Geheimnisses (II,

85, 6), der kostbare Schatz im Besitz der Geliebten oder das Bild einer seelischen Gefangenschaft verbarg (XII, 173, 4), in der Verkörperung bestimmter Formen der Zeit durch die Gestalt der Mme de St.-Euverte (XVI, 229), dem Bild der Irrealität der glücklichen Erinnerung in einem Sonnenaufgang (X, 235, 6), den Wegen von Balbec mit der moralischen Bedeutung von Linien des Charakters (X, 75), oder der Ansicht des fernen Kirchturms, Bild für sein Verhältnis zur Vergangenheit. Aber obwohl es sich hier um ideelle Relationen handelt, die sich in den äußeren Erscheinungen spiegeln, sind diese doch an die Person des Erzählers oder die einmalige Situation der Handlung so eng gebunden, daß sie außerhalb dieses Zusammenhangs eine solche symbolische Deutung nicht zulassen würden. *Vollkommene Symbole* fanden wir dagegen in solchen materiellen Erscheinungen, die zwar erst im Zusammenhang der Erzählung umgewandelt wurden, aber darüber hinaus unabhängig und allgemein die ideelle Bedeutung repräsentieren können, die sie, an einen bestimmten Ort und einen bestimmten Augenblick nicht gebunden, immer und überall veranschaulichen. Solche Symbole waren das geheimnisvoll zauberhafte Licht des Mondes als Bild der Liebe und der Geliebten, der Strom des Wassers als Bild der Zeit, die sich unendlich vervielfältigende Reflexion zwischen zwei Spiegeln, Bild des illusionären, seelischen Machtrausches und das Theater als Symbol der Gesamtheit der räumlichen und geistigen Beziehungen der Perspektive. Diese Erscheinungen schließen in ihrer konkreten Daseinsform eine solche Fülle von Beziehungen ein, daß sie dadurch in sinnbildliche Träger geistiger Beziehungen umgewandelt werden können. Soweit die Entwicklung vom einfachen Bild zum vollgültigen Symbol.

Was die Art der Übertragung des Abstrakten im Konkret-Sinnlichen anbetrifft, so können wir verschiedene Formen der Verknüpfung unterscheiden. Es handelt sich hier um das Element des Metaphorischen überhaupt, unabhängig davon, ob im Bild oder Symbol. Am einfachsten ist die Übertragung da, wo der gegebene Gegenstand selbst zur Metapher wird, wie der Himmel in den Worten Legrandins, zunächst im konkreten, dann aber in einem übertragenen Sinn gebraucht:

I, 102. „un grand morceau de ciel comme ici“ (konkret) „Tâchez de garder toujours un morceau de ciel au-dessus de votre vie...“ (metaphorisch)

oder

I, 175. „N'est-ce pas la fine notation de cette heure-ci?... que le ciel reste toujours bleu pour vous, mon jeune ami...“

Einen ähnlichen Übergang vom konkreten Gegenstand zur Metapher bezeichnet der Satz: „Et ma pensée n'était-elle pas une autre crèche...“ während sich die konkrete und übertragene Bedeutung in einem Gegenstand vereint etwa in folgenden Beispielen findet:

VI, 138. „le petit pont de bois nous unissait, Legrandin et moi, comme les deux bords de la Vivonne.“

VI, 156. „Rachel avait un de ces visages que l'éloignement — et pas nécessairement celui de la salle à la scène, le monde n'étant pour cela qu'un plus grand théâtre — dessine...“

Hier ist die metaphorische Bedeutung unmittelbar neben die konkrete getreten.

Die metaphorische Verwendung der konkreten Begriffe ist in diesen Fällen schon in der Alltagsprache vorgebildet; nur ist hier das konkrete Element, als die wirklich gegebene Erscheinung der Ausgangspunkt der Übertragung, während in der abgegriffenen konventionellen Sprache der bildhafte Charakter der Metaphern längst nicht mehr empfunden wird. Die Verbindung der beiden Sphären, der dinglichen und der gedanklichen, ist hier also unmittelbarer und enger, indem der Gedanke an das Bild sich anschließt, anstatt sich von vornherein in den ausgefahrenen Geleisen des herkömmlichen metaphorischen Ausdrucks zu bewegen, selbst wenn die Verknüpfung von Bild und Gedanken als solche keine sehr neuartige und originale ist. Es ist daher eine bewußte Banalisierung, wenn wir, um den metaphorischen Charakter deutlich zu machen, durch eine Umkehrung ins Herkömmliche „le ciel de l'idéal“, „la crèche de la pensée“, oder „le théâtre, la scène du monde“ als die farbloseren bildlichen Ausdrücke an die Stelle der ursprünglichen und wirklichkeitsbezogenen Bilder Prousts setzen, die der Autor hier gleichsam neu erschafft.

Im allgemeinen jedoch sind die Motive der Übertragung der konkreten Erscheinung in eine ideelle Bedeutung komplizierter; das unausgesprochene Mittelglied einer Metapher ist implizit darin enthalten. So setzt die symbolische Bedeutung des Schattens im Zimmer gegenüber dem grellen Licht der Straße, als Totalität der geistigen Tätigkeit entgegen der zerstreuten Sinneswahrnehmung bei physischer Aktivität, die Übertragung der Vorstellung geistiger Klarheit und Tätigkeit in das Bild des Lichts (enthalten in „l'ombre lumineuse“) voraus, die wiederum durch die doppelte Bedeutung des Begriffs der „Klarheit“ vermittelt ist. (Die gleiche Bedeutungseinheit liegt in dem französischen Wort „lucidité“, das den hier gemeinten Begriff vielleicht am besten wiedergeben würde.) Der Begriff des Negativen (hier der Untätigkeit) ist in das Bild des Schattens übertragen und das unmittelbare grelle Licht der sinnlichen Wahrnehmung (im Gegensatz zu der wahren clarté spirituelle) wird mit der körperlichen Greifbarkeit des sinnlichen Eindrucks überhaupt in Zusammenhang gebracht (wie auch an anderer Stelle, z. B. XIV, 31 „la clarté crue de la personne au visage humain n'éteignait pas les rayons mystérieux du nom“, Gegenüberstellung der materiellen Unmittelbarkeit und der idealen Vorstellung). Bild der Wahrheit und des Wissens, also in einer jener „lucidité“ verwandten Bedeutung, war das Licht in der symbolischen Erscheinung des erleuchteten Fensters und der von einer Flamme durchleuchteten Briefhülle für Swann; für den Erzähler selbst dagegen verkörperte das Licht hinter dem Fenster der Geliebten zunächst die Idee des kostbaren Schatzes, den er in ihr zu besitzen glaubte, indem dieser letztere Begriff an seine ursprünglich konkrete Bedeutung denken läßt und die Vorstellung des strahlenden Goldes erweckt. Wenn sich ihm dann die symbolische Bedeutung der sichtbaren Erscheinung in die eines Gefängnisses wandelt, so liegt hier wieder der Rückgang auf das konkrete Element eines gleichermassen konkreten und abstrakten Begriffs (prison) zugrunde; denn das Gefängnis (vielleicht mehr noch der

Begriff prison) ist nicht nur das Gebäude, in das die Gefangenen eingeschlossen sind, sondern auch der immaterielle Begriff der Unfreiheit, der physischen und geistigen Gefangenschaft. Wie Swann in dem Licht des Mondes ein Bild seiner alles verzaubernden Liebe sieht (hier ist es die gemeinsame Funktion, die das Bild mit der Idee vereint), so durchdringt sich in dem Bild des Gestirns mit dem Gedanken der ideellen Macht zugleich die Vorstellung von dem Gegenstand der Liebe, von dem Antlitz der Geliebten selbst.

In diesen wenigen Beispielen finden sich in dem Begriff des Lichts verschiedene Nuancen metaphorischer Bedeutung, die sich aus dem verschiedenen Zusammenhang ergeben, in dem die bildhaften Erscheinungen jeweils aufgefaßt sind. Immerhin ist allen diesen Bildern ein gemeinsamer Zug in der Bedeutung von etwas Positivem, geistig Wirksamen eigen, wie ja zu aller Zeit das Licht als ein Sinnbild des Geistes und der Bewußtheit im Gegensatz zu der Dumpfheit und Dunkelheit der Materie gegolten hat.

Das Zwischenglied einer Metapher müssen wir auch einsetzen, wenn die Blumen im Gewande der Mme de St.-Euverte das neue „Erbblühen“ ihres Namens symbolisieren, als eine poetische Umschreibung und sinnliche Veranschaulichung der Idee einer sich fortlaufend wiederholenden Erneuerung (XVI, 229).

Gelegentlich beruht auch die Symbolisierung eines abstrakten Begriffs durch eine konkrete Erscheinung darauf, daß wir diesen abstrakten Begriff selbst gar nicht anders als in einer Metapher vorzustellen und auszusprechen vermögen, wie z. B. den Begriff der zeitlichen Relationen und der Bewegung der Zeit, die wir immer nur in einer räumlichen Übertragung fassen können. So kommt es, daß in der schwachen Zeichnung des Kirchturms am fernen Horizont ein Bild des zeitlichen Abstandes, der Ferne der Vergangenheit gesehen werden kann. Die zeitliche „Nähe“ des Todes findet in der räumlichen Neigung des Körpers zur Erde, zum Grabe, symbolischen Ausdruck und der Ablauf der Zeit, als ein „Fließen“, als „Strom der Zeit“ bezeichnet und vorgestellt, findet ein räumliches Symbol in dem Bilde des fließenden Wassers. Auch die Begriffe der Bewegung, der Richtung, der Grenze, wo sie Momente des rein Geistigen bezeichnen, sind ursprünglich der Sphäre des Sinnlichen entlehnt und enthalten auf dem Grunde des sprachlichen Ausdrucks und selbst der Vorstellung immer noch ein räumliches Element. So können die „Wege“, die zur Verfolgung eines vorgetäuschten Zieles verlocken, zum Bilde von „Linien des Charakters“ werden, und die Schleier, die ein Wesen räumlich von seiner Umgebung trennen, zum Bilde der geistigen Abgrenzung. Beziehungen der „Perspektive“ stellen wir sowohl im Raum als im moralischen Leben fest, darum können die Analogien der räumlichen und der seelischen Perspektive ein sinnliches Phänomen wie das Theater zum Bilde der letzteren machen. Der metaphorische Gebrauch derartiger sinnlicher Erscheinungen beruht also auf der Auswertung des konkreten Elements, das manchen Ausdrücken, die wir gewöhnlich zur Bezeichnung abstrakter Begriffe verwenden, ursprünglich zugrunde liegt.

Und schließlich kann die Übertragung zwischen dem konkreten und dem abstrakten Element, durch die gegebene äußere Erscheinungen zu Ab-

bildern immaterieller Vorstellungen werden, auch dadurch zustandekommen, daß innerhalb beider eine *analoge Relation* besteht, die das konkrete Substrat dieser Beziehung zum Bild derselben Beziehung zwischen rein gedanklichen Terminus werden läßt. Hierher gehörte z. B. das Phänomen der vom Strom der Vivonne auf- und niedergetriebenen Wasserpflanze als das Abbild einer moralischen Bewegung (I, 242, 3) und die Verbindung der Liebenden im Raum durch die Bewegung des Windes als ein Bild ihrer seelischen Vereinigung (I, 210, und X, 75). Eine optische Illusion wird zum Bild der moralischen in dem Eindruck der Weiträumigkeit durch die Spiegelreflexion (VI, 154) oder der Unwirklichkeit eines Sonnenaufgangs, Bild der seelischen Illusion in Traum und Erinnerung (X, 235, 6). Die freie Bewegung eines Flugzeuges im unbegrenzten Luftraum machte es zum Bild der Freiheit überhaupt (XI, 143).

Zusammenfassung: In dem unmittelbar metaphorischen Gebrauch einer konkreten Erscheinung selbst, in der impliziten Voraussetzung einer Metapher als Mittelglied zwischen der konkreten Erscheinung und der durch sie repräsentierten abstrakten Idee und in der Einsetzung des konkreten Substrats einer Relation für die gleiche Relation in einem gedanklichen Zusammenhang können wir somit die Hauptprinzipien der Übertragung aus dem Konkreten ins Abstrakte, der Herauslösung des immateriellen Gedankens aus einer äußerlich gegebenen Erscheinung feststellen.

Zur Verknüpfung von Bild und Bedeutung in den symbolischen Erscheinungen der Wirklichkeit gehört endlich auch die Frage nach ihrer gegenseitigen Abhängigkeit, d. h. ob ein innerer sachlicher Zusammenhang sie verknüpft, oder die Beziehung lediglich in der Abbildung besteht, ob die durch das Bild repräsentierte Bedeutung dem Gegenstand immanent ist oder äußerlich. Wo ein innerer Zusammenhang Bild und Bedeutung verbindet, lassen sich verschiedene Arten der Beziehung unterscheiden. Verhältnismäßig äußerlich und locker ist der Zusammenhang da, wo er lediglich aus der Situation sich ergibt; so erkennt der Erzähler im Zustand des alkoholischen Rausches die Reflexion der Spiegel, die ihn umgeben, als ein Bild der durch die Trunkenheit bedingten Illusion der Macht und Freiheit; die Idee der Gegensätzlichkeit geistiger Aktivität und körperlicher Passivität, die einander gegenseitig bedingen, abgebildet in dem Verhältnis des „lichtvollen Schattens“ im verdunkelten Zimmer zu dem vollen Licht der Straße, findet in eben dieser Situation ihre psychologische Realisierung. Eine sachliche Verknüpfung zwischen der realen Erscheinung und der durch sie symbolisierten Idee liegt z. B. in dem unwirklichen Eindruck eines Sonnenaufgangs, der zugleich eine Szene der Erinnerung beleuchtet, deren Irrealität er in einem poetischen Bilde darstellt, und die Wege von Balbec mit der moralischen Bedeutung von Linien des Charakters werden dadurch symbolisch, daß auf ihnen jene Verfolgung von Phantomen begonnen hat, die der Erzähler später als die innere Gesetzmäßigkeit seines Wesens erkennt. Zwischen den bildhaften Erscheinungen der Wirklichkeit und der durch sie abgebildeten Bedeutung besteht oftmals eine Art von *Parallelismus*, eine Gleichzeitigkeit des äußeren Phänomens mit der Idee, die es ausdrückt. So spiegelt sich vor allem in den Ausdrucks-

formen einer bestimmten moralischen Gesinnung das Innere im Äußeren, das nicht nur die Folge, sondern auch ein Bild seines geistigen Ursprungs darstellt: Die übertriebene Verbeugung eines Legrandin vor einer Dame der hohen Aristokratie ist der Ausdruck einer moralischen „Erniedrigung“ (I, 181) und die achtlose Behandlung äußerer Güter durch Saint-Loup entspricht seiner aristokratischen Geringschätzung des Reichtums und findet in einer äußeren Geste symbolischen Ausdruck:

VII, 96. „une noble libéralité qui, ne tenant aucun compte de tant d'avantages matériels ... les lui faisait fouler aux pieds comme ces banquettes de pourpre effectivement et symboliquement trépignées...“

Der glanzlos gewordene Blick des einst so hochmütigen und anmaßenden Baron de Charlus ist die Wirkung und das Bild seiner körperlichen und seelischen Ermattung:

XV, 227. „cet éclat perdu était la fierté morale.“

und die Neigung des Greisenkörpers dem Grabe entgegen drückt sowohl eine räumliche als auch eine zeitliche Beziehung aus.

Inniger und geistiger noch ist die Verknüpfung von Zeichen und Bedeutung des Symbols, wenn die symbolische Erscheinung zugleich die Bedeutung enthält, die sie abbildhaft verkörpert, wenn sie die Idee zugleich bedeutet, die sie darstellt. Das erleuchtete Fenster Albertines, für einen Fremden ein Fenster wie jedes andere, schließt für Marcel sowohl das Glück ihres Besitzes als die Unfreiheit in der Bindung an das junge Mädchen ein, eine geistige Bedeutung, die sich in der materiellen Erscheinung nicht erschöpft:

XII, 174. „Certes ces lumineuses rayures que j'apercevais d'en bas et qui à un autre eussent semblé toutes superficielles je leur donnais une consistance, une plénitude, une solidité extrêmes, à cause de toute la signification que je mettais derrière elles ...“

Ebenso bedeutet das Licht hinter dem Fenster der Odette für Swann, und nur für Swann, die Gegenwart des Geheimnisses, das er zu durchdringen sucht. Der Kirchturm von Combray, im Fenster von Tansonville erblickt, ist dem Erzähler immer das Symbol des Landes seiner Kindheit gewesen, deren unerreichbare Ferne ihm jetzt seine schwache Zeichnung am Himmel in einem Bilde darstellt: auch hier ist die symbolisierte Bedeutung in die Vorstellung des Symbols selbst eingefangen. Solche Erscheinungen sind also in doppeltem Sinne symbolisch: um ihres geistigen Gehalts willen, den sie dem Subjekt bedeuten und um der sinnlichen Abbildung dieser Bedeutung willen. Denn symbolisch im weiteren Sinne waren ja schon alle Erscheinungen, die eine über ihre materielle Gegebenheit hinausführende Bedeutung besitzen.

Andere Phänomene dagegen wurden zu Bildern und Symbolen dadurch, daß sie einen Gedanken sinnlich abbilden, dessen Inhalt von ihrer Existenz unabhängig ist, und die Gemeinschaft zwischen Zeichen und Idee nur in der Analogie der Relationen liegt. Zufällig und äußerlich war die Verbindung des

Halbmonds über Paris mit dem Gedanken französisch-orientalischer Beziehungen (vermittelt durch das mohammedanische Symbol des Halbmonds), zufällig auch der Übergang von der „guérite en sparterie“ zu einer „crèche de la pensée“ (I, 124). Zwischen der Bewegung einer Seerose in der Strömung der Vivonne und der moralischen Bewegung, zu deren Bild sie wurde, besteht zwar eine Analogie, aber keine innere Verbindung. Ebenso ist das Wasser, Bild der Zeit, wohl wie jedes sinnlich-gegenständliche und psychologische Phänomen in den Ablauf der Zeit einbezogen, aber nicht darin liegt die Verknüpfung von Bild und Bedeutung, sondern in den gemeinsamen Beziehungen, die beiden Begriffen unabhängig voneinander innewohnen. Und die Wahrnehmung, die in der räumlichen Anlage des Theaters zum Ausdruck kommt, sowohl als die in ihm herrschenden Formen der Perspektive, sind wohl ein Spezialfall der Wahrnehmung und der Perspektive überhaupt, aber durch die eigentümlichen Formen, die sie zum Symbol derselben machen, selbständig und vor allen übrigen Gegenständen, die ebenfalls der Perspektive unterworfen sind, ausgezeichnet.

Es wurde bisher versucht, nach einer näheren Interpretation des gedanklichen Inhalts symbolischer und bildlicher Erscheinungen der Außenwelt, wie sie durch den Autor selbst nahegelegt war, die Beziehungen zwischen dem konkreten und dem abstrakten Element einerseits und die innere Verknüpfung von Zeichen und Bedeutung andererseits aufzuweisen. Es bleibt nun noch die Qualität der von Proust als symbolisch gedeuteten Erscheinungen in ihrem spezifischen sinnlichen Gehalt zu untersuchen. Denn an der Beschaffenheit der Gegenstände, die einem Schriftsteller als einer symbolischen Deutung fähig auffallen, sowohl als an der Wahl seiner literarischen Bilder können wir nicht nur seine besondere ästhetische Anschauungsweise, sondern auch eine charakteristische Form seines Denkens, wie es sich an sinnlichen Gegenständen entwickelt, erkennen. Ein Dichter wie Mallarmé bevorzugt als Symbole und Bilder Dinge von hartem und kaltem Glanz (Spiegel, Metall, Eis und Schnee usw.). Weiß ist die häufigste Farbe auf seiner Palette (die weiße Farbe hat eine besondere symbolische Bedeutung¹) und in dieser Wahl der Bilder spricht sich zugleich eine bestimmte Geistesform, eine intellektuelle Grundhaltung aus: „Klarheit des Denkens und Unfruchtbarkeit des Schaffens“; „stérilité“ und „lucidité“ sind die hervorstechenden Züge seiner dichterischen Individualität²). Bilder einer südlichen Natur, Dinge von hartem und trockenem Äußern, aber mit einem köstlichen Kern unter der unscheinbaren Schale, bilden die charakteristischen Symbole des Dichters Paul Valéry, z. B. La Grenade, Le Palmier, L'Abeille u. a.³)

Die Symbole und Bilder, die Proust in der ihn umgebenden Wirklichkeit erkennt (wir sprechen hier noch nicht von den Bildern, die seine Einbildungskraft findet), zeichnen sich dadurch aus, daß sie weniger konkrete, greifbare Gegenstände mit festen Konturen darstellen, als vielmehr optische Eindrücke, von unbestimmter Ausdehnung, ohne feste Grenzen, wie Lichtreflexe, Spiegelungen, perspektivische Erscheinungen usw. Nur selten bildet

¹) Vgl. Thibaudet, „La Poesie de Stéphane Mallarmé“ (S. 193).

²) Vgl. Thibaudet, „La Poesie de Stéphane Mallarmé“.

³) Nach Dr. Brulez: Übung über den Symbolismus.

überhaupt ein einzelner Gegenstand das Bild, wie z. B. das Flugzeug, Bild der Freiheit; aber auch dann ist es Proust nicht um den Gegenstand als solchen zu tun, sondern um seine Erhebung in die Luft; zum Symbol der Liebe Swanns macht die Erscheinung des Mondes das von ihm ausstrahlende Licht und die dadurch erzeugte Verwandlung der ganzen Welt. Die Symbole Prousts finden sich vielmehr in der Relation zwischen den Dingen, die selbst an einem erweiterten räumlichen Ambiente teilhaben. Die Beziehung der Verbindung machte den Windhauch, der von der Höhe zum Tale führt, oder die Brücke der Vivonne zu Bildern einer geistigen Vereinigung, die der Trennung die Schleier der Schauspielerin oder die „petite guérite“ zum Bilde einer ideellen Abgrenzung, die Bewegung des Wassers begründet das Bild der Zeit, die Neigung des Körpers zur Erde das der Nähe des Todes. Nicht die Dinge selbst sind eigentlich die Bilder und Symbole, sondern der Übergang von einem Medium in ein anderes, die Zone zwischen beiden Sphären oder eine zweite Tiefenschicht im Raum: die gegen den Horizont hin fliehenden Wege von Balbec, das Bild des Kirchturms von Combray hinter einer nahen Ebene, der Schein der Kerze hinter dem Brief Odettes, den er durchleuchtet, oder der Schein des Lichts hinter einem verhängten Fenster, ein Phänomen, das für Proust offenbar eine besondere Anziehung besitzt (s. Swann und das Fenster Odettes, Marcel und das Fenster Albertines¹), weil es den Durchblick auf eine geheimnisvolle, verborgene Existenz verheißt. Die Mehrzahl der symbolischen Erscheinungen, die wir bei Proust gefunden haben, enthält das Phänomen des Lichts mit seinen Spiegelungen und Schattierungen: I, 123: Licht und Schatten; II, 32, 36: Licht des Mondes; II, 85, 6 und 91: Licht hinter dem Fenster und dem Brief Odettes; XII, 173, 4: Licht hinter dem Fenster Albertines; VI, 154: Vervielfältigung des Lichts in der Reflexion der Spiegel, und X, 235, 6: Sonnenaufgang.

Der zweite und wichtigste Faktor in den symbolischen Erscheinungen ist die Perspektive, die die räumlichen sowie die geistigen Beziehungen des Subjekts zu seiner Umwelt bestimmt und einen Grundbegriff der Proustschen Gedankenwelt bildet²), (der ferne Kirchturm in der Tiefe des Raums, XV, 8; Phantome am fernen Horizont der Wege, X, 75; Durchblick in einen unendlich weiten Raum durch die Spiegelreflexion, VI, 154; und die Perspektive des Theaters, III, 128; VI, 156, 158 usw.). Beleuchtung und Perspektive bilden die wesentlichen Inhalte der Proustschen Bilder.

Als symbolische Zeichen in der Welt der äußeren Dinge haben wir daher vor allem solche Erscheinungen erkannt, welche geeignet sind, Beziehungen auszudrücken. Die Beziehungen zwischen den Dingen sind das, was der menschliche Geist von sich aus an die Welt der Erscheinungen heranbringt, und in ihnen sieht die idealistische Philosophie, die in Marcel Proust einen ihrer konsequentesten Vertreter findet, das, was dem Geist allein erkennbar ist, weil von ihm selbst erzeugt. Darum sind die Relationen in der Welt der Dinge für Proust in besonderem Maße Abbilder intellektueller Zu-

¹) Vgl. II, 11; II, 18; II, 83; II, 286; VI, 86.

²) Curtius spricht von einem „Perspektivismus“ bei Proust (Frz. G., S. 127, 137 u. a.).

sammenhänge, Symbole. In der spezifischen Eigenart seiner Bilder und Symbole wie in den durch sie bedeuteten Gedanken erkennen wir somit wieder die Übereinstimmung mit den Grundlagen seiner Philosophie überhaupt, den Prinzipien der Relativität alles Erscheinenden und der Gesetzmäßigkeit in den Relationen.

b) Erscheinungen der äußeren Wirklichkeit: Abbilder und Reflexe seelischer Zustände.

In den bisher erläuterten Beispielen bildhafter und symbolischer Wirklichkeit war die in den äußeren Erscheinungen abgebildete Bedeutung vorwiegend intellektueller Natur; sie stellte einzelne Begriffe oder Gesetze dar, durch die gedankliche Reflexion über das innere Wesen der äußeren Erscheinungen und die Formen der Analogie im Geistigen und Materiellen erkannt. Von Symbolismus sprechen wir aber auch da, wo sich in den Erscheinungen der Sinnenwelt ein einmaliger subjektiver Zustand des Bewußtseins oder ein seelischer Affekt spiegelt. Der Unterschied zwischen den Symbolen intellektueller Ideen und gefühls- und erlebnismäßiger Zustände liegt nicht so sehr in dem Gegenstand ihrer Bedeutung als vielmehr in der Stellungnahme zu diesem Gegenstand, die intellektuell sein kann, auch wenn der Gegenstand selbst ein Gefühl ist. Denken und Fühlen sind ihrem Ursprung nach nicht zu trennen¹⁾ und besonders für Proust ist es charakteristisch, daß er den Gegenstand seiner philosophischen Erkenntnisse aus dem subjektiven Erleben schöpft; die intellektuelle Reflexion entwickelt sich an den Inhalten der inneren und äußeren Erfahrung und eben in ihrer Intellektualisierung entsteht nach Prousts Auffassung das Kunstwerk. Das Gefühl selbst wird intellektualisiert durch den geistigen Akt der Rechenschaftsablegung, der Erkenntnis seines Ursprungs und Wesens und seiner Funktion, und diese Erkenntnis liefert die gesetzmäßigen Zusammenhänge von denen das innere und äußere Sein beherrscht wird. Auch bei den Bedeutungen, die Proust den symbolischen Erscheinungen der Wirklichkeit beimißt, können wir den Grad ihrer Intellektualität daran erkennen, ob die in ihnen gespiegelten Gefühle in ihrem bloßen Dasein erscheinen (als Hoffnung, Furcht, Sehnsucht, Freude usw.) oder als Gegenstand der Reflexion über ihre Beziehungen und ihre Gesetzmäßigkeit, wie in den bisher betrachteten Formen. Freilich ist es nicht immer möglich, eine scharfe Grenze zu ziehen zwischen den symbolischen Erscheinungen intellektuellen oder gefühlsmäßigen Gehalts; nicht nur, weil eine intellektuelle Erkenntnis oftmals aus einer affektischen Bewegung erwächst und von einem freudigen oder schmerzlichen Gefühl begleitet ist, sondern vor allem, weil häufig in einem symbolischen Bild der unmittelbare Reflex eines Gefühls mit der Metapher für die Bedeutung des dieses Gefühl auslösenden Gegenstandes vereint ist (wie z. B. in der Erscheinung des Lichts als Bild der Freude über das Nahen der Geliebten, also der subjektiven Bewegung, und zugleich der Glücksbotschaft ihrer Ankunft, als der objektiven Ursache der freudigen Erregung, s. II, 257—59 und VIII, 139).

¹⁾ Über die Einheit von Leben und Erkennen als Grundlage der Proustschen Kunst s. Curtius, Frz. G., S. 19, 20: „Kunst und Erkenntnis“.

Während ein intellektueller, philosophischer Gehalt sich besonders in der symbolistischen Dichtung eines Mallarmé entwickelte, stellt die Lyrik von Verlaine am reinsten den subjektiven, gefühlsmäßigen Symbolismus in der französischen Literatur dar. Der Symbolismus liegt hier in dem Einklang zwischen den seelischen Stimmungen des Dichters und den „Stimmungen“ der Natur, den Erscheinungen der äußeren Atmosphäre, wie er in dem Gedicht: „Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville“ (Romances sans Paroles) seinen typischen Ausdruck findet.

Wenn die Formen der äußeren Atmosphäre zu Abbildern seelischer Stimmungen werden können, so liegt das zunächst daran, daß eine tatsächliche Beziehung durch die Einwirkung des Wetters und Klimas auf das Seelenleben stattfindet. Wohl auf jedem Gemüt lastet schließlich der Druck langer grauer Regentage, während ein lang entbehrter, unerwarteter Sonnentag zu neuer Schaffensfreudigkeit anregt. Das empfindsame Nervensystem Marcel Prousts war in besonderem Maß den Einflüssen des Wetters unterworfen. („Tout changement à vue de la nature nous offre une transformation semblable, en adaptant au mode nouveau des choses nos désirs harmonisés.“ VII, 36.) So erwecken in ihm die Sonnenstrahlen eines Herbstmorgens in Doncières höchste innere Spannung und jauchzenden Überschwang, und in den Bildern, die von außen auf ihn eindringen, glaubt er den Widerschein des inneren Jubels zu finden:

VI, 73. „La colline put offrir sa croupe grise aux rayons qui... donnaient aux rouges des feuilles d'arbres, aux rouges et aux bleus des affiches électorales posées sur les murs une exaltation qui me soulevait moi-même et me faisait battre, en chantant, les pavés sur lesquels je me retenais pour ne pas bondir de joie.“

Die Klarheit der Höhenluft auf einem Felsen hoch über dem Meer erzeugt in seinem Innern die Resonanz einer Begeisterung, eines „Hochgefühls“ (exaltation, „altus“) als die seelische Entsprechung der räumlichen Höhe:

IX, 148, 9. „la voiture s'étant arrêtée pour un instant à une telle hauteur au-dessus de la mer que comme d'un sommet la vue du gouffre bleuâtre donnait presque le vertige... mon exaltation était à son comble et soulevait tout ce qui m'entourait.“

Dagegen ergreift ihn bei dem plötzlich gedämpften Geräusch seiner Schritte auf einem Teppich ein Gefühl der Beklemmung und des Erstickens, und der sinnliche Eindruck wird zum Bild der Unfreiheit und Beengung, die das durch das Festnageln der Teppiche angekündigte Nahen des Winters für seine Lebensweise bedeuten wird (VII, 77.)

Zwischen den äußeren Eindrücken und den durch sie ausgelösten seelischen Empfindungen besteht eine Übereinstimmung von der Art, daß entweder eine Analogie im Physischen und Moralischen erkannt wird, wie die „exaltation“ in räumlicher Höhe und die Enge und Beklemmung als räumlicher und seelischer Eindruck, oder daß die Modifikationen der äußeren Atmosphäre als Entsprechung und Bild einer inneren Regung empfunden werden, in einer Art Anthropomorphisierung der Natur („une exaltation qui me soulevait moi-même...“, die „exaltation“, ursprünglich ein mensch-

licher Seelenzustand, ist übertragen in die Welt der Natur und der toten Gegenstände).

In dem Bewußtwerden dieser Wechselwirkung zwischen Natur und Ich und in ihrer Auswertung für eine bildhafte Schilderung der inneren Zustände in den äußeren Phänomenen stützt sich die künstlerische Gestaltung auf die allgemeine Voraussetzung der Beeinflussung des Gemütslebens durch die Eindrücke der äußeren Umgebung. Beruht die Entsprechung zwischen dem Wechsel im Gesicht der Natur und den Stimmungen des Menschen zunächst auf einem direkten Austausch, so findet weiterhin eine anthropomorphe Deutung landschaftlicher und atmosphärischer Eindrücke auch dort statt, wo keine unmittelbare Einwirkung mehr besteht. Blauer Himmel und Sonnenglanz werden als Ausdruck der Freude und Heiterkeit (*sérénité*) betrachtet, der Aufruhr eines Gewittersturms wird als ein Zürnen und Wüten der Natur bezeichnet, und die Eintönigkeit eines bedeckten Himmels wird zum Bild innerer Öde und Langeweile. Epitheta wie heiter, trübe, düster usw. finden gleichermaßen auf die Stimmungen des menschlichen Gemüts und der Landschaft, des Wetters und Himmels, Anwendung. Diese allgemeine Voraussetzung, die durch gewohnheitsmäßige Abstumpfung zu einer selbstverständlichen und völlig banalisierten anthropomorphen Naturbetrachtung geführt hat, wird in der Vision eines Dichters wieder in ein ursprüngliches Verhältnis zurückverwandelt, in der Übereinstimmung gegenwärtiger Stimmungen des Individuums mit den Eindrücken der Außenwelt, wo das Subjekt in den äußeren Erscheinungen ein Spiegelbild seines eigenen Inneren sieht.

Eine solche „Correspondance“ und Harmonie zwischen Innen und Außen finden wir bei Proust vor allem, wenn sich die Stimmung der äußeren Atmosphäre der inneren Bewegung des Gefühls gleichsam anzupassen scheint und als ihr Spiegelbild den Gesamteindruck im Erlebnis des Augenblicks zu einem einheitlichen und in sich geschlossenen macht. Der Sonnenglanz, der auf die hoheitsvolle Gestalt der Herzogin von Guermantes fällt, wie sie aus der Kirche von Combray schreitet, ist zugleich die Krönung des festlichen Akts der Hochzeitsmesse, dessen Feierlichkeit sie durch ihre Gegenwart erhöht, und das Bild des Freudenrausches, in den der Anblick der hohen Frau den jungen Marcel versetzt, nachdem es ihm gelungen ist, in ihr das langersehnte Bild seiner Wünsche und Träume wiederzuerkennen¹⁾. Das Gefühl der Einsamkeit und Verlassenheit in der Erwartung eines noch fernen Zeitpunkts, den die Leere der dazwischenliegenden Zeit, von keinem angenehmen Zwischenfall unterbrochen, noch weiter hinauszuschieben scheint, findet seinen Widerhall in der Trübe des langen Nebelnachmittags:

VII, 40. „Lasse, la grise journée filait sa passementerie de nacre et je m'attristais de penser que j'allais rester seul en tête à tête avec elle qui ne me connaissait pas plus qu'une ouvrière qui, installée près de la fenêtre pour voir plus clair en faisant sa besogne ne s'occupe nullement de la personne présente dans la chambre.“

Das Bild der unbekanntenen Arbeiterin enthält ein doppeltes Motiv in dem

¹⁾ Vgl. „Einführung in d. weltanschaul. Grundlage der Proustschen Ästhetik“, S. 9.

Verhältnis des Erzählers zu dem grauen Nachmittag: als ein menschliches Wesen personifiziert erscheint er, weil sich in seiner Trübe die innere Einsamkeit und Trostlosigkeit des Erzählers selbst spiegelt; als eine fremde und unbekannte Person, weil sie ihm keine Unterhaltung bietet, um ihm über die Verlassenheit hinwegzuhelfen.

So besteht eine Art Ergänzung zwischen den Stimmungen von außen und innen, die in ihrem Ursprung voneinander unabhängig sind, und im Äußeren bildet sich der innere Zustand ab. Ein drohender Gewitterhimmel am Tage der Abfahrt nach Balbec wird zum Bild der schicksalsschweren Zukunft an einem fremden Ort, die Proust immer mit Angst und Beklemmung erfüllte:

IV, 63. „un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelés de drame ... et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la croix.“

Dagegen ist der Morgen nach der ersten Nacht in der Fremde wieder froh und hoffnungsvoll, wie auch der Sonnenschein beim Erwachen:

VIII, 189. „le soleil glorieux et plein d'espérances du premier matin ...“

Eine Art *Parallelismus* zwischen den äußeren Eindrücken und den inneren Empfindungen zeigt sich dort, wo ohne inneren Zusammenhang die äußeren Phänomene scheinbar von den gleichen Bewegungen und Intentionen beseelt sind, die das Subjekt in sich selbst vorfindet. Die eigene Spannung und Erregung, die den Knaben eines Abends in Combray erfüllt, als er gegen das Verbot der Eltern den Entschluß gefaßt hat, bis zum Erscheinen der Mutter aufzubleiben, glaubt er in der Landschaft draußen wiederzufinden:

I, 52. „Dehors les choses semblaient, elles aussi, figées en une muette attention à ne pas troubler le clair de lune ...“

oder:

VIII, 7. „comme je n'étais pas pressé d'arriver à cette soirée des Guermantes ... je restais oisif dehors; mais le jour d'été ne semblait pas avoir plus de hâte que moi à bouger ...“

Und die Eindrücke werden nicht nur im einzelnen ruhenden Bild zum Ausdruck eines subjektiven Zustandes; auch in ihren Bewegungen und Wandlungen spiegelt sich oftmals die Entwicklung, Steigerung oder Abnahme eines inneren Gefühls. Dieser gleichmäßige Gang einer inneren und äußeren Bewegung fand seinen Ausdruck z. B. in dem Bild der verschiedenen Phasen des Mondes, der voll und strahlend Swanns Liebesglück auf seiner Höhe bezeichnete, während das Abnehmen des Gestirns ihm zugleich den Niedergang seiner Neigung für Odette symbolisierte (II, 36, s. S. 29).

Wo ein innerer kausaler Zusammenhang zwischen den bildhaften Erscheinungen und den subjektiven Zuständen nicht besteht, wird der Schein einer inneren Verbindung dadurch hergestellt, daß das Ich seine Gefühle in die Natur hineinprojiziert. Die unbehagliche Stimmung bei der Ankunft in Balbec überträgt sich in den Anblick der Landschaft und den Eindruck vom Wehen des Windes:

IV, 86. „C'étaient, ... des collines d'un vert cru et d'une forme dés-obligeante, comme celle d'un canapé d'une chambre d'hôtel où l'on vient d'arriver ... un casino dont le drapeau claquait au vent fraîchissant, évidé et anxieux...“

während der Erzähler seine Hoffnungsfreudigkeit am ersten Morgen hineinlegt in „le soleil glorieux et plein d'espérances du premier matin“ (VIII, 189).

Die Deutung und Umdeutung des äußeren Eindrucks nach dem inneren Zustand, der sich in jenem spiegeln soll, wird besonders klar an solchen Beispielen, die eine verschiedene Auslegung des gleichen Phänomens entsprechend dem Wandel des subjektiven Gefühls zeigen: Das Sonnenlicht in den Straßen, die zu den Champs-Élysées führen, zunächst ein Bild der freudvollen Erwartung, mit der Marcel dem Spiel mit Gilberte entgegen sieht, wird zum letzten Abklingen eines beendeten Festes, als die Hoffnung auf ihr zukünftiges Beisammensein durch die Nachricht von der Abreise der Gespielin zerstört wird:

II, 274. „Je revins avec Françoise par les rues qui étaient encore pavoisées de soleil, comme au soir d'une fête qui est finie. Je ne pouvais pas traîner mes jambes.“

Die Art der Spiegelung subjektiver Zustände in den äußeren Erscheinungen:

Die äußeren Erscheinungen, mit denen innere seelische Regungen im Einklang zu stehen scheinen, dadurch, daß diese entweder als Reflexe aus jenen herausgelesen werden oder in sie hineinprojiziert sind, drücken diese Beziehung auf verschiedene Weise aus: Entweder sie erscheinen in der Schilderung selbst anthropomorphisiert, indem menschliche Eigenschaften, Empfindungen und Intentionen den bewußtlosen Dingen beigelegt sind, z. B.:

I, 52. „Dehors, les choses semblaient, elles aussi, figées en une muette attention ...“

IV, 86. „au vent fraîchissant, évidé et anxieux ...“

VI, 73. „les rayons qui donnaient aux rouges des feuilles d'arbres ... une exaltation qui me soulevait moi-même ...“

VIII, 7. „le jour d'été ne semblait pas avoir plus de hâte que moi à bouger ...“

VIII, 189. „le soleil glorieux, plein d'espérances du premier matin.“

Personifiziert werden sie, indem eine äußere Erscheinung nicht nur als Träger menschlicher Eigenschaften, sondern als selbständiges menschliches Wesen dargestellt wird:

VII, 40. „Lasse, la grise journée filait ... comme une ouvrière ...“

Oder die äußeren Eindrücke werden als Abbilder seelischer Zustände gedeutet, nämlich dann, wenn eine objektive und allgemein faßbare Analogie es ermöglicht, sie als die sinnliche Spiegelung, die sichtbare Veranschaulichung eines unkörperlichen Gefühls aufzufassen. Während

durch die Anthropomorphisierung den äußeren Erscheinungen nur eine einmalige und vorübergehende Gemütsverfassung übertragen wird (die Bestimmungen der attention, anxiété, oisiveté usw. sind nur augenblicklich mit den Dingen verbunden und stehen nicht in einem Verhältnis innerer Wesensgemeinschaft mit den Gegenständen, von denen sie ausgesagt sind), prägt sich in den sinnlichen „Bildern“ der subjektiven Zustände bereits eine allgemeinere Bedeutung aus; denn es ist die Eigentümlichkeit des „Bildes“, daß sich aus ihm die repräsentierte Bedeutung ableiten läßt, also muß ihre Verknüpfung eine allgemein faßbare sein. Auch lassen sich die Relationen, die ein sinnliches Phänomen zum Abbild einer seelischen Stimmung machen, auf einige wenige Entsprechungen zurückführen, die den verschiedenartigen Abwandlungen zugrunde liegen. Wiederum ist es vorwiegend das Phänomen des Lichts, dem übertragene, metaphorische Bedeutungen beigelegt sind. Bedeutete für die Sphäre des Intellektuellen das Licht, durch das Moment der Klarheit, vor allem ein Bild der geistigen Bewußtheit und Wahrheits-erkenntnis, so stellt es auf der Seite des Gefühlsmäßigen, um des strahlenden Glanzes willen, die Spiegelung eines freudigen, lebensbejahenden Affekts dar, Begeisterung, Hoffnung, glückvolle Erwartung usw. Ein Bild der Seligkeit des Knaben in der Liebe zu Gilberte sind die Lichtreflexe auf dem Balkon des gegenüberliegenden Hauses, „gages de calme et de bonheur“ (II, 257—59), und in den festlichen Glanz der Sonne, Bild der freudigen Erwartung, sind die Bilder der Natur getaucht, mit denen die Gegenwart der Gilberte verbunden ist (s. II, 262 u. 269), während unter dem segnenden Licht der Sonne die Figur einer Statue die Arme ausbreitet, um das Glück zu empfangen, das auf sie herniedersinkt, Bild der seligen Offenheit des Knaben selbst in der Erwartung Gilbertes:

II, 270. „je m'attendais à tout moment à voir apparaître l'image de Gilberte ... derrière la statue qui semblait tendre l'enfant qu'elle portait et qui ruisselait de rayons, à la bénédiction du soleil.“

Mit Festesglanz und Freude war das Leuchten der Sonne in der Kirche von Combray beim Anblick der Herzogin von Guermantes vereint (s. o.) und ein Bild seiner freudigen Erwartung wird dem Erzähler der goldene Lichtstreifen, den die sich öffnende Tür bei der Ankunft der Albertine freilassen würde:

VIII, 139. „l'enivrante allégresse que j'aurais eue, si je l'avais vu changé par un enchantement soudain et significatif en un lumineux barreau d'or.“

So finden wir immer wieder das Licht der Sonne als Ausdruck und Bild innerer Seligkeit:

XI, 215. „La béatitude d'une lumière intérieure aussi réchauffante que celle du dehors.“

Dagegen verkörpert eine düstere, eintönige Stimmung in der Natur abbildhaft die seelischen Stimmungen der Angst, Beklemmung und Verlassenheit, wie in den Bildern des grauen Nebelnachmittags (VII, 40) oder eines drohenden Gewitterhimmels (IV, 63). Beruhen diese letzten Bilder ursprünglich auf einer Einwirkung atmosphärischer Eindrücke auf das Gemüt

des Menschen (s. o.), so fanden wir das Motiv anderer Bilder in einer Analogie zwischen den beiden verschiedenen Sphären der Außenwelt und der Welt der inneren Empfindungen, wie in der exaltation in räumlicher Höhe (IX, 148, 9) oder der räumlichen und seelischen Beengung (VII, 77, s. o.).

Weniger eindeutig und allgemeingültig als die bildliche Darstellung intellektueller Ideen in den gegebenen Erscheinungen der Außenwelt, bedeutet doch auch der Symbolismus der subjektiven Stimmungen, die sich in den äußeren Eindrücken spiegeln, eine Vergeistigung und Psychisierung der materiellen Welt, indem diese in einer ständigen Wechselwirkung mit den seelischen Kräften des Menschen erkannt wird. — Alle materiellen Erscheinungen sind in der Vision Prousts eingetaucht und aufgesogen in das Fluidum immaterieller Bedeutung.

II. Spiegelung der geistigen Bedeutung der Wirklichkeit in den Bildern.

A. Funktion der Bilder in bezug auf die geistige Bedeutung der materiellen Erscheinungen.

Symbolische Erscheinungen der Wirklichkeit, Gegenstände der Außenwelt, in denen sich *abbildhaft immaterielle Bedeutungen spiegeln*, sind fast niemals völlig adäquate Ausdrucksformen derselben. Zwar ist es der Geist des Menschen selbst, der den Dingen eine symbolische Bedeutung beilegt, wie sie in ihrer bloßen Materie nicht begründet ist, aber das geschieht nicht durch eine einmalige, willkürliche Festsetzung, die nur für einen einzelnen verbindlich wäre, sondern auf Grund einer Harmonie zwischen den sinnlichen Bildern und den abstrakten Gedanken, die für die allgemeine Vorstellung charakteristisch ist. Nur dadurch, daß für unser aller Denken gewisse Beziehungen zwischen dem Konkreten und Abstrakten, dem Materiellen und Immateriellen faßbar sind, ist es möglich, sich in einer Sprache von Bildern und Symbolen zu verständigen und die Gedanken zu erkennen, die uns ein Dichter in der Darstellung sinnlicher Erscheinungsformen übermittelt. Wo nun die Erscheinungen der Außenwelt dem Künstler durch ihre sinnliche Gestalt oder um ihrer transzendenten Bedeutung willen symbolisch werden, reinigt er sie von den Schlacken des nur Zufälligen und Augenblicksbedingten, bis alle Materie von der Idee durchdrungen ist, und kein nur stofflicher Rest zurückbleibt. Nicht immer genügt die bloße Heraushebung und Isolierung der bildhaften Elemente in der Wirklichkeit; dann tritt als Mittel der künstlerischen Gestaltung die Umwandlung durch die Bilder ein, welche das gereinigte und geklärte Gewand der ideellen Bedeutung darstellt, die der Künstler aus den Erscheinungen herauslöste. Die Funktion der Bilder liegt darin, daß sie die Bedeutung, in der sich ein einmaliges Phänomen der subjektiven Betrachtung des Künstlers offenbarte, in einer objektiven, allgemein faßbaren und zeitlosen Form niederlegen. In dieser Umwandlung der materiellen Erscheinungen von innen her, in ein durchsichtiges Gewand der Ideen vollendet sich zugleich die Erhebung der Wirklichkeit der äußeren Erfahrung in die Wirk-

lichkeit der Kunst, in der alle stofflichen Formen von Geist erfüllt und durchdrungen sind.

Der Ursprung des Bildes liegt in der Analogie. Die Gemeinsamkeit der Relationen in verschiedenen Sphären ermöglicht die gegenseitige Übertragung und Vertauschung: wenn ein gemeinsamer Grundgedanke in zwei verschiedenen sinnlichen Gegenständen erkennbar wird, bleibt der Künstler nicht bei der bloßen Feststellung stehen, wie sie sich im Vergleich ausdrückt, sondern er vertieft und erweitert ihre Übereinstimmung derart, daß die klarere und bedeutsamere Ausdrucksform als das Bild den ursprünglichen Gegenstand repräsentieren kann.

In der Entstehung eines Bildes für eine materielle Erscheinung von ideeller Bedeutung ist

1. entweder eine sinnliche Analogie das primäre Element, wenn die Ähnlichkeit einer gegebenen mit einer anderen symbolischen Erscheinung die erstere selbst in ein Symbol verwandelt,
2. oder die aus der gegebenen Erscheinung erkannte Idee allein ist der Grund der Verwandlung, indem das Bild eine deutlichere und bedeutsamere Verkörperung derselben Idee darstellt,
3. oder (und dies ist die künstlerisch vollkommenste Form der Verwandlung) das in einer ideellen Analogie begründete Bild findet in einer gleichzeitigen sichtbaren Ähnlichkeit seine anschauliche Erfüllung, so daß also die Idee das primäre, das sinnliche Element das sekundäre Motiv der Verwandlung ist.

a) Bilder, durch die gegebene Erscheinungen der Außenwelt als symbolisch charakterisiert sind, Ausgangspunkt in einer sinnlichen Analogie.

Zum Abbild eines Gedankens, wie wir es bisher in der Betrachtung der „bildhaften und symbolischen Wirklichkeit“ kennenlernten, wird eine gegebene konkrete Erscheinung auch dann, wenn der sinnliche Eindruck durch eine Ähnlichkeit in der sichtbaren Gestalt die Vorstellung eines Gegenstandes evoziert, der als Sinnbild eine gedankliche Deutung, im Zusammenhang mit den Ereignissen der Erzählung zuläßt. Die sichtbare Erscheinung selbst legt die Idee einer unsichtbaren Bedeutung nahe.

Als der Erzähler, in der Erkenntnis, daß ihn Albertine betrogen, für immer aller Freude zu entsagen glaubt, da findet er ein Symbol seines Opfers in dem Anblick der Morgensonne, dem Aufbrechen des blutroten Lichts aus dem bewußtlosen Dunkel der Nacht, Bild einer religiösen Opferhandlung:

X, 233. „je ne pus retenir un sanglot, quand dans un geste d'offertoire mécaniquement accompli et qui me parut symboliser le sanglant sacrifice que j'allais avoir à faire de toute joie, chaque matin jusqu'à la fin de ma vie, renouvellement solennellement célébré à chaque aurore de mon chagrin quotidien et du sang de ma plaie, l'oeuf d'or du soleil . . . creva d'un bond le rideau derrière lequel on le sentait depuis un moment frémissant et prêt à entrer en scène et à s'élaner, et dont il effaçait sous des flots de lumière, la pourpre mystérieuse et figée.“

Die sichtbare Erscheinung selbst ist symbolisch, sowohl weil jeder neue Sonnenaufgang sein inneres Leid aufs neue hervorbrechen läßt, als durch das sichtbare Bild einer Opferhandlung, das sein Anblick evoziert, und das zum Symbol des seelischen Opfers wird. Die Metaphern des „geste d'offertoire“ und „sanglant sacrifice“, ausgelöst durch einen sinnlichen Eindruck, aber zugleich gedanklich vertieft, machen den konkreten Gegenstand zum Symbol einer spirituellen Bedeutung.

Ein visueller Eindruck erfüllt sich mit symbolischer Bedeutung in dem Schattenbild, welches das Gefährt mit dem Erzähler und seiner Großmutter auf eine besonnte Mauer wirft. Es ist der Wagen, der die Großmutter nach einem Schlaganfall, kurz vor ihrem Tode nach Hause führt. Die schwarzen Figuren auf der Mauer erzeugen das Bild eines Leichenzugs und nehmen so das durch den realen Vorfall angekündigte Ereignis des nahen Todes symbolhaft vorweg. Aber die Schattenfiguren an einem sonnigen Nachmittag in den Straßen von Paris zeigen nur ein einmaliges und flüchtiges Bild dieser Bedeutung; von dieser zeitlichen Gebundenheit wird es gelöst und zugleich verallgemeinert und idealisiert durch die Umwandlung in das Bild eines Leichenzugs, wie es die antike Kunst auf den pompejanischen Vasen darstellt. Für die ästhetische Anschauung sind auch die konkreten Einzelheiten des gegebenen Eindrucks umgewandelt, so daß eine einheitliche Schilderung des Sichtbaren durch das Medium eines Vergleichs aus der Kunst entsteht:

VII, 11. „Le soleil déclinait; il enflammait un interminable mur que notre fiacre avait à longer avant d'arriver à la rue où nous habitons, mur sur lequel l'ombre projetée par le couchant, du cheval et de la voiture, se détachait en noir sur le fond rougeâtre, comme un char funèbre dans une terre cuite de Pompéi.“

Die ideelle Bedeutsamkeit der Erscheinung, die in der Wirklichkeit nur einen unvollkommenen Ausdruck findet, erhält eine adäquate sinnliche Darstellung in der Umwandlung zum Kunstwerk, das auch die äußere Erscheinung nachahmt.

Die genannten Beispiele gehören noch zur „symbolischen Wirklichkeit“, insofern die sichtbare Gestalt der gegebenen Erscheinung abbildhaft eine immaterielle Bedeutung zum Ausdruck brachte, zum Symbol geläutert durch das Bild. Der Ausgangspunkt der Verwandlung war die sinnliche Erscheinung als solche.

b) Bilder für konkrete Gegebenheiten auf Grund der ihnen innewohnenden Idee.

Die Bedeutung, die eine äußere Erscheinung für das Denken und Fühlen Prousts gewinnt, und sein eigenes inneres Verhältnis zu Menschen und Dingen spiegelt sich oftmals in Bildern, deren Grund allein in der ideellen Beziehung zu suchen ist, auch ungeachtet der sinnlichen Gestalt. Das Bild ist dann die deutlichere und bedeutsamere Verkörperung der aus der gegebenen Erscheinung erkannten immateriellen Bedeutung.

In das Bild einer Hostie verwandelt sich dem Knaben das Antlitz der Mutter, das sie ihm zum Gutenachtkuß entgegenmeigt; denn in dies Bild ist die Idee des Friedens eingeschlossen, den sie seiner Seele bringt, und die

feierliche Ergriffenheit, mit der der Knabe den Akt des abendlichen Abschiedsgrußes als eine Art religiöser Kommunion empfindet, kommt darin zum Ausdruck:

I, 25. „Je calme qu'elle m'avait apporté . . . quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir.“

Das Bild einer Geige oder eines Pianos für die Scheidewand im Hotel von Balbec, welche die morgendliche Unterhaltung des Erzählers mit seiner Großmutter vermittelte, hat seinen ideellen Grund darin, daß die Wand zum Medium einer seelischen Mitteilung geworden ist. Denn die Klopflaute der Großmutter sind der Ausdruck ihrer liebevollen Besorgnis, und ihre hingebungsvolle Güte, ihre ganze Seele legt sie in die physischen Bewegungen hinein, so daß die tote Materie der Wand selbst beseelt wird, gleich einem musikalischen Instrument, in dessen Tönen die Seele des Künstlers sich offenbart. So wird die Morgenunterhaltung zwischen den beiden Zimmern zu einer musikalischen Symphonie (IV, 97) und auch noch nach dem Tode der Großmutter glaubt der Erzähler die seelischen Schwingungen ihrer Liebe in der „cloison musicale“ zu empfinden:

VIII, 186. „ . . . Je n'osais pas approcher de cette cloison plus d'un piano où ma grand'mère aurait joué et qui vibrerait encore de son toucher.“

Das materielle Bild (eines Musikinstrumentes), selbst Ausdruck einer spirituellen Bedeutung (die Seele des Spiels), vergeistigt und entkörperert die Materie des Gegenstandes, den es bezeichnet:

X, 219. „cette cloison dont la minceur . . . ressemblait jadis quand s'y peignèrent si bien les intentions de ma grand'mère, à une sorte de diaphanéité musicale.“

Die Scheidewand ist ein durchsichtiges Medium, weil sie vergeistigte Materie ist, beseelt durch die Gedanken der Großmutter; denn Durchsichtigkeit ist die Qualität aller Materie, die das Licht des Geistigen durchstrahlt, insbesondere der Materie, deren sich die Kunst bedient.

Musikalische Bilder drücken auch die Bedeutsamkeit mechanischer Geräusche aus, wenn sie ein seelisches Gefühl erwecken, das im Reiche der Musik bereits einen zeitlosen Ausdruck gefunden hat. Findet obendrein eine Übereinstimmung in der materiellen Qualität der Töne statt, so ist diese doch völlig sekundär gegenüber dem gemeinsamen seelischen Grundgefühl. So bezeichnet Proust das Geräusch des Telefonsignals, das Albertines Gegenwart dem Liebenden ankündigt (VIII, 142), oder das Zeichen der Autohupe, das seine Ankunft nach langer Abwesenheit den Eltern mitteilt („Pastiches et Mélanges“, S. 98, 99) durch das Bild eines Motivs aus Tristan, weil durch alle diese verschiedenartigen Töne das gleiche Gefühl freudiger Erlösung nach schmerzhaft gespannter Erwartung ausgelöst wird, nicht aber, wie der Proust-Biograph Pierre-Quint meint, um der Identität des akustischen Eindrucks willen.¹⁾

¹⁾ Pierre-Quint, „Le sens du comique dans l'oeuvre de Marcel Proust“, (Les Contemporains, Marcel Proust), interpretiert die Stelle aus „Pastiches et Mélanges“ fälsch-

Die seelische Umwandlung, die ein Wechsel der äußeren Atmosphäre im Menschen erzeugt, das Erwachen eines neuen Wesen, dessen Wesen und Schicksal ihm gegenwärtig noch fremd und unbekannt sind, bezeichnet Proust symbolisch in dem Bild der Klänge von Beethovens Schicksalssymphonie für die Töne des Windes im Kamin, deren Geräusch eben jene innere Wandlung ankündigt:

VII, 36. „... un changement de temps suffit à recréer le monde et nous-même. Jadis, quand le vent soufflait dans ma cheminée, j'écoutais les coups qu'il frappait contre la trappe avec autant d'émotion que si, pareils aux fameux coups d'archet par lesquels débute la Symphonie en ut mineur, ils avaient été les rappels irrésistibles d'un mystérieux destin.“

Die erhöhte Feierlichkeit und Würde, mit der Proust die Gegenstände seiner alltäglichen Eindrücke umkleidet, wenn er Bilder aus der Sphäre der Kunst, Musik, des religiösen Kults usw. für sie einsetzt, steht nicht in einem Mißverhältnis zu ihrem eigentlichen Wert und dient auch nicht nur zu einer poetischen Verklärung der alltäglichen Wirklichkeit, sondern sie ist der exakte und angemessene Ausdruck für die Bedeutung, mit der Prousts Empfinden auch die unscheinbarste und gleichgültigste Materie zu erfüllen vermag, und die allein in der Beziehung des Subjekts zu den Eindrücken der Außenwelt, nicht aber in ihrem materiellen Gehalt gelegen ist.

Als beseelte Zauberwesen aus einer mythischen Welt erscheinen dem Erzähler die Gestalten von drei Bäumen am Eingang einer Allee, die, ähnlich wie die Kirchtürme von Martinville, einen geheimnisvollen und verborgenen Inhalt seiner eigenen Seele zu enthalten scheinen, dessen Rätsel zu lösen ihm hier freilich nicht gelingt. Ist es ein Bild seiner Vergangenheit, das mit der Gewalt einer Halluzination die aktuelle Umwelt in Schein verwandelt, oder sind diese Bäume ein Zeichen eines tiefen und unterbewußten Eindrucks, den er in das Licht des Bewußtseins heben müßte, — er kann den Sinn nicht fassen, der ihn so gewaltig ergreift und bedrängt, und als er sich von ihnen wendet, scheinen sie verzweifelt die Arme nach ihm auszustrecken, als wollten sie ihn festhalten:

IV, 164. „Cependant ils venaient vers moi peut-être apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposait ses oracles. Je crus plutôt que c'étaient des fantômes du passé, de chers compagnons de mon enfance, des amis disparus qui invoquaient nos communs souvenirs. Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. Dans leur gesticulation naïve et passionnée, je reconnaissais le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole, sent qu'il ne pourra nous dire ce qu'il veut et que nous ne pouvons pas deviner ...“

lich als ein Beispiel für Prousts Komik, nach dem an sich richtigen Prinzip, daß eine komische Wirkung durch die Zusammenstellung heterogener Elemente, wie des Feierlichen und Trivialen entsteht, aber unter Vernachlässigung der Tatsache, daß für Proust die Feierlichkeit oder Trivialität nicht in den materiellen Objekten als solchen liegt, sondern in ihrer Bedeutung für das Subjekt. So ist hier das Bild des Tristanmotivs für das Geräusch einer Autohupe sehr ernst gemeint, denn es ist in der subjektiven Gefühlsbewegung, dem Jubel nach angstvoller Erwartung begründet, und nicht in der völlig sekundären akustischen Analogie.

Die Bilder stellen zugleich eine Übertragung des Subjektiven ins Objektive, eine Projektion des Ich in die Natur dar, indem sie die Bedeutung einer äußeren Erscheinung für das Subjekt ausdrücken. Denn das Geheimnis, das die drei Bäume ihm zu enträtseln aufgeben, liegt in dem Erzähler selbst, in seinem eigenen Unterbewußtsein eingefangen, und die äußeren Bilder der Bäume sind nur die Zeichen für die innere Bewegung, die sie auslösen. Als beseelt und personifiziert erscheinen sie, weil sie in unmittelbarem Kontakt mit seiner Seele treten und zu seinem Inneren sprechen, wie nur geisterfüllte Wesen, nicht aber die Objekte der Natur, wie die bewußtlosen Bäume es vermögen, und weil die Seele, die er in ihnen gegenwärtig glaubt, zugleich ein Stück von seiner eigenen Seele ist. Zauberwesen, Hexen oder Nornen sind sie, weil sie ihm ein Rätsel vorlegen. Wenn sie aber Bilder aus seiner Vergangenheit sind, so gleichen sie den Seelen Abgeschiedener, weil sie eine frühere Form seiner Seele darstellen, die jetzt verloren und gestorben ist. Die Bäume selbst erscheinen als Totenseelen wie in dem keltischen Mythos, durch deren Gleichnis Proust an anderer Stelle unser Verhältnis zu den unbewußten Zuständen unserer seelischen Vergangenheit bezeichnet: in einen Gegenstand der Natur eingefangen flehen sie den Vorübergehenden an sie zu erlösen; nur sind diese verwunschenen Geister wiederum die vergangenen Formen unseres eigenen Ich, die es zu befreien, d. h. für die Gegenwart zurückzugewinnen gilt (s. I, 68, 9)¹). In die Sphäre des Mythos endlich führen uns die Bilder, als Ausdruck für das unbegreifliche Geheimnis einer irrationalen Macht, deren Gegenwart der Erzähler spürt, ohne ihren Ursprung zu erkennen und deren Inhalt unendlich fern scheint, eben weil es unmöglich ist, ihn zu erfassen. Und so muß er sich von den Bäumen wenden, ohne ihr Rätsel gelöst zu haben, ohne das Geheimnis zu erkennen, dessen Schlüssel auf immer verloren ist:

„Je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés, semblant me dire: ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui tu ne le sauras jamais . . . j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un Dieu.“

In den Bildern Prousts erkennen wir auch das Verhältnis, das der Erzähler zu den Menschen seiner Umgebung einnimmt. Durch die bildliche Einkleidung, die als das künstlerische Element der Darstellung zunächst auf die Fantasie wirkt, übermittelt uns der Autor die Gedanken, die implizit in ihnen enthalten sind. Denken und Anschauen gehen so eng zusammen; um den Gehalt von Prousts Bildern zu realisieren, müssen wir sie sehen und verstehen.

Den Unterschied im Verhältnis des Erzählers und seines Freundes Saint-Loup zu den weiblichen Gestalten im Restaurantgarten von Rivebelle macht Proust durch das Bild von Medaillen und Medaillons deutlich (V, 76). „Medaillons“ sind sie für Saint-Loup, der sie persönlich kennt, und dem ihr Anblick die Erinnerung an frühere, gemeinsam verlebte Stunden wachruft; denn ein Medaillon schließt das Bild bekannter und vertrauter Personen ein, um ihr Gedächtnis in uns zu bewahren, die Medaille dagegen

¹) Vgl. Curtius, Frz. G., S. 31—33.

ist eine allgemeine Form der Darstellung von Personen für eine Menge von Menschen, denen sie fremd und unbekannt sind.

Die Kluft, die einen Bürgerlichen von der Gesellschaft der Aristokratie trennt, und die soziale Höhe und Unnahbarkeit der letzteren, ist symbolisiert in dem Bilde eines Sternenreigens der adligen Damen, aus dem sich nur selten ein Meteor ablöst, der die Verbindung zu den Menschen, den gewöhnlichen Sterblichen herstellt, wie es die unerwartete Einladung der Herzogin von Guermantes an den Erzähler tat:

VII, 64. „Je n'avais pas su à quoi attribuer le changement de route de la duchesse quand je l'avais vu dévier de sa marche stellaire, venir s'asseoir à côté de moi et m'inviter à dîner, effet de causes ignorées faute de sens spécial qui nous renseigne à cet égard. Nous nous figurons les gens que nous connaissons à peine — comme moi la duchesse — comme ne pensant à nous que dans les rares moments où ils nous voient. Or, cet oubli idéal où nous nous figurons qu'ils nous tiennent, est absolument arbitraire. De sorte que pendant que dans le silence de la solitude pareil à celui d'une belle nuit nous nous imaginons les différentes reines de la société poursuivant leur route dans le ciel à une distance infinie, nous ne pouvons nous défendre d'un sursaut de malaise ou de plaisir s'il nous tombe de là-haut, comme un aérolithe portant gravé notre nom, que nous croyions inconnu dans Vénus ou Cassiopée, une invitation à dîner ou un méchant potin.“

Dieses Bild, scheinbar von dem konkreten Eindruck (dem Schreiten der Herzogin und dem plötzlichen Abweichen von ihrer Bahn) her begründet, ist bereits weit durchgeführt in einer Fülle von Analogien. Der poetische und künstlerische Gehalt des Bildes schließt zugleich die gedankliche Funktion ein. Von der Beschreibung des visuellen Eindrucks leitet es sogleich zur abstrakten Reflexion über, die zunächst allgemein und unpersönlich, sich am Ende mit der konkreten Situation zusammenschließt. Das „ideale“, d. h. nur gedachte und eingebildete Vergessen und das Schweigen der Einsamkeit als der gedankliche Ausdruck für das Verhältnis zwischen den beiden getrennten Sphären, wandelt sich für die Fantasie in die Stille eines Nachthimmels, von dem die fernen Sterne herableuchten; als die „Königinnen“ der Gesellschaft sind unter den Sternen Vénus und Cassiopée gewählt und in dem Meteor, der den Namen des Eingeladenen trägt, greift das Bild von der Analogie in die ursprüngliche konkrete Vorstellung über. Das dichterische und das gedankliche Element sind in diesem Bilde auf engste miteinander verbunden, aber als das primäre dürfen wir hier doch die ideelle Bedeutung ansprechen, weil sie allein das Bild begründet.

In verschiedenen Bildern ist die innere Beziehungslosigkeit, die Unmöglichkeit einer wirklichen Gemeinschaft zwischen den Menschen ausgedrückt. Der Widerstand, den ein jedes Wesen dem Eindringen eines fremden Individuums bewußt oder unbewußt entgegensetzt, wird durch Bilder einer undurchdringlichen Materie symbolisiert. Der Erzähler vergleicht sich selbst mit einer Mauer, wenn ihn die Blicke unbekannter junger Mädchen, Reflexe von Sonnenstrahlen, treffen; denn die Berührung bleibt äußerlich, die Mauer läßt den Strahl nicht durch, die Gedanken des Unbekannten finden keinen Weg zu dem Bewußtsein der anderen. Aber in sich



selbst sind sie klar und bewußt, darum das Bild des Lichtstrahls :

V, 45. „... des yeux dont les regards inconnus me frappaient sans le savoir comme un effet de soleil sur un mur.“

Diese gegenseitige Undurchdringlichkeit besteht jedoch nicht nur zwischen fremden Wesen; eine jede Seele ist durch das Medium ihres Leibes von den übrigen Wesen getrennt, und verbirgt sich darin, um ihr Innerstes der Umwelt zu entziehen. Albertine läßt sich wohl äußerlich von Marcel und seiner eifersüchtigen Liebe gefangennehmen, aber ihr Innenleben offenbart sie ihm nicht. Sie ist wie ein Stein, der den Salzquell des ewigen Meeres, oder einen Sternstrahl in sich birgt, Bilder des Lebens und des Bewußtseins, die der unbegrenzten Ebene des Geistigen angehören, während die Materie, die sie umgibt, sie isoliert und unerreichbar macht:

XII, 250. „je pouvais la caresser longuement mes mains sur elle, mais comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la saline des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini.“

Wenn der ideelle Gehalt der äußeren Erscheinungen (und Menschen und Dinge sind für das individuelle Bewußtsein in gleicher Weise Materie, da das Innere der menschlichen Seele für den Fremden ja ungreifbar ist), wenn ihre Bedeutung für das Subjekt in materiellen Bildern impliziten Ausdruck findet, so ist in dem Inhalt der Bilder entweder schon vorweg eine Beziehung auf etwas Geistiges gegeben, wie in dem religiösen Symbol der Hostie, dem musikalischen Instrument, das das Spiel des Künstlers beseelt, den mythischen Zauberesen, die selbst belebt gedacht sind; oder aber die Materie des Bildes erfüllt sich erst in der Verbindung mit dem durch sie bezeichneten Gegenstand mit einer immateriellen Bedeutung, so daß nicht nur der Gegenstand durch das Bild, sondern der Gegenstand und das Bild umgewandelt und vergeistigt erscheinen, durch die gegenseitige Beziehung, die der Künstler zwischen ihnen herstellt. So gewinnen der Stein und der Lichtstrahl oder der Salzquell erst in der bildhaften Verknüpfung mit dem Leib und der Seele eines Menschenwesens die symbolische Bedeutung der Materie überhaupt gegenüber dem Leben und dem geistigen Bewußtsein.

Wir wissen, daß das Verhältnis zwischen den Menschen niemals ein konstantes bleibt, sondern sich nach dem Gesetz der Perspektive ständig wandelt. Die Illusion, welche die Entfernung schafft, macht der Enttäuschung in der Nähe Platz. Das gilt für die seelischen Beziehungen zwischen den Menschen ebenso wie für die Perspektive im Raum. Der Wechsel im inneren Abstand zwischen den Personen findet bei Proust in dem Wandel der Bilder für dieselbe Figur einen besonders deutlichen symbolischen Ausdruck. Betrachten wir diesen Wandel der inneren Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt an dem Beispiel der verschiedenen Bilder für Albertine. In der Liebe ist die psychische Bewegung am stärksten, der Eindruck des Objekts auf das Innere des Subjekt am tiefsten. (Die Bilder für Albertine sind meistens komplizierter

Natur. Wir beschränken uns hier auf das Verhältnis von Subjekt und Objekt.)

Zuerst war Albertine, eine Unbekannte aus der Schar der vorübereilenden jungen Mädchen am Meeresstrand, fremd und geheimnisvoll und von unbekanntem Intentionen beseelt, ein Vogel, der eine Richtung verfolgt, deren Sinn den Menschen nicht offenbar wird (V, 35)¹⁾. Sie gehörte einer fremden „Art“ in der Stufenfolge der Lebewesen an, denn fremd war sie dem Erzähler nicht nur als die Unbekannte, deren innerstes Wesen ihm unergründlich war, sondern auch weil die äußeren Formen ihrer Lebensweise, ihre strahlende Gesundheit und Sportbegeisterung und ihre jugendliche Unbekümmertheit auf ein Temperament schließen ließen, das der Natur des Erzählers selbst vollkommen entgegengesetzt schien. Aber gerade um dieser Fremdartigkeit und Unnahbarkeit willen war ihm Albertine begehrenswert geworden. Das zweite Bild für Albertine ist das einer Schauspielerin (actrice de la plage); denn wie eine Schauspielerin auf der Bühne zeigt sie sich allen Blicken, um bewundert zu werden im Theater des Strandlebens, das wie das wirkliche Theater die Blicke aller Zuschauer auf einer Bühne vereint. Wie im Theater findet nicht ein wechselseitiger Austausch, sondern nur eine einsinnige Beziehung zwischen Zuschauerraum und Bühne statt: die Aufmerksamkeit der Zuschauer ist auf die Bühne gerichtet, aber die Schauspieler selbst bewegen sich in einer nach außen hin abgeschlossenen Sphäre. Sie wirken durch ihr Spiel auf das Publikum, aber das Publikum wirkt nicht auf sie zurück. Ebenso findet keine wechselseitige Beziehung zwischen dem Erzähler als einem der Zuschauer und der Schar der jungen Mädchen statt, die sich zwar der Betrachtung aller Strandgäste darstellen, aber durch nichts verraten, ob sie selbst davon berührt werden. Insofern ist der Sinn der Bilder von einem Schwarm vorüberziehender Vögel und von Schauspielerinnen auf der Bühne verwandt. In beiden liegt der Gedanke einer in sich geregelten Bewegung, die aber keinem äußeren Einfluß zugänglich ist:

XI, 90. „Albertine n'avait-elle pas été devant l'Hôtel comme une grande actrice de la plage en feu, excitant les jalousies quand elle s'avavançait dans le théâtre de nature, ne parlant à personne, bousculant les habitués, dominant ses amies . . .“

In den Bildern der Blumen für die jungen Mädchen liegt ihr naturhaft unbewußtes junges Wesen ausgesprochen und zugleich spiegelt sich auch hierin der Wandel der Beziehungen des Erzählers zu ihnen: als Vögel waren sie in ihrer unbekanntem Bewegung, in ihrem eiligen und unerreichbaren Flug dargestellt, während sie als Blumen in der ruhenden Betrachtung gesehen sind, nachdem es dem Erzähler gelungen ist, in ihren Kreis aufgenommen zu werden, und er lange, selige Mußestunden in ihrer Mitte verträumt.

Später aber war Albertine seine Geliebte geworden; der Vogel hatte sich fangen, die Blume sich pflücken lassen und die Schauspielerin war von der Bühne weggeholt, der Eifersüchtige hatte sie in sein Haus eingeschlossen, damit sie ihm kein anderer mehr entreißen sollte:

¹⁾ Vgl. „Komplexe symbolischer Bilder“, S. 92.

XI, 90. „cette actrice si convoitée, n'était-ce pas elle qui, retirée par moi de la scène, enfermée chez moi, était à l'abri de tous...“

Aber in dem Besitz des begehrten Wesens hatte sich zugleich die Illusion seiner Schönheit verflüchtigt; die buntschillernde Schauspielerin (Bild der mannigfaltigen und bewegten Erscheinungen, die ihm seine Fantasie von dem unerreichtbaren Wesen vorgaukelte), wandelte sich in eine graue Sklavin: „la grise prisonnière, réduite à son terne elle-même...“ (XI, 236). Die strahlende Siegesgöttin, eine griechische Nike im flatternden Gewand, die der Meereswind vorüberführte, wurde zu einer schweren erdgebundenen Sklavin, deren Gefangenschaft ihrem Hüter selbst zur Last ist:

XI, 236. „parce que le vent de mer ne gonflait plus ses vêtements, parce que, surtout, je lui avais coupé les ailes, qu'elle avait cessé d'être une Victoire, qu'elle était une pesante esclave dont j'aurais voulu me débarrasser.“

Die gleiche Idee prägt sich in den verschiedenen Bildern aus: der Gegensatz zwischen dem freien unbekanntem und unnahbar geglaubtem Wesen seiner Sehnsucht und der Gefangenen, die alle Schönheit abgestreift hat, die sie eben nur der Entfernung, in der sich die subjektive Illusion entwickelt, verdankte, und der in den Bildern den fremden Vogel in der Luft von dem gefangenen im Käfig, die Schauspielerin auf der Bühne von der Schauspielerin im Privatleben, die geflügelte Siegesgöttin von der gefangenen Sklavin trennt. Soweit der rein gedankliche Inhalt dieser Bilder, die da, wo sie zuerst auftauchten, aus der Verknüpfung sinnlicher Eindrücke und Fantasievorstellungen gewonnen sind, deren künstlerisch-anschauliche Gestalt aber auf die ideelle Bedeutung hinweist.

c) Bilder für konkrete Erscheinungen auf Grund einer ideellen Beziehung und künstlerisch ausgestaltet durch eine sichtbare Analogie.

aa) *Projektion einer subjektiven Bedeutung in die Erscheinungen der Außenwelt, wodurch diese zu Spiegelbildern der ersteren werden.*

Eine Projektion subjektiver Inhalte in die Eindrücke von der Außenwelt fanden wir bereits bei solchen Erscheinungen „symbolischer Wirklichkeit“, die abbildhaft einen Zustand des Subjekts spiegeln oder als Einklang mit einer seelischen Stimmung desselben empfunden, anthropomorphisiert und von menschlichen Intentionen erfüllt erscheinen. In den Bildern erfolgt sie dadurch, daß die seelischen Inhalte in die Beschreibung der Außenwelt eingehen. Um einen sinnlichen Eindruck wiederzugeben, begnügt sich der Künstler nicht, die Gegenstände, die er sieht, zu nennen und ihre Eigenschaften aufzuzählen, sondern er erzeugt eine anschauliche Vorstellung vor unserem inneren Auge, indem er durch einen bildhaften Vergleich eine Beziehung zwischen zwei verschiedenen Gegenständen herstellt, deren Analogie uns ein sichtbares Bild suggeriert. Zugleich aber übermittelt uns die Beschreibung sinnlicher Eindrücke durch Bilder die Atmosphäre der seelischen Stimmung, von der der Eindruck bei dem Autor begleitet war. Die Art, wie die äußeren Gegenstände beschrieben werden, spiegelt den Zustand, in dem das Subjekt sie wahrgenommen hat. So sagt Proust sogar, daß unter Umständen das Fehlen einer Beschreibung der

adäquate Ausdruck für einen inneren Zustand ist, dann nämlich, wenn die innere Erregung so stark ist, daß die Beziehungen zur Außenwelt abgebrochen erscheinen, wenn man innerlich so sehr absorbiert ist, daß man die äußere Umgebung gar nicht mehr wahrnimmt (VII, 214).

Wenn in den Bildern für äußere Gegenstände ein innerer Zustand reflektiert wird, so haben diese Bilder ihre ideelle Begründung in der Beziehung, die das Subjekt von sich aus zu den Gegenständen herstellt, in einer einsinnigen Richtung von innen nach außen: aber auch hier ist ein Anlaß von außen her nötig, der die Umwandlung in das Bild vermittelt, und der hier nicht mehr wie bei den bisher betrachteten Bildern in der ideellen Bedeutung, sondern in der sinnlichen Analogie gelegen ist, als die äußere Beziehung, die vom Objekt ausgeht. Auch hier finden wir also eine Doppelbewegung zwischen Subjekt und Objekt; das sinnliche Element aus dem Gegenstand und das immaterielle Element, das aus dem Subjekt stammt, greifen im Bilde ineinander. Die Bilder für Begleiterscheinungen aus der äußeren Umgebung saugen den Inhalt der inneren Zustände in sich auf.

Ein Beispiel für diese Art der Umwandlung finden wir gleich am Anfang der Erzählung von Marceles Kindheit in Combray in der Beschreibung des Zubettgehens, das dem Knaben um der Trennung von der Mutter und der Furcht vor einer schlaflosen Nacht willen qualvoll war. Sein kindliches Grauen verwandelt ihm daher sein Bett in ein Grab und das Nachthemd in ein Leichentuch, Bilder in denen sich die sichtbare Analogie mit der inneren Stimmung des Erzählers vereinen:

I, 46. „Une fois dans ma chambre, il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit.“

Die grünen Hügel, die der Erzähler bei seiner Ankunft in Balbec, auf dem Wege zum Hotel erblickt, erinnern an die unbequemen Ruhebetten in fremden Hotelzimmern, eine Ähnlichkeit im äußeren Aussehen, die ihm seine unbehagliche Stimmung vor der ersten Nacht in der Fremde suggeriert (IV, 86), und durch das Bild eines schneidenden Messers, das in sein Herz eindringt, beschreibt er den stahlblauen Lichtstreifen, der in die Tür einfallend, das Zeichen des grausamen Tages bedeutet, mit dem der Schmerz über den Verlust Albertines beständig wiederkehrt (XIII, 105 u. 107).

Im Gemütsaffekt steigert sich die Bedeutsamkeit der äußeren Eindrücke, grauenhaft werden die Bilder, die sich uns im Zustand der Furcht aufdrängen, schrecklich und drohend die Gegenstände, die uns normalerweise ganz gleichgültig bleiben würden. Um die exakte Note einer solchen inneren Stimmung wiederzugeben, wählt daher der Künstler zur Beschreibung der äußeren Erscheinungen unter der Fülle der Analogien, die sich auf allen Gebieten der Sinneseindrücke entdecken lassen, diejenigen aus, welche seiner augenblicklichen Vorstellungswelt entsprechen. Die drei Empfangschefs im Hotel von Balbec, die der Erzähler bei seiner Ankunft erblickt, wandeln sich ihm in die Totenrichter der Unterwelt, die seine schutzlose Seele mit grausam durchdringenden Blicken prüfen, um über ihre Erlösung oder Verdammnis zu entscheiden (IV, 89); und die gleiche Stimmung, denselben

Gedanken einer Erlösung oder Verdammung der Seele würden die folgenden, nur angedeuteten Bilder wiedergeben:

IV, 89. „plus loin derrière un vitrage clos, des gens étaient assis dans un salon de lecture pour la description duquel il m'aurait fallu choisir dans le Dante, tour à tour les couleurs qu'il prête au Paradis et à l'Enfer selon que je pensais au bonheur des élus qui avaient le droit d'y lire en toute tranquillité, ou à la terreur que m'eût causée ma grand'mère si dans son insouciance de ce genre d'impressions, elle m'eût ordonné d'y pénétrer.“

In den Farben eines Henkers malt Proust den schwarzgekleideten Diener, der bei einer Gesellschaft des Fürsten von Guermantes die Namen der Ankommenden laut verliest; denn er muß fürchten, daß seine Einladung in diesen exklusivsten aller Pariser Salons eine Mystifikation bedeutet, und mit dem Aufrufen seines Namens das „Ende der Welt“ über ihn hereinbrechen wird (VIII, 12).

Eine humoristische Wirkung erzeugt diese Steigerung der äußeren Eindrücke ins Grauenhafte oder Wunderbare, wenn die Wichtigkeit der Gegenstände der durch die Gemütsregung bedingten Furcht oder Bewunderung derselben keineswegs entspricht. Das gilt z. B. für die Schilderung der Umgebung Gilbertes, als der Erzähler als Knabe zuerst in ihr Haus, „le féerique domaine“, „le Sanctuaire“ zum Besuch kommen durfte. Für seine kindliche Einbildung hatte sich damit nicht nur der Hausdiener aus einem Torwächter der Hölle in eine „bienveillante Euménide“ verwandelt, die ihm das Zauberreich eröffnete, in dem Swann als König im Thronsaal Audienz erteilte; in allen Dingen im Hause Gilbertes, auch in den trivialsten Gegenständen sieht er, vor Erwartung bebend, geheimnisvolle und kostbare Dinge. Der siebenarmige Garderobenhalter im Vorraum wird zum Leuchter der Heiligen Schrift, so feierlich ist die Atmosphäre, die ihn umfängt. Ein asiatischer Tempel in Rembrandtsches Helldunkel getaucht, ist der dämmernde Speisesaal und der Kuchen, den Gilberte an ihre Freunde verteilt, gleich einer babylonischen Architektur (III, 110). Und jedesmal paßt sich die Analogie der sichtbaren Erscheinung von Bild und Gegenstand in die durch die seelische Stimmung begründete Atmosphäre der Bilder ein.¹⁾ Auch die Bilder für den Schnee in den Champs-Élysées, wo der Knabe mit Gilberte spielte, sind der Reflex seiner subjektiven Gefühle, wenn er die Winterlandschaft als mit schweren Decken verhängt schildert, als ihm der Schnee eine traurige Botschaft, das Fernbleiben des jungen Mädchens bedeutet (II, 261, „la neige, image des puissances qui pouvaient me priver de voir Gilberte, donnait la tristesse d'un jour de séparation et jusqu'à l'aspect d'un jour de départ parce qu'il

¹⁾ Die Bemerkung über die komische Wirkung dieser überaus feierlichen Bilder für die Gegenstände im Hause der Gilberte widerspricht nicht der oben (S. 50, 1) an Pierre-Quint geübten Kritik, daß seine falsche Interpretation eines komischen Bildes bei Proust auf der Verwechslung des objektiven Werts materieller Gegenstände mit ihrer Bedeutung für das Empfinden des Subjekts beruhte. Demnach möchte es vielleicht so scheinen, als müßten auch diese Bilder völlig ernsthaft sein, da in der Tat für die Fantasie des Knaben alle Dinge aus der Welt der Geliebten in einen Nimbus des Wunderbaren eingehüllt sind, ganz unabhängig von ihrem realen Wert. Und vom Standpunkt des Liebhabers der Gilberte sind sie auch der angemessene Ausdruck für

changeait la figure et empêchait l'usage du lieu habituel de nos seules entrevues maintenant changé, tout enveloppé de housses . . .“), bis ihr plötzliches und unerwartetes Erscheinen ihn mit heller Freude erfüllt und die Schneedecke im Sonnenschein sich in prunkvolles Tuch verwandelt, wie man es bei großen Festlichkeiten auflegt:

II, 262. „Elle m'appelait en effet pour que je vinsse sur la pelouse de neige dans son camp, dont le soleil en lui donnant les reflets roses, l'usure métallique des brocarts anciens, faisait un camp du drap d'or.“

Und endlich finden auch physische Stimmungen und Begehungen bildlichen Ausdruck in der Beschreibung äußerer Eindrücke: an heißen trockenen Sommertagen verwandelt das Erfrischungsbedürfnis das Bild des blauen Himmels über einem engen Hof, durch die Glaswand eines Fensters gesehen, in das Wasser eines Schwimmbassins (X, 51); die schuppigen Ziegeldächer ferner Kirchtürme erscheinen als Fische im Wasser (X, 79) und in der gleichen sinnlichen Verfassung sieht Proust in dem Mond, der sich am Himmel eines heißen Sommerabends erhebt, das Bild eines Apfelsinstücks, an das seine Farbe und Form erinnern, und nach dessen Saft der Durstende Verlangen empfindet (VIII, 24 u. X, 85).

In allen diesen Bildern ist der Kontakt und die Harmonie zwischen dem inneren Zustand des Subjekts und den Erscheinungen der ihn umgebenden Außenwelt dadurch hergestellt, daß diese nach jenem umgewandelt sind, daß die Bilder die an sich gleichgültigen äußeren Dinge als den Gegenstand und das Komplement der subjektiven Strebungen, Befürchtungen usw. erscheinen lassen. In den zuletzt angeführten Bildern handelt es sich zwar nicht mehr um eine spirituelle Begründung, aber auch sie sind charakteristisch für das Zusammenwirken des Subjektiven und Objektiven in der Entstehung des Bildes: das anschauliche Element bedingt das Bild von außen her, während die subjektive Stimmung seine innere Begründung abgibt.

Ist die Spiegelung des Subjektiven in der objektiven Erscheinungswelt ein charakteristisches Motiv der Proustschen Ästhetik und der Umwandlung der Wirklichkeit in den Bildern, so ist doch noch wesentlicher für Prousts Darstellungskunst die Herausstellung des objektiven Ideengehalts der Erscheinungen durch die sinnliche Form der Bilder.

bb) *Umwandlung der konkreten Erscheinungen der Außenwelt in anschauliche Bilder auf Grund der ihnen innewohnenden Idee.*

Die wichtigste Funktion der Bilder im Werke Prousts liegt in der Klärung und Läuterung der gegebenen sinnlichen Erscheinungen zu Ausdrucks-
den Gegenstand seiner Empfindungen. Dennoch besteht ein Unterschied zwischen den Bildern des Tristanmotivs für die Signale einer Telephonglocke und einer Autohupe und den hier angeführten Bildern, insofern dort die seelische Empfindung nicht dem materiellen Gegenstand selbst galt, sondern der durch ihn als Zeichen angekündigten Gegenwart eines geliebten Wesen, während hier die kindliche Fantasie die materiellen Dinge selbst mit feierlicher Bedeutung erfüllt. Darum können wir hier von einer Diskrepanz zwischen der bildlichen Verwandlung und dem wahren Wert der Dinge reden, die eine komische Wirkung hervorruft, während sie für die obigen Beispiele nicht zutrifft.

formen von Ideen. Überall in der sichtbaren Welt erkennt Proust die unsichtbaren ideellen Beziehungen und die inneren Zusammenhänge, die das Wesen der Erscheinungswelt und ihre bleibende Bedeutung ausmachen. Das Erste und das Letzte ist ihm das geistige Element in der Welt. Dazwischen liegen die sinnlichen Erscheinungen, aber auch sie sind nur dadurch wertvoll, daß sich in ihnen Ideen verkörpern. Denn die Ideen liegen nicht jenseits der Erscheinungen, sondern in ihnen und bestimmen sie. Weil sich das Licht des Geistigen in der äußeren Wirklichkeit aber nur als einem unreinen und undurchsichtigen Medium bricht, so ist es die Aufgabe der philosophischen Erkenntnis, die Ideen aus den Erscheinungen zu befreien und sie in ihrer reinen abstrakten Form darzustellen; die Kunst aber kleidet sie in ein neues durchsichtiges Gewand, das würdig ist, ihrem sichtbaren Ausdruck zu dienen.

Proust ist Künstler im höchsten Sinne dadurch, daß er mit der Schärfe, dem Weitblick und der Tiefe des Gedankens ein außergewöhnlich gesteigertes Anschauungsvermögen verbindet, mit der ideellen Erkenntnis eine unerschöpfliche bildhafte Gestaltungskraft. Die Größe seiner Kunst liegt in der vollendeten Harmonie des Anschaulichen und des Intelligiblen, indem die Ideen in den sinnlichen Bildern ihren adäquaten Ausdruck finden und die Bilder durch sich selbst auf ihre ideelle Begründung führen. Die Proust'schen Bilder wirken in gleichem Maße auf das Denken und die Fantasie.

Die unauflösliche Einheit und Durchdringung des Sinnlichen und Geistigen, des Abstrakten und Konkreten in der Kunst stellt sich in den Bildern dar als das Ineinandergreifen der Bedeutung eines materiellen Gegenstandes mit der sichtbaren Erscheinung, die sein Anblick evoziert, auf Grund einer äußeren Analogie. Erst wenn diese beiden Elemente im Bild zusammentreffen, ist die Erscheinung der Wirklichkeit restlos verwandelt, von außen wie von innen her, und der Stoff ist ganz aufgesogen von der Idee.

Die Verknüpfung zwischen der gedanklichen und der visuellen Analogie in Bild und Gegenstand ist oft so eng, daß wir gar nicht sagen können, ob der Gedanke das Bild oder das Bild den Gedanken hervorgerufen hat. So erscheinen die Schatten der Gäste der Mme Verdurin auf der weißen Wand des Hotelzimmers, das sie während des Weltkrieges bezogen hat, wie Projektionen auf einem Lichtschirm, ein Bild, in dem sich mit der visuellen Analogie zugleich die Idee einer Schaustellung sehenswerter Persönlichkeiten verbindet, denn es sind die „interessantesten Leute von Paris“, die sich in dem politischen Salon der Mme Verdurin zeigen (XV, 58, 9). Auch in den Bildern, die der Beschreibung poetischer Eindrücke aus der Natur dienen, finden wir oftmals die Andeutung eines intellektuellen Motivs, jedoch so flüchtig und unaufdringlich, daß das Bild keineswegs vom Verstande konstruiert erscheint, sondern vielmehr das visuelle Bild selbst den Gedanken suggeriert.

Die Blumen in den Feldern und Gärten von Combray sind „Wimpel“ von weißer und lila Seide, die der Sommer zum Zeichen der Freude aufzieht. Die Idee der Freude, die der Mensch in die Natur hineinlegt, und die Proust in dem Versprechen des schönen Wetters zur Sommerszeit gewähr-

leistet sieht, findet ihren bildlichen Ausdruck in der Vorstellung vom Hissen der Wimpel als Symbol eines Freudenfestes, während auch für das Auge die bunten Blüten in der freien Luft das Bild flatternder Fähnchen nahelegen (I, 220). Die Gladiolen am Weiher im Park von Tansonville erwecken durch ihren Anblick die Idee des Königtums, die sich auch schon in ihrem Namen (gladiolus, Schwert, vgl. deutsch Schwertlilie) angedeutet findet. In den Bildern für ihre sichtbare Erscheinung bringt Proust diese Idee noch deutlicher zum Ausdruck:

I, 198. „...la couronne naturelle, délicate et bleue qui ceint le front clair-obscur des eaux et que le glaïeul, laissant fléchir ses glaives avec un abandon royal, étendait sur l'eupatoire et la grenouillette au pied mouillé, les fleurs de lis en lambeaux, violettes et jaunes, de son sceptre lacustre.“

Alle Insignien des Königtums sind in der Erscheinung der Blumen abgebildet, Szepter und Schwert sowohl als die Lilien (des französischen Königshauses der Bourbonen?), und der Blütenkranz, der die „Stirne“ des Wassers zielt, gibt die Krone ab. So ist in das vollendete sichtbare Bild zugleich eine intellektuelle Idee eingeschlossen.

In dem Flug der Schwalben und Segler unter seinem Fenster sieht der Erzähler, durch die gleichmäßig kreisende und auf- und niedersteigende Bahn ihrer Bewegung, ein Symbol des Lebens und der Bewegung überhaupt, eine Idee, die er fixiert in den Bildern einer analogen sichtbaren Erscheinung, wie des Springbrunnens oder des Feuerwerks:

V, 57. „Sous ma fenêtre le vol inlassable et doux des martinets et des hirondelles ... avait ... monté comme un jet d'eau, comme un feu d'artifice de vie, unissant l'intervalle de ces hautes fusées par la file immobile et blanche de longs sillages horizontaux...“

In gleichmäßiger und ununterbrochener Bewegung vollzieht sich die Wandlung so still, daß sie gar nicht sichtbar wird und das Gesamtbild des Eindrucks immer das gleiche bleibt. Bild des Lebens in der Natur und im Menschen, dessen innerer Wandel so langsam und gleichmäßig abläuft, daß wir uns seiner Bewegung gar nicht bewußt werden. Der Springbrunnen ist Symbol des Lebens, weil die Kontinuität der Bewegung innerhalb eines fest vorgezeichneten Rahmens die Illusion der Unbewegtheit erzeugt.

Die aus der gegebenen Erscheinung gedeutete ideelle Bedeutung findet auch hier in dem Bild eine reinere und klarere Ausdrucksform und wird zugleich selbst in ein Symbol verwandelt; in der sinnlichen Analogie vollendet sich seine poetische Form.

Wenn Proust sich einer geisterfüllten materiellen Erscheinung gegenüber sieht, so stellt sich sogleich die Analogie ein, die ihre sichtbare Gestalt in ein Bild der ideellen Bedeutung verwandelt.

Eine immanente und objektive geistige Bedeutung verkörpert die Kirche, als ein Werk künstlerischen Schaffens schon in sich selbst der reine symbolische Ausdruck seines immateriellen Gehalts, des religiösen Geistes, der es beseelt. Die Bilder für die Kirche von Combray, die Kirche für die Vorstellung Prousts, sind fast alle aus dem Reich des

Menschlichen genommen¹⁾); denn im Menschen finden wir die ursprünglichste Verbindung von Materie und Geist. In den Bildern für ihren sichtbaren Anblick aber spricht sich in prägnanter Form die objektive geistige Bedeutung aus. Von fern gesehen erscheint die Kirche von Combray als eine Hirtin, welche die grauen Schieferdächer der Häuser wie eine Herde von Schafen um sich versammelt hält. Denn die Kirche ist der geistige Mittelpunkt der kleinen Stadt, in ihr sammelt sich die Gemeinde, die sie behütet und bewacht. Diese Idee findet ihren künstlerisch-anschaulichen Ausdruck in der sichtbaren Übereinstimmung, dem Eindruck, den das Bild der Kirche inmitten der kleinen grauen Häuser auf den im Eisenbahnzuge Vorüberfahrenden macht:

I, 74. „Combray de loin, à dix lieues à la ronde vu du chemin de fer ... ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées ...“

Die ideelle Begründung zieht die Umwandlung des sichtbaren Eindrucks nach sich, die konkreten Züge des Bildes gehen in die Beschreibung für den Anblick des Gegenstandes ein (tenant autour de sa haute mante sombre ... les dos laineux et gris des maisons).

Die aufstrebende Form des Kirchturms, die schräge Linie seiner Konturen, symbolischer Ausdruck für die Idee des religiösen Aufschwungs, wie sie sich besonders in den hochragenden Formen der kirchlichen Architektur des gotischen Mittelalters ausspricht, gleicht der Geste betend emporgerichteter Hände:

I, 96, 7. „l'inclinaison fervente de ses pentes de pierre se rapprochaient en s'élevant comme des mains jointes qui prient ...“

Aus einem ganz anderen Grund erscheint die Kirche von Balbec dem Erzähler als ein menschliches Wesen, als eine gebeugte und runzelige Alte. Die Kirche von Balbec war seiner Vorstellung immer gleichbedeutend gewesen mit ihrer berühmten Madonna, der „Vierge de Balbec“, die er sich zeitlos und erhaben, allem irdischen Wesen entrückt dachte, nach allem, was er von ihr gehört und gelesen hatte. Als er dann aber die wirkliche Kirche in Balbec erblickte, da fand er in ihr ein altes Gebäude inmitten alltäglicher Straßen und von den Spuren der Zeit und des Verfalls bedeckt. Die Idee der Vergänglichkeit findet aber ihren greifbarsten Ausdruck in der Erscheinung der Menschenwesen, die für unser Auge am stärksten den Wandlungen durch die Zeit ausgesetzt sind. Darum ist an die Stelle der ewigen Schönheit und Jugend der Madonna von Balbec das Bild einer verfallenen alten Frau getreten:

IV, 84. „c'était elle enfin l'oeuvre d'art immortelle si longtemps désirée que je trouvais, métamorphosée ainsi que l'église elle-même en une petite vieille de pierre dont je pouvais mesurer la hauteur et compter les rides.“

¹⁾ Zugleich spiegelt sich in den anthropomorphen Bildern Prousts inniges persönliches Verhältnis zu der Kirche von Combray, wenn er sie z. B. als eine „simple citoyenne de Combray“ bezeichnet (I, 94).

Die Menschen in Prousts Büchern offenbaren ihre Charaktereigenschaften, Temperament, Gewohnheiten, Tics usw. durch die Bilder, in denen ihre äußere Erscheinung beschrieben wird. Ihre ganze Gestalt oder einzelne Züge ihres Äußeren werden durch die Bilder in symbolische Zeichen ihres inneren Wesens umgewandelt.

Durch feierlich-komische Bilder einer Heiligenstatue in ihrer Nische (I, 80) oder eines gestickten Meßgewandes und des Weines in einem Altarkelche für das Fleisch und den Saft der gebratenen Hühner, in deren Duft und Zartheit der Erzähler die besonderen Tugenden der Köchin in Combray, ihre salbungsvolle Sanftmut und Hartnäckigkeit wie in einem allegorischen Attribut symbolisiert sieht (I, 177), wird die Gestalt der Dienerin Françoise beschrieben, die in der Tat eine Heilige im Geiste der Skulpturen von Saint-André-des-Champs ist, deren naive und gutmütig-schlaue Gesichter selbst den uralten Typ der Bauern dieses Landes wiederholen (s. I, 219). Diese feierlichen Bilder aus dem religiösen Kult sind charakteristisch für eine Seite der Proustschen Ästhetik: sie erzeugen eine groteske Wirkung, wo sie an sich prosaische Dinge und Menschen bezeichnen (s. auch das Bild einer ritualen Feier für die Mahlzeit der Diensthofen, VI, 16, oder das Bild einer „tournée sacerdotale“ und eines Bischofs für Mme de Cambremer, wenn sie nacheinander alle ihre bürgerlichen Bekannten mit ihrem Besuch beehrt, IX, 23, 25, 47).¹⁾ An anderer Stelle aber bringen sie gerade den Ernst und die feierliche Bedeutung einer Situation zum Ausdruck. Das Bild einer dargereichten Monstranz für das Gesicht der Mutter, das sich über das Antlitz der sterbenden Großmutter neigt, ist aus der religiösen Feierlichkeit zu verstehen, mit der sie ihre ganze Seele in demutsvoller Liebe an das höchste Wesen hingibt, das sie auf Erden kennt, ihre Mutter. Die innige Verflechtung des äußeren Anblicks, den ihr Gesicht und ihre Haltung gewährt, mit der seelischen Bewegung, die sich darin ausdrückt, ist in dem Bilde durch die Metapher einer sinnlichen Wirkung des „Kusses, des Schluchzens oder des Lächelns“ wiedergegeben, als dem Meißel, mit dem die Falten und Vertiefungen (sinnlicher Ausdruck des Seelischen: „plissements passionnés“) in dem Hostiengefäß des Gesichts eingegraben sind:

VII, 16. „Et penchée sur le lit, les jambes fléchissantes, à demi agenouillée, comme si, à force d'humilité elle avait plus de chance de faire exaucer le don passionné d'elle-même, elle inclinait vers ma grand'mère sa vie dans son visage comme dans un ciboire qu'elle lui tendait, décoré en reliefs de fossettes et de plissements si passionnés, si désolés et si doux qu'on ne savait pas s'ils y étaient creusés par le ciseau d'un baiser, d'un sanglot ou d'un sourire.“

Die Idee der Frömmigkeit und der in christlicher Demut getragenen Leiden der Tante Léonie glaubt der Erzähler in der Form der Stirnwirbel symbolisch abgebildet zu sehen; denn diese erinnern ihn an die Perlen eines Rosenkranzes oder die Spitzen einer Dornenkrone, christliche Symbole des Leidens (I, 78). Recht originell ist das Bild eines hin und her pendelnden Metronoms für die rhythmischen Kopfbewegungen, mit denen Mme de Cambremer den Vortrag Chopinscher Musik verfolgt. Das Bild

¹⁾ Vgl. auch Pierre-Quint, „Le sens du comique dans l'oeuvre de Proust“ und das entsprechende Kapitel in seiner Proust-Biographie.

drängt sich zugleich dem Auge auf und kennzeichnet symbolisch das Wesen der alten Dame, ihre Melomanie, als den abstrakten Gedanken, der in dem begeisterten und übertriebenen Taktieren beim Anhören ihres Lieblingskomponisten sichtbaren Ausdruck findet:

II, 160. „Mme de Cambremer, en femme qui a reçu une forte éducation musicale, battant la mesure avec sa tête transformée en balancier de métronome dont l'amplitude et la rapidité d'oscillations d'une épaule à l'autre étaient devenues telles...“

Blicke und Gesten aller Glieder der Familie Guermites bei der Begrüßung fremder Personen sind ein Bild der „psychologischen Erkundigung“, die sie einziehen, bevor sie einen Fremden würdig erklären, in ihren Kreis aufgenommen zu werden, und wie eine Aufforderung zum Zweikampf ist ihr energischer und steifer Händedruck. Scharf wie ein stählerner Dolch ist der Blick, den sie in das Herz des Gegners senken, und in ihrer ausgestreckten Hand scheinen sie ihm das Florett zum Duell zu reichen. Die Bilder für Blicke und Bewegungen der Guermites beim Gruß, in den sichtbaren Erscheinungen angelegt, enthalten nicht nur den unmittelbaren Ausdruck der Charakterzüge einer Familie, ihre intellektuellen Ambitionen, den aristokratischen Hochmut und ihre steife Förmlichkeit; auch die Atmosphäre ihrer historischen Vergangenheit, die Ritterkämpfe stolzer Adelsgeschlechter, sind darin evoziert (VII, 122). Es ist die Eigentümlichkeit der Proustschen Bilder, daß sie nicht der alleinige Ausdruck der implizit in ihnen enthaltenen Ideen sind, sondern sich als letzte sinnlich-greifbare Vollendung aus der gedanklichen Reflexion ablösen; sie stehen gleichsam am Abschluß eines Gedankenganges, sie entwickeln sich an ihm und erhalten durch ihn ihre Deutung. Proust läßt die Bilder vor unseren Augen entstehen und ihre innere Begründung verfolgen. Trotzdem liegt immer noch mehr darin, als unmittelbar ausgesprochen ist.

Eine komplizierte Ästhetik enthält die Beschreibung der Monokel verschiedener Personen auf einer Abendgesellschaft der Mme de St.-Euvverte, die als symbolische Attribute der sie beherrschenden Ideen dargestellt und zu deuten sind. In die Schilderung der verschiedenen Art, wie die Personen ihr Monokel tragen, ist die individuelle Eigenart ihres Charakters übertragen¹⁾ durch die Verwandlung in den Bildern, so daß wir aus der anschaulichen Beschreibung zugleich die abstrakte Idee herauslesen können.

In der rein ästhetischen Betrachtung, losgelöst von ihrer praktischen Bedeutung, erkennt Swann in den Monokeln den bildlichen Ausdruck für den Charakter ihrer Träger (s. II, 157). „Wie in einem Gemälde“ schaut er die einzelnen Personen, d. h. in einem allegorischen Gemälde, wo jede äußere Form sinnbildlich eine Idee darstellt. Die Verschiedenartigkeit der Charaktere ihrer Träger führt zu einer Mannigfaltigkeit in der Beschreibung der Monokel, die rein ideell begründet ist, da diese materiell nichts weiter sind als ein immer gleiches rundes Stück Glas.

¹⁾ Und nicht nur allgemein das Bild ihres törichten Hochmuts, wie Pierre-Quint sagt: „cette sottise prétention dont l'auteur découvre le symbole dans tous ces monocles...“ („Marcel Proust, sa vie, son oeuvre“, S. 200).

Das Monokel des martialischen und pompösen Generals von Froberville wird zum Symbol des vulgären Stolzes, mit dem er seinen Kriegeruhm öffentlich zur Schau trägt:

II, 158. „le monocle du général, resté entre ses paupières comme un éclat d'obus dans sa figure vulgaire, balafrée et triomphale, au milieu du front qu'il ébrougnait comme l'oeil unique du cyclope, apparut à Swann comme une blessure monstrueuse qu'il pouvait être glorieux d'avoir reçu, mais qu'il était indécent d'exhiber.“

Das visuelle Bild bezeichnet die äußere Analogie und evoziert zugleich die Atmosphäre des abwesenden Kriegsschauplatzes, von der der General auch in einer Abendgesellschaft in der Großstadt umfungen ist. Es paßt sich in den realen Anblick des Gesichtes ein (sa figure balafrée) ... als hätte der Granatsplitter selbst die Narben darin erzeugt; eine innere kausale Begründung tritt an die Stelle eines zufälligen Zusammenhangs. Das rauhe und ungeschlachte Wesen des Generals kommt auch in dem Bilde des ein-äugigen Riesen Polyphem zum Ausdruck, das die gegenwärtige Erscheinung zugleich ins Gewaltige und Monumentale steigert. Und die Idee der Zurschaustellung einer ruhmvollen Verletzung, aus dem äußeren Eindruck des Betragens gewonnen, ist als eine psychologische Charakteristik wiederum in die bildliche Beschreibung eingegangen.

Das Monokel des Herrn v. Bréauté gleicht dem Deckglas eines Mikroskops, es verbirgt sich darunter, wie ein naturgeschichtliches Präparat, „un regard infinitésimal et grouillant d'amabilité“.

II, 158. „celui (le monocle) que M. de Bréauté ajoutait en signe de festivité, aux gants gris perle, au „gibus“, à la cravate blanche et substituait au binocle familial ... pour aller dans le monde, portait collé à son revers, comme une préparation d'histoire naturelle sous un microscope, un regard infinitésimal et grouillant d'amabilité, qui ne cessait de sourire à la hauteur des plafonds, à la beauté des fêtes, à l'intérêt des programmes et à la qualité des rafraîchissements.“

Der physische Ausdruck einer moralischen Haltung, der genießerischen Festfreude des aristokratischen Snob in dem Blick seiner kleinen vor Liebenswürdigkeit und Lebhaftigkeit überquellenden Augen, ist zusammenbezogen mit dem Bilde für das Monokel (Deckglas im Mikroskop), das selbst durchdrungen ist von einem immateriellen Gedanken; denn die sinnliche Analogie (etwas Winziges und Bewegtes unter einer Glasdecke) wird zugleich zum Ausdruck des psychologischen Inhalts, wie ihn der Blick spiegelt, während die Beschreibung des Blicks selbst, von der Vorstellung des Bildes her bestimmt erscheint (un regard infinitésimal et grouillant). Darüber hinaus enthält der spezifische Gegenstand des Bildes, das „Mikroskop-Präparat“ den Gedanken von etwas Sehenswertem und Interessantem, das man mit naturwissenschaftlicher Neugierde betrachtet. Und später lernen wir in der Tat den Herrn v. Bréauté als eine „curiosité“ in der Gesellschaft der aristokratischen Salons kennen; durch seine vielseitige und gelehrte Bildung sowohl als durch seine hervorstechende Eleganz ist er jedenfalls etwas Besonderes, un animal rare (vgl. VII, 172). Einerseits selbst ein être curieux, ist er andererseits noch mehr charakterisiert durch sein eigenes naturhistorisches Interesse und die Neugier, mit der er jede fremdartige Erscheinung in der Gesellschaft eifrig prüft und zu erforschen

sucht (s. VII, 109, VIII, 36, 7). Dieselbe neugierige Beflissenheit, die schon bei seinem ersten Auftreten im Salon der Mme de St.-Euverte den Herrn v. Bréauté kennzeichnete, und die sich in seinem Blick konzentriert und in die bildliche Beschreibung des Monokels eingegangen war, finden wir überall wieder, wo von seiner Person die Rede ist. So liegen in dem anfänglichen Bild (das nicht etwa rückwärts interpretiert werden soll), deutlichen Beziehungen zu der späteren Charakteristik, die es durch die Idee seines Wesens, als das einheitliche Prinzip, das allen seinen Äußerungen zugrunde liegt, bestimmt erscheinen lassen.

Während der bramarbasierende General und der interessante und interessierte Weltmann ihr Monokel als symbolisches Abzeichen ihres Charakters bei sich trugen, ist das Monokel eines Romanschriftstellers das Organ seiner psychologischen Forschung, also in der Metapher als zweckbestimmt mit der Idee verbunden, und wieder ist die äußerliche und zufällige Verbindung in eine notwendige und innerliche umgedeutet:

II, 158. „un romancier qui venait d'installer au coin de son oeil un monocle, son seul organe d'investigation psychologique et d'impitoyable analyse ...“

Das Monokel des Herrn v. Forestelle:

II, 159. „Le monocle du marquis de Forestelle était minuscule, n'avait aucune bordure et obligeant à une crispation incessante et douloureuse l'oeil où il s'incrustait comme un cartilage superflu dont la présence est inexplicable et la matière recherchée, il donnait au visage du marquis une délicatesse mélancolique et le faisait juger par les femmes comme capable de grands chagrins d'amour.“

Hier ist die sichtbare Wirkung des Monokels, die schmerzhaft zuckende Bewegung des Auges, und sein kostbares Aussehen, aus der Sphäre des Psychischen in die des Physischen übertragen (crispation douloureuse, matière recherchée, délicatesse mélancolique, chagrins ...): der durch das Monokel bedingte sichtbare Anblick wird als Bild seelischer Eigenschaften gedeutet.

Komplizierter sind die Beziehungen zwischen dem konkreten und dem abstrakten Element in dem Bild für das Monokel des Herrn v. St.-Candé:

II, 159. „celui de M. de Saint-Candé, entouré d'un gigantesque anneau comme Saturne, était le centre de gravité d'une figure qui s'ordonnait à tout moment par rapport à lui, dont le nez frémissant et rouge et la bouche lippue et sarcastique tâchaient par leurs grimaces d'être à la hauteur des feux roulants d'esprit dont étincelait le disque de verre.“

Eingeleitet durch ein sinnliches Bild, das durch die Analogie eines von einem Ringe eingefassten Kreises, auf die Vorstellung des Sterns Saturn führt, erhält die äußere Beschreibung des Monokels sogleich eine vertiefte Bedeutung, indem es als Zentrum des Gesichts, nicht nur der Lage, sondern auch der Wichtigkeit nach, den Ausdruck des Geistigen, wie er sich im Auge spiegelt, in sich aufgenommen hat. Aus dem Auge, als dem Sitz des Geistes, sprühen die Funken des Witzes hervor, metaphorisch übertragen in den Anblick des glänzenden Monokelglases. In den „feux roulants d'esprit“ liegt der Übergang von dem abstrakten Gedanken zu dem sichtbaren Bild, das den sinnlichen Eindruck mit der Metapher für die immaterielle Be-

deutung (dem Trommelfeuer des Witzes) zu einer einheitlichen anschaulichen Vorstellung zusammenschließt. Zugleich erhält auch das zunächst nur äußerlich begründete Bild des Saturnsternes eine vertiefte und übertragene Bedeutung (Licht des Sternes: Funken des Geistes).

Symbolische Bedeutung gewinnt das Attribut des Monokels bei dem Marquis de Palancy, durch das Bild einer Glasscherbe seines Aquariums; denn mit der Vorstellung des Aquariums verbindet sich für Proust die Idee der Beschränktheit und Abgeschlossenheit gegen die Umwelt, als die geistige Entsprechung der Eingeschlossenheit der Fische hinter ihrer Glaswand, die sie nicht als Grenze gegen eine andere weitere Welt erkennen. (Vgl. „Komplexe symbol. Bilder“, S. 86). Das Bild eines in seinem Aquarium herum schwimmenden Fisches ist anschaulich weiter ausgeführt in der Beschreibung der Bewegungen des Marquis und seiner äußeren Gestalt:

II, 159. „M. de Palancy qui avec sa grosse tête de carpe aux yeux ronds, se déplaçait lentement au milieu des fêtes, en desserrant d'instant en instant ses mandibules comme pour chercher son orientation, avait l'air de transporter seulement avec lui un fragment accidentel et peut-être purement symbolique, du vitrage de son aquarium, partie destinée, à figurer le tout qui rappela à Swann, grand amateur des Vices et des Vertus de Giotto à Padoue, cet Injuste à côté duquel un rameau feuillu évoque les forêts où se cache son repaire.“

In diesem Bilde hat die durch das symbolische Attribut ausgedrückte Idee die Umwandlung der gesamten Gestalt seines Trägers nach sich gezogen. Der Vergleich mit den allegorischen Figuren aus der bildenden Kunst erhebt die einmalige Gestalt selbst zur Allegorie.

Und endlich die Beschreibung von Swanns eigenem Monokel:

II, 186. „Puis sa souffrance devenant trop vive, il passa sa main sur son front, laissa tomber son monocle, en essuya le verre. Et sans doute s'il s'était vu à ce moment-là, il eût ajouté à la collection de ceux qu'il avait distingués, le monocle qu'il déplaçait comme une pensée importune et sur la face embuée duquel, avec son mouchoir, il cherchait à effacer des soucis.“

Die Geste, mit der Swann das Monokel aus dem Auge nimmt, ist der sinnliche Ausdruck für die Abwehr eines unangenehmen Gedankens, also einer geistigen Bewegung, und eben darum erhält die konkrete Erscheinung selbst ein abstraktes Bild (*pensée, souci*), das wiederum metaphorisch versinnlicht wird (*qu'il déplaçait comme une pensée importune ... effacer des soucis*), in der Verknüpfung mit dem gegebenen Gegenstand zu einem einheitlichen anschaulichen Bild.

Wenn eine abstrakte Idee in einer sinnlichen Vorstellung so einheitlich und deutlich repräsentiert wird, daß diese als ihre Konkretisierung und Personifikation selbst gelten kann, dann wird die sinnliche Erscheinung selbst zur Allegorie.

d) Die Allegorie.

Die Allegorie ist eine sinnbildliche Darstellung eines abstrakten Begriffs, eine Veranschaulichung und Illustration der Idee in ihrer Wirksamkeit oder in einer Personifikation. Von der traditionellen Verwendung der Allegorie in der Dichtung und bildenden Kunst unterscheidet sich die Bedeutung der

Allegorie in der Ästhetik Prousts durch dieselbe fundamentale Umwendung, die wir, besonders seit dem Symbolismus, in der neueren Dichtung ausgeprägt finden, und wie sie bei Proust sowohl in den als symbolisch gedeuteten Erscheinungen der Wirklichkeit als in seinem Verhältnis zur Mythologie, das wir späterhin betrachten werden, zum Ausdruck kommt. Diese Umwendung besteht darin, daß der Künstler die Darstellung der Ideen in der Wirklichkeit selbst erkennt und nicht mehr die beiden Sphären des Abstrakten und Konkreten grundsätzlich trennt, um sich des letzteren nur zu einer nachträglichen und künstlichen Veranschaulichung zu bedienen. Die Allegorie bei Proust ist darum nicht mehr eine nachträgliche Personifikation eines abstrakten und an sich leblosen Begriffs, wie ihn der räsonnierende Verstand bildet, sondern eine Erscheinung der äußeren Wirklichkeit, in der die Idee konkrete Gestalt angenommen hat. In den kalten und künstlichen Allegorien der älteren Kunst, die in einer lehrhaften Absicht die abstrakten Begriffe, um ihnen mehr Eindringlichkeit und Anschaulichkeit zu verleihen, mit einer sichtbaren Gestalt bekleideten, ist das Verhältnis zwischen dem Bild und der Idee ein äußerliches; das Bild ist als eine willkürliche Illustration zu dem Gedanken hinzuerfunden und nimmt wohl allmählich allgemeine und konventionelle Formen an. Aber um ihren Sinn zu verstehen, muß man ihn schon vorher wissen, da er auf einer Festsetzung, nicht auf einer innerlichen Beziehung zwischen Bild und Idee beruht. In der mittelalterlichen Allegorese hatten sich z. T. so künstliche und komplizierte Formen entwickelt, daß sie nur noch wenige Eingeweihte begreifen konnten.

Demgegenüber erkennt Proust in den Werken wahrhaft origineller Künstler wie in den Allegorien eines Giotto eine neue Lebensfülle der symbolischen Gestalten. Denn diese Allegorien sind nicht leere Abstraktionen in sinnlicher Verkleidung, sondern lebendige Gestalten der Wirklichkeit, aus denen die Idee herauswächst, in denen sie sich manifestiert als der innere Gehalt, der mit der äußeren Erscheinung wesentlich und notwendig verbunden ist, weil er sie begründet und bestimmt. Das meint Proust, wenn er die Schönheit der giottesken Tugenden und Laster darin findet, daß in ihnen das Symbol nicht als Symbol, sondern als völlig real dargestellt ist. Die symbolisierte Idee dagegen ist nicht ausgesprochen; sie braucht es auch nicht zu sein, weil sie ja implizit in dem konkreten Symbol enthalten ist. (I, 121. „mais plus tard je comprenais que l'étrangeté saisissante, la beauté spéciale de ces fresques tenait à la grande place que le symbole y occupait, et que le fait qu'il fut représenté non comme un symbole, puisque la pensée symbolisée n'était pas exprimée, mais comme réel comme effectivement subi ou matériellement manié donnait à la signification de l'oeuvre quelque chose de plus littéral et de plus précis, à son enseignement quelque chose de plus concret et de plus frappant.“) Proust gibt dem konkreten materiellen Symbol, das nicht als Symbol, sondern als unmittelbare Wirklichkeit dargestellt ist, den Vorzug vor einem Zeichen, das als Symbol bezeichnet ist, nicht, weil er die sinnliche Erscheinung als solche der abstrakten Idee vorzieht, wie es einer oberflächlichen Betrachtung vielleicht scheinen möchte, sondern weil er es hier mit einer Erscheinung zu tun hat,

die in ihrer Materialität und durch dieselbe die Idee erkennen läßt, ohne daß man erst künstlich darauf hingelenkt zu werden brauchte. Denn dem Künstler ist es nicht um die abstrakte Idee als solche zu tun, sondern um ihre Konkretisierung in dem Symbol einer sichtbaren Gestalt. In seiner eigenen Darstellung finden wir darum die Allegorie als eine spezielle Form der aus der ersten, rohen und unklaren gegebenen Wirklichkeit in die höhere Wirklichkeit der Kunst umgewandelten Erscheinungswelt. Wenn Proust in einer realen Person seiner Umgebung die Verkörperung einer Idee zu erkennen glaubt, so löst er diese als den sie beherrschenden Zug heraus, isoliert sie und steigert die einmalige Figur zur Trägerin der allgemeinen Idee, zur Allegorie.

Die Allegorie ist die Inkarnation einer allgemeinen und überpersönlichen Idee in einer individuellen Erscheinung und die individuelle Einzelpersönlichkeit wird zur Allegorie, wenn sie von einer allgemeinen Idee beherrscht erscheint. So konnte Proust die Gestalt des schwangeren Küchenmädchens in Combray den Allegorien Giottos gleichstellen, weil sich in ihr, über die bloße physiognomische Ähnlichkeit hinaus, eine innere Wesensgemeinschaft mit der „Charité de Giotto“ ausprägt, die Idee der „non-participation, du moins apparente, de l'être à la vertu qui agit par lui“, denn wie die robuste Unbekümmertheit der Caritas mit dem Wesen wahrer Nächstenliebe unvereinbar erscheint, so besteht auch ein offenes Mißverhältnis in dem stumpfen und trüben Gesichtsausdruck des Bauernmädchens, das mühsam seine Last trägt, ohne sich der inneren Größe seines Zustandes, des Wunders seiner Mutterschaft bewußt zu sein, und doch liegt darin die tiefe Wahrheit, daß alle echte Größe unbewußt in den Menschen wirkt. In der Gestalt der Küchenmagd durchdringt sich die sichtbare Erscheinung mit der Idee und die Wirklichkeit mit der Kunst, die Kunst mit der Wirklichkeit: I, 120 „Il fallait que ces Vices et ces Vertus eussent en eux bien de la réalité puis qu'ils m'apparaisaient comme aussi vivants que la servante enceinte et qu'elle-même ne me semblait pas beaucoup moins allégorique.“

Die Allegorie wird zur Wirklichkeit und die Wirklichkeit wird zur Allegorie.

Durch Bilder und Vergleiche mit Allegorien aus der bildenden Kunst und der Literatur drückt Proust den allegorischen Charakter realer Erscheinungen aus und verwandelt sie so in allgemeingültige Formulierungen der konkreten Idee, der idealisierten Wirklichkeit.

In den allegorischen Erscheinungen der Wirklichkeit, wie in den übrigen äußeren Phänomenen, deren ideelle Bedeutung Proust in Bildern implizit zum Ausdruck bringt, besteht eine enge Verknüpfung zwischen der gedanklichen Begründung und der in einer äußeren Analogie begründeten bildhaften Erscheinungsform, wobei bald das eine, bald das andere Element für die Entstehung des Bildes maßgebend ist, d. h. entweder stellt sich der konkrete Eindruck selbst als ein allegorisches Bild dar und wird gleichsam von außen her als die Verkörperung einer Idee gedeutet, oder aber die einer äußeren Erscheinung inwohnende Idee verleiht derselben die Bedeutung einer Allegorie und zieht die Verwandlung des sichtbaren Eindrucks mit Hilfe äußerer Analogien in ein allegorisches Bild aus der Kunst nach sich.

Von der äußeren Erscheinung her begründet ist die Verwandlung in eine Allegorie z. B. in den Bildern der Lakaien, die Swann im Aufgang zu den Gesellschaftsräumen der Mme de St.-Euverte trifft und in denen der Kunstkenner eine Reihe monumentaler Renaissancefiguren aus den Fresken eines Mantegna oder Benvenuto Cellini wiederfindet, von denen die letzte, durch die Spannung der Gesichtszüge wie durch die gesamte Haltung und den äußeren Aufzug sich in eine Allegorie der höchsten Erwartung und Wachsamkeit in drohender Gefahr „allégorie de l'alarme, incarnation de l'attente, commémoration du branle-bas“ verwandelt (II, 156). Ebenfalls allein aus der sichtbaren Erscheinung abgeleitet ist das allegorische Bild einer Harfenspielerin im Konzert, „petite déesse allégorique, dressée devant le treillage d'or de la voûte céleste“ (XII, 67), oder das Bild eines die Seelen der Bösen und Guten wägenden Engels im jüngsten Gericht für den Anblick eines Schlachtergesellen, der verschiedene Fleischstücke sortiert und auf die Schalen einer goldglänzenden Waage verteilt (XI, 188), und das, feierlich und grotesk zugleich, eine Eigentümlichkeit der Proustschen Fantasie bezeichnet, die sichtbare Analogien auch da entdeckt, wo die rationale Bedeutung der Erscheinungen völlig verschiedenen Ebenen angehört und sie als unvereinbar erscheinen läßt. In diesen Bildern können wir zwar nicht von einer direkten Verkörperung der Idee in einer konkreten Erscheinung der Wirklichkeit sprechen, weil der innere Begründungszusammenhang fehlt, aber trotzdem stellt die sichtbare Erscheinung ein Abbild der künstlerisch veranschaulichten Idee dar.

Dagegen ist die der gegebenen Erscheinung immanente Idee das primäre Motiv der Umwandlung der Wirklichkeit in die Allegorie in anderen Bildern, deren sinnliche Gestalt ebenfalls in der Übereinstimmung mit dem immateriellen Element erkannt wird.

Eine Allegorie des Reichtums und der Macht wird der Herzog v. Guermandes durch die Umwandlung in das Bild einer Zeus-Statue von Phidias, wie das goldene Kultbild in Olympia, in dem sich zugleich die übrigen jupiterhaften Züge seines Wesens, sein herrisches Auftreten, seine führende Stellung im Reich der Aristokratie, seine machtvolle äußere Gestalt und endlich auch sein Verhältnis zu den Frauen, vereinen. (Vgl. VI, 201; VIII, 76; XI, 55; XVI, 222.) In dem speziellen Inhalt dieses Bildes ist der abstrakte Gedanke des Reichtums materialisiert in der sichtbaren Form des Goldes, und macht seinen Träger selbst zu einer Statue aus Gold:

VI, 225. „... M. de Guermandes, superbe et olympien, était lourdement assis. On aurait dit que la notion omniprésente en tous ses membres de ses grandes richesses, lui donnait une densité particulièrement élevée, comme si elles avaient été fondues au creuset en un seul lingot humain, pour faire cet homme qui valait si cher. Au moment où je lui disais au revoir, il se leva poliment de son siège et je sentis la masse inerte de trente millions que la vieille éducation française faisait mouvoir, soulevait, et qui se tenait debout devant moi. Il me semblait voir cette statue de ce Jupiter olympien que Phidias avait fondu tout en or.“

Das Bild seiner selbst, das der Erzähler in einem Traum erlebt, und das in symbolischer Form die Funktionen des Schlafes, die Herabminderung der gesamten Lebenstätigkeit darstellt, wird ihm zur Allegorie des Schlafes überhaupt. Symbolisch ist das Bild, insofern es keine direkte, sondern eine

übertragene Darstellung des Schlafes, eine Umsetzung seiner Wirkung innerhalb der Illusion des Wachzustandes in den Traum hineinprojiziert ist. Die Idee in der sinnlichen Veranschaulichung ihrer Wirkungen durch das Traumbild eines Geknebelten und Gelähmten ist die Allegorie und wird als solche herausgehoben durch den Vergleich mit einer Allegorie Giotto's von ähnlicher Gestalt:

VI, 131. „Les amoindrissements même qui caractérisent le sommeil se reflétaient dans le mien, mais d'une façon symbolique; je ne pouvais pas dans l'obscurité distinguer le visage des amis qui étaient là, car on dort les yeux fermés . . . dès que je voulais parler à des amis, je sentais le son s'arrêter dans ma gorge, car on ne parle pas distinctement dans le sommeil; je voulais aller à eux et je ne pouvais pas déplacer mes jambes, car on n'y marche pas non plus; et tout à coup j'avais honte de paraître devant eux, car on dort déshabillé. Tels les yeux aveugles, les lèvres scellées, les jambes liées, le corps nu, la figure du sommeil que projetait mon sommeil lui-même avait l'air de ces grandes figures allégoriques où Giotto a représenté l'Envie avec un serpent dans sa bouche, et que Swann m'avait données.“

Die sichtbare Gestalt der Albertine, in der sich dem Erzähler sein persönliches Verhältnis zu der Geliebten verkörpert, wird zur Allegorie in dem Augenblick, wo er sich der allgemeinen Idee bewußt wird, die dieses Verhältnis beherrscht: in der Gestalt eines jungen Mädchens, die ihm das weibliche Wesen überhaupt repräsentiert, in ihren innersten Intentionen und in ihrem Schicksal, die ihm in gleicher Weise unbekannt und rätselhaft sind, ist seine eigene Zukunft verborgen und die Idee seines Daseins verkörpert:

X, 87. „Je la regardais, je regardais ce corps charmant, cette tête rose d'Albertine, dressant en face de moi l'énigme de ses intentions, la décision inconnue qui devait faire le bonheur ou le malheur de mon après-midi. C'était tout un état d'âme, tout un avenir d'existence qui avait pris devant moi la forme allégorique et fatale d'une jeune fille.“

Aus dem Anblick der schlafenden Albertine, die einer Figur aus den mittelalterlichen Darstellungen der Seelen vor dem Jüngsten Gericht gleicht, entwickelt sich ihm der Gedanke von Leben und Tod seiner Liebe, den ihm das junge Mädchen sowohl bedeutet, als sinnbildlich darstellt, „figure allégorique de quoi? de ma mort? de mon amour?“ (XII, 214, 5). Und schließlich wird Albertine zu einer allegorischen Darstellung der Zeit, weil es die Zeit ist, die er in ihr liebt und begehrt, als die Vergangenheit, deren unwiederbringlicher Verlust, als das Wesen der Zeit sich in ihr konkret offenbart, indem die Idee nicht mehr nur abstrakter Begriff bleibt, sondern seelisch erlebt wird. („La beauté des images est logée à l'arrière des choses, celle des idées à l'avant“, sagt Proust an einer anderen Stelle (XVI, 100) und fährt dann fort: „De sorte que la première cesse de nous émerveiller quand on les a atteintes, mais qu'on ne comprend la seconde que quand on les a dépassées.“ D. h. die sinnlichen Erscheinungen haben eine verborgene Bedeutung, die man erst entdecken muß, aber wenn man sie gefunden hat, ist die Schönheit der Bilder erschöpft. Die abstrakten Ideen dagegen sind ohne weiteres klar, aber um ihre ganze Bedeutung zu ermessen, müssen wir erst ihre konkrete Realisierung erleben.

XII, 250. „m'invitant sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps.“

Komisch und grotesk wird wiederum die Wirkung der Allegorie, wenn die Feierlichkeit des Bildes zu dem wahren Wert der allegorisierten Person in einem deutlichen Mißverhältnis steht, wie bei dem Evangelisten-Chauffeur, dessen Charakter durchaus nicht die Lauterkeit seiner biblisch-einfachen Sprache besitzt (X, 96, 7), oder Mme Verdurin als einer „Déesse du Wagnérisme“, deren musikalische Ergriffenheit nur äußere Pose ist, und deren Gestalt in unendlich feierlichen und erhabenen Bildern geschildert wird (IX, 159 u. XII, 63).

Allegorische Erweiterung des Einzelnen ins Allgemeine.

In der Allegorie erhebt sich die einmalige Erscheinung zu allgemeingültiger Bedeutung. Während in den bisher angeführten Beispielen die Allegorie vorwiegend unter dem Aspekt der Verkörperung der allgemeinen Idee in einer individuellen Gestalt gesehen war, so geht umgekehrt in anderen Bildern die Blickrichtung mehr vom Einzelnen aufs Allgemeine, indem der Geltungsbereich der gegebenen allegorischen Erscheinung ausdrücklich erweitert, das Einzelne vervielfältigt und ins Absolute gesteigert wird.

Der individuelle Mensch wandelt sich in einen allgemeinen Typ, Saint-Loup ist der Adlige, „le noble“ schlechthin, Albertine am Meeresstrand, im Rausche ihrer Jugendkraft, „la bacchante à bicyclette, la muse orgiaque du golf“ (V, 150), der einzelne Akt wird zum Bild seiner unendlichen Wiederholung: „ma séparation d'avec Albertine ... allégorie de tant de séparations“ (XIII, 145); der akustische Eindruck einer einzelnen Menschenstimme am Telephon ruft die Erinnerung anderer, vieler Stimmen der eigenen Erfahrung wach und führt zu dem Gedanken von der Fülle und Macht aller Stimmen überhaupt: XI, 138 „l'harmonieuse et multisonore salutation de toutes les Voix.“ Und die Liebe des Erzählers zu Albertine erweitert sich zu einer Allegorie der Liebe, des Sich-Findens von Mann und Weib überhaupt:

XI, 106. „ô grandes attitudes de l'Homme et de la Femme où cherchent à se joindre dans l'innocence des premiers jours et avec l'humilité de l'argile, ce que la création a séparé, où Eve est étonnée et soumise devant l'Homme au côté de qui elle s'éveille comme lui-même, encore seul, devant Dieu qui l'a formé.“

In der vollkommensten Durchdringung von Idee und künstlerischer Gestaltung finden wir diese Art der Allegorisierung der Wirklichkeit, in der sich das Einzelne zu einem Bild des Allgemeinen erhebt, in dem zauberhaften Gemälde der Akazienallee im Bois de Boulogne als eines Jardin élyséen de la Femme, das eine Synthese poetischer Eindrücke, wundersamer Fantasievorstellungen und gedanklich-begründeter Idealisierung darstellt.

Der jugendlich schöpferische Glaube des Verehrers von Gilberte und ihrer Mutter, der eleganten Mme Swann, war es, der den Ort ihrer täglichen Lustfahrten und Spaziergänge in einen mythischen Hain verwandelte und ihn erfüllte mit der Idee der inneren Wesensverbundenheit weiblicher Schönheit

und Eleganz mit einer bestimmten Form des vegetalen Lebens, wie sie sich in der zierlichen und manierten Gestalt der Akazienblätter und -blüten ausprägt. Diese Idee einer inneren Harmonie und notwendigen Verbundenheit weiblicher Formen im Reiche des Menschlichen und der Natur führt dann zur Umwandlung der Pflanzenformen in künstliche Bilder weiblicher Eleganz, z. B. in der Beschreibung der Akazien:

II, 287. „leur frondaison légère et mièvre, d'une élégance facile et d'un mince tissu . . . jusqu'à leur nom féminin . . .“

während die Erscheinung der Mme Swann wie eine üppige Blume aus dem Erdboden hervorzuwachsen scheint und die seidenen Blütenblätter ihres Gewandes und ihres zarten Sonnenschirms entfaltet (IV, 152). Im VI. Buch der *Äneis*, auf der Fahrt des Helden durch die Unterwelt, schildert Vergil einen Myrtenhain, in dem die Schatten der abgeschiedenen Frauen weilen, die an dem Leid einer unglücklichen Liebe gestorben sind, Frauen wie Dido, Phädra, Pasiphae, Procris u. a. Die Myrte der Venus, Göttin der Schönheit und Liebe, und zugleich der Natur im Frühlingsssprießen geheiligt, ist der symbolische Ausdruck für die Idee der weiblichen Schönheit und Liebe, von der die Frauen dieses mythischen Hains durchdrungen sind. Diesem mythischen Hain der elyseischen Gefilde entspricht für Proust die Akazienallee im Bois de Boulogne, als der notwendige und ideell bestimmte Rahmen der weiblichen Schönheit.

II, 287. „comme l'allée des Myrtes de l'Énéide, — plantée pour elles d'arbres d'une seule essence, l'allée des Acacias était fréquentée par les Beautés célèbres.“¹⁾

Die weiblichen Gestalten, die in der Akazienallee lustwandeln, sind vereint und symbolisch repräsentiert in Mme Swann, Verkörperung der Idee der Schönheit, wie die Göttin der griechischen Mythologie. Mit der Majestät einer Königin sieht der Knabe sie vorüberfahren (II, 289) und wie Hypatia läßt sie die Welt zu ihren Füßen dahinrollen:

¹⁾ Das vergilische Bild des elyseischen Myrtenhains hat bei Proust eine Aufspaltung in zwei Motive erfahren, die dort vereint waren. Bei Vergil sind es die traurigen Schatten der an ihrer Liebe gestorbenen Frauen, die in den Wegen des Myrtenhains einherirren. Proust wählt nur das Motiv eines Hains, der den schönen Frauen ausschließlich geweiht ist, für die Apotheose der Mme Swann als einer Göttin der Schönheit, während er später, als er den mythischen Garten verödet findet, weil die Wesen, die ihn einst beseelten, aus ihm verschwunden sind, und weil sein Glaube, der die Natur idealisiert hatte, versiegt ist, in einzelnen alt und häßlich gewordenen Frauen, die noch an jene Zeit erinnern, die trüben und verzweifelten Schatten sieht. (Das Wort Schatten hat hier den doppelten Sinn von abgeschwächten und getriebenen Bildern einerseits und Schatten = Totenseelen in der mythologischen Bedeutung andererseits: II, 300. „... Et il m'eût fallu aussi que ce fussent les mêmes femmes, celles dont la toilette m'intéressait parce que, au temps où je croyais encore, mon imagination les avait individualisées et les avait pourvues d'une légende. Hélas! dans l'avenue des Acacias — l'Allée des Myrtes — j'en revis quelques-unes, vieilles et qui n'étaient plus que les ombres terribles de ce qu'elles avaient été, errant, cherchant désespérément on ne sait quoi dans les bosquets virgiliens. Elles avaient fui depuis longtemps que j'étais encore à interroger vainement les chemins désertés.“)

IV, 57. „Mme Swann, majestueuse, souriante et bonne, s'avavançait dans l'avenue du Bois, voyait comme Hypatie, sous la lente marche de ses pieds, rouler les mondes.“

Hypatia, die heidnische Philosophin, die die freie und heitere Welt der antiken Götter in die Zeit des Christentums hinüberzuretten suchte, wird in dem Gedicht von Leconte de Lisle, auf das Proust hier anspielt („Poèmes Antiques“, „Hypatie“), zu einer allegorischen Göttin der Schönheit erhoben. In der letzten Strophe des Gedichts heißt es:

„Elle seule survit, immuable, éternelle,
La mort peut disperser les univers tremblants,
Mais la Beauté flamboie et tout renaît en elle,
Et les mondes encore roulent sous ses pieds blancs.“

Ebenso vereint sich in der Erscheinung der Mme Swann in der Akazienallee im Bois de Boulogne die Allegorie der Schönheit mit der Idee der überlebenden Mythologie. Wie die Idee der Schönheit in ihr individuelle Gestalt annimmt, so wird zugleich ihre einmalige Erscheinung gesteigert zum Inbegriff des gesamten weiblichen Geschlechts, zum Idealtyp der Frau überhaupt.

IV, 58. „le prince faisant comme dans une apothéose de théâtre, de cirque ou dans un tableau ancien faire front à son cheval dans une magnifique apothéose, adressait à Odette un grand salut théâtral et comme allégorique où s'amplifiait toute la chevaleresque courtoisie du grand seigneur inclinant son respect devant la Femme ...“

e) Komplexe symbolische Bilder.

Als symbolisch im vollen Sinne des Wortes bezeichnen wir solche Bilder, deren sinnlicher Inhalt einen Komplex von Beziehungen in sich schließt, deren enge Verknüpfung und Durchdringung das Bild zum alleinigen und vollgültigen Repräsentanten der Idee macht. Die Analogie der Beziehungen war die Ursache der Übertragung in geistige Zusammenhänge, die in der anschaulichen Einheit des Bildgegenstandes gesammelt und konzentriert sind, so daß wir unsererseits nach und nach eine Fülle immaterieller Bedeutungen in ihnen entdecken und aus diesen Bildern herauslösen können.

Die wesentlichen Züge, welche das symbolische Bild im Werke Prousts charakterisieren, sind:

1. der unmerkliche Übergang von einer konkreten zu einer übertragenen, abstrakten Bedeutung innerhalb des symbolischen Phänomens,
2. die Umwandlung der Materie des Bildes in den Ausdruck einer immateriellen Bedeutung, die sich erst in der Beziehung auf einen gleichfalls materiellen Gegenstand realisiert (vgl. S. 16),
3. die Sammlung vieler verschiedenartiger Beziehungen in einem Bild, das so mit dem Gewebe des gesamten Werks verknüpft ist.

In der Interpretation von Beispielen symbolischer Bilder wird es zweckmäßig sein, die hier isolierten Motive nicht getrennt zu behandeln, da gerade ihre Einheit und innige Verflechtung für diese Art der Bilder charak-

teristisch ist, sondern vielmehr jeweils die beherrschenden Züge in ihrer Begründung und Bedeutung hervorzuheben.

Materielle Erscheinungen der Außenwelt, die für Proust eine transzendente und übersinnliche Bedeutung gewinnen, verwandeln sich ihm in Bilder, deren gleichfalls konkreter Gegenstand entweder schon allgemein als Träger einer ideellen Beziehung gilt — hier aber erst einen prägnanten Sinn erhält, — oder erst in der Verbindung mit der gegebenen materiellen Erscheinung sich mit einer immateriellen Bedeutung erfüllt. Die folgende Analyse einzelner Beispiele will zunächst versuchen, dem Wechsel von einer konkreten zu einer abstrakten Bedeutung innerhalb des Bildgegenstandes nachzugehen und den Punkt des Überganges zu fixieren.

Symbolische Bedeutung gewinnen dem Erzähler in dem ersten hoffnungsfreudigen und glaubensvollen Stadium seiner Liebe zu Gilberte die Achatkugeln, die in einer Verkaufsbude an den Champs-Élysées, dem Ort ihrer gemeinsamen Spiele ausliegen. In den leuchtenden Kugeln sieht der Knabe Bilder des „Lebens“, so wie es sich seiner kindlichen Fantasie darstellt, in unberührtem Reichtum, voll von Geheimnis und Verheißung. Und da sich ihm alle Schönheit und Freude des zukünftigen Lebens in dem Traum junger Mädchen verdichtet, so erscheinen ihm die glänzenden Achatkugeln selbst unter dem Bilde weiblicher Gestalten. Aber sie sind noch gefangen und müssen erst befreit, „erlöst“ werden, d. h. das „Leben“, die Liebe der jungen Mädchen ist noch in die Zukunft eingeschlossen, bevor es sich realisiert. Der Kauf der Gilberte, die eine der „kostbaren“ Kugeln gegen ein „Lösegeld“ befreit, ist eine symbolische Handlung, Symbol einer ersten Realisierung der virtuellen Freuden des Lebens, denn sie schenkt dem Gespielen die Kugel als ein Zeichen der Freundschaft, und durch die äußere Handlung stellt sie das Band einer inneren Gemeinschaft her. In der Achatkugel sieht Marcel ein Geschenk, in dem Gilberte sich selbst gibt, und sie bleibt ihm immer ein Bild des jungen Mädchens, denn sie hat „die Farbe ihrer Augen“ und ist „ihres Herzens bester Teil“ (II, 277).

II, 266. „Je regardais avec admiration, lumineuses et captives dans une sèbille isolée, les billes d'agate qui me semblaient précieuses parce qu'elles étaient souriantes et blondes comme des jeunes filles et parce qu'elle coûtaient cinquante centimes pièce. Gilberte ... me demanda laquelle je trouvais la plus belle. Elles avaient la transparence et le fondu de la vie. Je n'aurais voulu lui en faire sacrifier aucune. J'aurais aimé qu'elle pût les acheter, les délivrer toutes. Pourtant je lui en désignai une qui avait la couleur de ses yeux, Gilberte la prit, chercha son rayon doré, la caressa, paya sa rançon, mais aussitôt me remit sa captive en me disant: „Tenez, elle est à vous, je vous la donne, gardez-la comme souvenir.“

Durch das Bild spricht der Autor die symbolische Bedeutung der materiellen Erscheinung, der Achatkugeln aus, in einer anschaulichen Vorstellung, die den konkreten Inhalt der immateriellen Bedeutung, den Gegenstand der Hoffnungen und Erwartungen im Begriff des Lebens ausmacht. Die Achatkugeln selbst, „lumineuses et captives“, sind Bilder des Lebens, aber durch die Metaphern der jungen Mädchen erfüllt sich der abstrakte Begriff mit einem konkreten Inhalt. Und in dem Bilde der gefangenen jungen Mädchen vereinen sich wiederum mit der Idee des schlummernden Lebens die Analogien in der sichtbaren Erscheinung: „blondes comme des

jeunes filles“, und das Eingeschlossensein in eine Hülle, aus der nur ein hohes Lösegeld sie befreien kann. Der Gegenstand selbst, die Achatkugeln, sind beschrieben durch Epitheta, die schon das Bild voraussetzen: „lumineuses et captives . . . souriantes et blondes . . .“, obwohl sie auch für den sinnlichen Eindruck zutreffen, während andererseits die unmittelbar konkreten Eigenschaften: „précieuses . . . parce qu'elles coûtaient . . .“ etc. zugleich metaphorisch ausgedeutet werden können und so auf das Bild hinweisen. So sind Bild und Gegenstand hinüber und herüber durch vielfache Fäden miteinander verknüpft, und jeder Zug des sichtbaren äußeren Eindrucks schließt, durch die Beziehung auf das gleichfalls anschauliche und konkrete Bild, eine ideelle Bedeutung ein. Der Übergang von dem visuellen Bild zu der symbolischen, ideellen Bedeutung vollzieht sich am deutlichsten in dem Ausdruck „Elles avaient la transparence et le fondu de la vie . . .“, denn klar und durchsichtig glaubt der junge Marcel seine Zukunft, und einen köstlichen Glanz verleiht ihr die Unberührtheit des idealen Traums. Diese immaterielle Bedeutung bildet sich metaphorisch ab in der Durchsichtigkeit und dem Schmelz der materiellen Symbole, die in der Einheit ihrer konkreten und übertragenen Bedeutung den Übergang von dem materiellen Gegenstand (les billes d'agate) zu dem ideellen Begriff (la vie) vermitteln. (Nachdem die innere Verwandlung des äußeren Gegenstandes so vollendet ist, geht seine Beschreibung am Ende ausschließlich in den Ausdrücken des Bildes weiter, durch das er als Symbol gekennzeichnet war.)

Der Übergang von einer konkreten zu einer abstrakten Bedeutung liegt auch verborgen in der Beschreibung von dem Klang des Namens der Gilberte in der Metapher einer Wolke in einem mythologischen Gemälde von Poussin. Der Kompliziertheit des sinnlichen Bildes selbst (Übertragung eines akustischen Eindrucks in eine visuelle Vorstellung, die der Mythologie angehört und überdies noch durch das Medium der bildenden Kunst vermittelt ist), entspricht die Mannigfaltigkeit eng verflochtener Motive in der ideellen Begründung.

Schon lange träumte der Knabe von dem Wunder des geheimnisvollen Lebens der Gilberte Swann, die zusammen mit dem göttlichen Dichter Bergotte gotische Kathedralen und altfranzösische Landschaften besuchte. Einmal nur hatte er sie gesehen im Park von Tansonville, dem Landsitz ihrer Eltern, aber mit ihr zu spielen war ihm untersagt, da seine Eltern den Umgang mit der Familie Swanns nicht wünschten. Wie jedes unerreichbare Geheimnis wurde ihm das Leben der Gilberte zu einer wunderbaren, übernatürlichen Existenz. Da hört er eines Tages auf einem Spaziergang mit Françoise in den Champs-Élysées (die ihm bis dahin so öde und gleichgültig erschienen, weil nichts sie mit seinen Träumen verband), wie ein junges Mädchen den Namen Gilberte ausruft, um der Freundin Lebewohl zu sagen. Die Berührung mit dem wunderbaren und geheimnisvollen Leben der Gilberte Swann (denn sie ist die Angerufene), die ihm der Klang des Namens nahebringt, verwandelt ihm mit einem Schlage die alltägliche Umgebung in ein Zauberreich:

II, 254, 5. „Ce nom de Gilberte passa près de moi, évoquant d'autant plus l'existence de celle qu'il désignait qu'il ne la nommait pas seulement comme un absent dont on parle, mais l'interpella; il passa ainsi près de moi, en action pour

ainsi dire, avec une puissance qu'accroissait la courbe de son jet et l'approche de son but; — transportant à son bord, je le sentais, la connaissance, les notions qu'avait de celle à qui il était adressé, non pas moi, mais l'amie qui l'appelait ... tout ce qu'elle ... possédait en sa mémoire, de leur intimité quotidienne ... de tout cet inconnu encore plus inaccessible et plus douloureux pour moi d'être au contraire si familier et si maniable pour cette fille heureuse qui m'en frôlait sans que j'y puisse pénétrer et le jetait en plein air dans un cri; — laissant déjà flotter dans l'air l'émanation délicieuse qu'il avait fait se dégager, en les touchant avec précision, de quelques points invisibles de la vie de Mlle Swann, du soir qui allait venir, tel qu'il serait, après dîner, chez elle, — formant, passager céleste au milieu des enfants et des bonnes, un petit nuage d'une couleur précieuse, pareil à celui qui, bombé au-dessus d'un beau jardin du Poussin, reflète minutieusement comme un nuage d'opéra, plein de chevaux et de chars, quelque apparition de la vie des dieux; — jetant enfin, sur cette herbe pelée ... une petite bande merveilleuse et couleur d'héliotrope impalpable comme un reflet et superposée comme un tapis sur lequel je ne pus me lasser de promener mes pas attardés, nostalgiques et profaneurs ...“

Der materielle, akustische Körper des Namens enthält und evoziert für den Erzähler das Geheimnis des Lebens, das er bezeichnet, und das in ihm verdichtet ist. Damit stellt er eine Einheit des Physischen und Metaphysischen, des Sinnlichen und Übersinnlichen dar. Dieser Einheit seiner Bedeutung entspricht in dem poetischen Bild für seinen Weg durch die Luft: „passager céleste“, der Übergang von einer räumlichen Bezeichnung zu dem geheimnisvollen Inhalt, den er verkörpert, in der Doppelbedeutung des Wortes „céleste“: räumlich: der Schall des Namens bewegt sich durch den Himmelsraum; übertragen: „himmlisch“, überirdisch, übernatürlich. Aus dem konkreten Bestandteil der Vorstellung des „passager céleste“ entwickelt sich das Bild einer Wolke von kostbarer Farbe, das, nochmals umgewandelt in die Wolke am Himmel eines mythologischen Gemäldes von Poussin, sich mit der immateriellen Bedeutung des „passager céleste“ wieder zusammenschließt: denn in dieser Wolke erscheint ein Ausschnitt aus dem geheimnisvollen Leben der Götter. In allen Stufen der gegenseitigen Umwandlung von Bild und Gegenstand ist mit der physischen die metaphysische Bedeutung vereinigt; als das Geheimnis von Gilbertes Leben ist sie in der konkreten akustischen Erscheinung des Namens enthalten und verborgen. Die sinnlich-übersinnliche Doppelbedeutung des ersten Bildes in dem „passager céleste“ ist die Brücke zu dem mythologischen Bild der Wolke, das sich zugleich in die konkrete Landschaft der Champs-Élysées einpaßt (der akustische Eindruck hat sich dabei in ein visuelles Bild verwandelt). Der immaterielle Gehalt, der in dem ursprünglichen Gegenstand (dem Klang des Namens) unsichtbar verborgen war, hat in dem mythologischen Bilde von der Darstellung eines Augenblicks aus dem geheimnisvollen Leben der Götter sichtbare Gestalt angenommen. So dienen die symbolischen Bilder Prousts der Sichtbarmachung der ideellen Bedeutung materieller Erscheinungen in einer sinnlichen Gestalt, wie sie hier überdies die Fantasievorstellung (von dem geheimnisvollen Dasein der Gilberte) mit dem sinnlichen Eindruck der äußeren Erfahrung (das landschaftliche Bild der Champs-Élysées) zusammenschließt, auf Grund der beiden gemeinsamen Idee. Und nicht nur der anschauliche und der gedankliche Inhalt sind in

dem Bilde vereint, auch die seelische Stimmung schwingt in der Atmosphäre des mythischen Wunderbildes mit. Die Vereinigung der konkreten und der übersinnlichen Bedeutung des äußeren Eindrucks symbolisiert am Schluß noch einmal das Bild eines „wunderbaren heliotropfarbenen Bandes“, das den realen Raum mit dem Geheimnis von Gilbertes Leben verbindet, indem der Schall des Namens den Erzähler tatsächlich an ihre Existenz heranführt, deren Gegenwart ihm sonst unbekannt geblieben wäre. Und so hat wiederum das materielle Bild eines sichtbaren Bandes durch die Beziehung auf seinen konkreten Gegenstand selbst die symbolische Bedeutung einer geistigen Verbindung erhalten.

Legrandin: Saint-Sébastien du snobisme.

Wie das Bild einer Wolke über einem Garten Poussins einen Augenblick aus dem Leben der Götter zeigt und darin die geistigen Beziehungen Marcells zu einem unerreichbaren geliebten Wesen in einen einzigen Punkt, der Berührung mit dem Geheimnis ihres Namens, zusammenfaßt, so hält ein anderes Gemälde, das Bild des Heiligen Sebastian, den Ausdruck für das innere Wesen eines Menschen fest, wie es sich in einem einmaligen physischen Reflex offenbart.

Legrandin, einer der Freunde, mit denen man während des Ferienaufenthaltes in Combray zusammentrifft, bezaubert die ganze Familie des Erzählers durch seine Liebenswürdigkeit und sein distinguiertes Wesen ebenso wie durch seine hohe literarische und künstlerische Bildung, die in seiner poetischen bilderreichen Sprache zum Ausdruck kommt. Vor allem aber ist er in der Familie Prousts um der Einfachheit und der Natürlichkeit seines Auftretens willen beliebt. Leider aber erweist sich diese als unecht: Legrandin ist Snob. Die Verheimlichung dieses Lasters verlangt unendliche Bemühungen von ihm, eine fortgesetzte Anspannung seines Geistes und Vortäuschung von Anschauungen und Gewohnheiten, die seiner wahren Natur vollkommen widersprechen. Eine äußerst einfache Kleidung, „un petit veston droit et presque d'écolier“ und eine lockere, im Winde flatternde Halsbinde, „l'étendard de son fier isolement, de sa noble indépendance“, sollen auch nach außen seine freiheitliche und unabhängige Gesinnung bezeugen. Mit übertriebenem Nachdruck spricht er sie in seinen Worten aus. Nur der freie Himmel, eine unberührte Natur, vermögen noch sein Interesse zu fesseln, alles Gesellschaftsleben, den Umgang mit höheren Ständen, den so viele Bürgerliche erstreben, straft er mit tiefster Verachtung. Ja, er geht so weit, der Revolution vorzuwerfen, daß sie nicht alle Aristokraten ausgetilgt habe. Um ein freies, natürliches Wesen vorzutäuschen, muß er sich im Gegenteil beständigen Zwang auferlegen. Im Verkehr mit seinen bürgerlichen Freunden ist er gehemmt durch die Sorge, daß seine adligen Bekannten ihn dabei ertappen könnten und in Gegenwart der letzteren muß er die ersten verleugnen. Tausenderlei Ausflüchte muß er ersinnen, um den Angriffen auf seinen Snobismus zu entgehen, und in wundervollen poetischen Worten entzieht er sich den Fragen von Marcells Vater, der ihn für seinen Sohn und die Großmutter um eine Empfehlung an seine adlig verheiratete Schwester in der Normandie angehen will und ihn absichtlich mit seinem Verhör verfolgt. So ist Legrandin beständigen Qualen ausgesetzt, die ihm die Verleug-

nung seines Snobismus bereitet, der Sünde, für die, wie er selbst mit den Worten des Paulus sagt, der Himmel keine Verzeihung gibt. Denn endlich hat man auch in der Familie des Erzählers erkannt, daß die Natürlichkeit Legrandins nicht der Ausdruck seines wahren Charakters sein kann, und nur zögernd gibt man Marcel die Erlaubnis, einer Einladung von ihm zu folgen. Wir finden die beiden des Abends bei Mondschein auf der Terrasse, wie Legrandin dem Knaben wieder einmal wundervoll poetische Dinge sagt, die dieser noch gar nicht recht versteht. Aber eine Frage hat er auf dem Herzen; er möchte wissen, ob sein Gastgeber die Schloßherrin von Guermantes kennt, der seit Jahren seine sehnsuchtsvollen Gedanken gelten. Darum richtet er an Legrandin die Worte: „Est-ce que vous connaissez, monsieur, la . . . les châtelaines de Guermantes?“ (I, 185.) Aber in diesem Augenblick verwandelt sich plötzlich der Blick des Gefragten: „Mais à ce nom de Guermantes, je vis au milieu des yeux bleus de notre ami se ficher une petite encoche brune comme s'ils venaient d'être percés par une petite pointe invisible, tandis que le reste de la prunelle réagissait en secrétant des flots d'azur. Le cerne de sa paupière noircit, s'abaissa. Et sa bouche marquée d'un pli amer, se ressaisissant plus vite sourit, tandis que le regard restait douloureux comme celui d'un beau martyr dont le corps est hérissé de flèches: „Non, je ne les connais pas.“ Und das sagt er mit so unnatürlichem Nachdruck, und er fügt eine so leidenschaftliche Apologie seiner Einsamkeit und seiner barbarischen Ungeschliffenheit hinzu, daß es dem Erzähler endgültig klar wird: Legrandin ist Snob, und alle seine Reden von Freiheit und Unabhängigkeit sind nur ein Deckmantel seines Lasters. In seinen Worten hat er es niemals bekannt, aber sein Blick, die unmittelbare und unbewußte Reaktion auf den erneuten Angriff seiner Schwäche, hat ihn verraten: I, 187 „un autre Legrandin avait déjà répondu par la blessure du regard, par le rictus de la bouche, par la gravité excessive du ton de la réponse, par les mille flèches dont notre Legrandin s'était en un instant trouvé lardé et alangui, comme un Saint-Sébastien du snobisme.“ Wie kommt es nun zu dem Bild eines Saint-Sébastien, eines Heiligen der christlichen Legende, für den profanen Sünder, den mondänen Snob Legrandin?

Aus allen Äußerungen Legrandins hat der Erzähler schließlich erkannt, welchen Qualen dieser durch die Verheimlichung seines wahren Wesens ausgesetzt ist. Die freiwilligen Leiden, die er für eine Sache, die sein ganzes Dasein ausfüllt, auf sich nimmt, machen ihn zu einem Märtyrer, dem Märtyrer des Snobismus. Aber diesen Gedanken drückt Proust nicht in einer abstrakten Formel aus; er kleidet ihn in das poetische Gewand eines Bildes, das mannigfache Fäden mit seinem Gegenstand verbinden. Aus der physischen und irrationalen Veränderung des Blicks hat er diese Idee erkannt, und in einer gereinigten und verwandelten sinnlichen Erscheinung macht er sie uns sichtbar. Der dunkle Punkt, der im Auge Legrandins auftaucht, ist der unmittelbare sinnliche Ausdruck einer seelischen Verletzung, die Worte des Erzählers haben ihn getroffen wie die Spitze eines Pfeils und von tausend Pfeilen durchbohrt ist er durch die unendlichen Qualen, die der Snobismus, seine Sünde und zugleich sein Leiden, ihm verursacht. Die ideelle Bedeutung der physischen Reaktion ist implizit in dem Bilde eines Heiligen Sebastian ausgedrückt, des Märtyrers, der, wie die Legende berichtet, von

tausend Pfeilen durchbohrt, die Sache des Christentums, für die er litt, nicht preisgab. An die Stelle der seelischen Leiden einer weltlichen Figur ist das Bild der körperlichen Marter eines Heiligen getreten, der für seine geistige Überzeugung leidet. Wiederum verkörpert ein visuelles Bild durch die ihm innewohnende immaterielle Bedeutung den geistigen Gehalt einer sinnlichen Manifestation (die Verwundung des Blicks), mit der es auch eine sichtbare Analogie (Spuren wie von Pfeilstichen in den Augen Legrandins), verbindet.

Doch in der Idee des Martyriums allein erschöpft sich noch nicht der ganze Sinn des Bildes, noch weitere Züge ergänzen die Verwandtschaft des Legrandin mit der Gestalt des Heiligen Sebastian. Aus den Darstellungen der Malerei kennen wir den Märtyrer als einen schönen Jüngling mit zum Himmel erhobenem, schwärmerisch verzücktem und sehnsuchtsvollem Blick. Auch Legrandin tröstet sich über die Unvollkommenheit des irdischen Lebens „en regardant du côté du ciel“ (I, 175). Immer wieder spricht er in poetischen Metaphern von dem Himmel eines romantischen Idealismus (I, 102, I, 175). Den Farben des Himmels gelten seine ästhetischen Bilder (I, 189 u. VI, 191) und er selbst ist „nicht von dieser Erde“ (VI, 138). Seine Freunde hat er überall dort, wo einsame Bäume zum Himmel flehen (I, 191). Er ist eine schwärmerische und erdentrückte Seele wie der jugendliche Märtyrer der bildenden Kunst, und ihm eignet derselbe schmachthafte Blick und die sanfte Lebensmüdigkeit, die wir auch in den Zügen des Heiligen finden (I, 101: „un visage pensif et fin aux longues moustaches blondes, au regard bleu et désenchanté“).

Alle diese Analogien einer seelischen Haltung und ihres sichtbaren Ausdrucks sind verborgen in dem konkreten Bild aus der Malerei, dessen spezifische Deutung sich erst in der Beziehung auf einen einmaligen aktuellen Gegenstand entfaltet. Bild und Gegenstand beeinflussen und durchdringen einander wechselseitig: das Bild steigert und läutert den Sinn der materiellen Erscheinung, und diese erweckt in dem Bilde die Vorstellung seines geistigen Gehalts. Der Gedanke geht von dem Gegenstand auf das Bild über, und dieses strahlt seine eigentümliche Atmosphäre auf den Gegenstand zurück, während andererseits die Idealisierung eines trotz aller Gemeinsamkeit von dem Bilde so grundverschiedenen Inhalts, die Erhebung des weltlichen Sünders zu einem Heiligen der Legende, von einem tiefen Humor erfüllt ist.

In seiner Darstellung läßt Proust das Physische und Metaphysische, das Geistige und das Sichtbare, unmerklich ineinander übergreifen: „je vis au milieu des yeux bleus de notre ami se ficher une petite encoche brune“, das ist der physische Ausdruck einer seelischen Bewegung, die sich in der Materie des Auges spiegelt, „comme s'ils venaient d'être percés d'une pointe invisible“. Das „comme si“ leitet aus der Sphäre des visuellen Eindrucks hinüber in die der geistigen Begründung, „une pointe invisible“ ist Metapher für die rein geistige Ursache der seelischen Verletzung und führt zugleich auf das Bild des von Pfeilen durchbohrten Sankt Sebastian, das aber erst später, durch den „regard douloureux comme celui d'un beau martyr“ wieder aufgenommen, zur sichtbaren Erscheinung kommt. Und in dem an-

schaulichen Bild für die konkrete Erscheinung des Blicks ist überall die immaterielle Bedeutung mitenthaltend.

Parzival und die Blumenmädchen.

Eine ideale Metamorphose seiner Umwelt bedeutet für den jungen Proust das erste Eindringen von Frauengunst in sein Dasein. Bisher immer als ein Kind behandelt, von der Mutter und den älteren Damen ihrer Bekanntschaft in Combray, wird ihm im Salon der Herzogin von Guermantes zum ersten Mal die Offenbarung spezifisch weiblichen Wesens in der Gestalt verführerischer Frauen zuteil, die ihm ihre Huld schenken. Ein Wunder bedeutet ihm diese Verwandlung der Beziehungen zu den Menschen seiner Umgebung, die ohne sein eigenes Zutun, von außen her, erfolgt, und einen Zauber, weil sie ihm das bisherige Gesicht der Welt mit einem neuen poetischen Glanz bestrahlt. Die schönen Frauen, die ihn mit liebevollen Blicken an sich zu fesseln suchen, gleichen darum den Blumenmädchen aus König Klingsors Zauberreich, die Parzival, den unberührten Knaben, den reinen Tor, vor das unbegriffene Geheimnis weiblicher Liebe stellen und ihn mit ihren Lockungen umgaukeln:

VII, 104. „Alors seulement je m'aperçus que venait de se produire autour de moi, de moi qui jusqu'à ce jour — sauf le stage dans le salon de Mme Swann — avais été habitué chez ma mère, à Combray et à Paris, aux façons ou protectrices ou sur la défensive de bourgeois réchignés qui me traitaient en enfant, un changement de décor comparable à celui qui introduit tout à coup Parsifal au milieu des filles fleurs. Celles qui m'entouraient, entièrement décolletées (leur chair apparaissait des deux côtés d'une sinueuse branche de mimosa ou sous les larges pétales d'une rose), ne me dirent bonjour qu'en coulant vers moi de longs regards caressants comme si la timidité seule les eût empêchées de m'embrasser.“

Der Mythos der Blumenmädchen, symbolischer Ausdruck einer geistigen Bedeutung, wie sie der unerwarteten Begegnung des Jüngling mit dem Prinzip verführerischer Weiblichkeit überhaupt, zugrunde liegt, erfährt eine konkrete Anwendung auf ein aktuelles Erlebnis des Erzählers, in dem sich die gleiche Bedeutung offenbart. Die Realität selbst wird zu einem Reich des Wunders, wo sich in ihr eine nicht minder wunderbare Verwandlung vollzieht. Gerade darin erfüllt sich die Wahrheit des Mythos, daß er eine Gesetzmäßigkeit von allgemeiner Bedeutung spiegelt, die sich in verschiedenen Situationen der Wirklichkeit wiederholt. Auch das Bild von König Klingsors Zauberofen für das Kaminfeuer im Salon der Mme Swann (III, 139) erhält an dieser Stelle eine prägnante Bedeutung; es ist nicht nur eine poetische Metapher, wie sie alle Gegenstände aus dem Reich von Gilbertes Eltern erhalten, weil die Fantasie des Knaben sie zu „Sinbildern“ ihres geheimnisvollen Lebens macht, sondern hier erfahren wir auch, daß ihm die Idee einer ersten Begegnung mit der Gunst schöner Frauen zugrunde liegt („sauf le stage dans le salon de Mme Swann“).

In der künstlerischen Ausgestaltung, der Beschreibung des äußeren Anblicks der Frauen, ihrem Blumenschmuck und den Blüten, mit denen sich Mme Swann in ihrem Heim umgibt, finden wir die Szenerie und die Atmosphäre des Reiches der Blumenmädchen realisiert und ein angemessenes Bild der ideellen Metamorphose.

Und endlich ist in das Bild der Filles-Fleurs auch noch die Idee der inneren Harmonie und Entsprechung vegetativen und menschlichen Lebens eingeschlossen, die wir allgemein in den Blumenmetaphern für die jungen Mädchen ausgesprochen finden. Die jungen Mädchen sind die Frühlingsblüten der menschlichen Natur und die Blüten der Bäume und Sträucher sind die jungen Mädchen des Pflanzenreiches (s. die Bilder einer „fleur luxuriante“ für Mme Swann im Bois de Boulogne, des Gartens der Mädchenblumen am Meeresstrand in Balbec oder die Bilder einer Blüte für die schlummernde Albertine und umgekehrt die Bilder junger Mädchen für die Blumen der Natur, Weißdorn, Apfelblüten, Flieder, Heckenrosen usw.). In jedem einzelnen dieser Bilder erfüllt sich die allgemeine Voraussetzung der Verwandtschaft von Menschen- und Pflanzenreich mit einer ganz speziellen Bedeutung. Verborgene und feine Fäden führen von einem Bilde zum anderen und nur der Zusammenhang des ganzen Werkes läßt die Fülle der Bedeutungen erkennen, die in dem Knotenpunkt eines einzelnen Bildes zusammentreffen.

Der Mövenzug der jungen Mädchen am Meeresstrande.

In eine Schar von vorüberziehenden Meeresvögeln verwandelt sich dem Erzähler der Zug der unbekanntenen jungen Mädchen, als er sie zum ersten Mal auf dem Deich von Balbec erblickt:

V, 35. „... presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tache singulière, je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes par l'aspect et par les façons de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage, — les retardataires rattrapant les autres en voletant, — une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseau.“

Vielfacher Art sind die Motive, welche die Synthese dieses Bildes begründen und deren Entwicklung wir im einzelnen genau verfolgen können. Zunächst das visuelle Bild, nach impressionistischer Technik entstanden durch die Anpassung an das äußere Milieu: zu Seevögeln werden die noch undeutlichen Gestalten, die am Horizont des Deiches, als integrierender Bestandteil der Meereslandschaft, auftauchen. Die gedankliche Begründung setzt ein mit der Feststellung ihres fremdartigen Anblicks (aussi différentes de toutes les personnes . . .), Ausdruck einer Wesensverschiedenheit gegenüber dem Erzähler selbst und seiner gewohnten Umgebung, die sich in dem Bild zu der Zugehörigkeit zu einer fremden „Art“ im biologischen Sinne steigert, einer Vogelart, die sich im Rahmen der Meereslandschaft als eine Schar Möven darstellt. Unbekannt wie bei dem Flug der Möven sind auch Herkunft und Ziel ihres Weges. Eine Rückwendung aus der gedanklichen Motivierung in den sinnlichen Eindruck erfolgt in der Beschreibung ihres Marsches, des Rhythmus ihrer Bewegung in der Verfolgung eines unbekanntenen Ziels, der wiederum an den Flug der Möven erinnert. Eine neue gedankliche Vertiefung erfährt die Schilderung in der determinierten, aber unerforschlichen Richtung ihres Zuges, deren Sinn in ihrem „esprit d'oiseaux“ eingeschlossen, den Vorübergehenden verborgen bleibt.

Aus dem eng verschlungenen Gewebe der Motive, die das Mövenbild begründen, konnten wir also folgende Züge einer äußeren und inneren Analogie herauslösen:

- I. *visuell*: impressionistisch: Eingliederung des sichtbaren Eindrucks in den Rahmen der umgebenden Landschaft, Rhythmus der Bewegung der Schar.
- II. *gedanklich*: Fremdartigkeit der jungen Mädchen, Herkunft und Ziel ihres Weges sind unbekannt, Undurchdringlichkeit für die Außenstehenden, kein Kontakt nach außen (sie kümmern sich nicht um die Vorübergehenden), immanente, aber unerkennbare Zielstrebigkeit ihrer Bewegung.

Soweit die Beziehungen, die wir unmittelbar aus dem Text des Bildes ablesen können. Darüber hinaus erfüllt sich späterhin das Bild der Seevögel für die jungen Mädchen mit der Bedeutung ihrer inneren und notwendigen Wesensverbundenheit mit der Natur überhaupt, die hier schon symbolisch angedeutet wird. Ihr freies, ungebundenes Wesen, ihr unbewußtes, instinkthafte Leben läßt sie als Produkte der Natur selbst erscheinen. Und auch für die Erinnerung des Erzählers bleibt ihr Bild immer mit dem Rahmen der Meereslandschaft verbunden, in der er sie zuerst erblickt.

Von dem Bilde eines „oiseau mystérieux“ für Albertine, solange sie dem Erzähler noch um ihrer Unnahbarkeit willen begehrenswert schien, war schon in anderem Zusammenhang die Rede (S. 55).

Nach der Seite des anschaulichen Eindrucks ausgemalt, erscheint das Mövenbild noch einmal kurz darauf,

V, 40. „Elles firent quelques pas encore, puis s'arrêtèrent un moment au milieu du chemin sans s'occuper d'arrêter la circulation des passants, en un conciliabule, un agrégat de forme irrégulière, compact, insolite et piaillant, comme des oiseaux qui s'assemblent au moment de s'envoler, puis elles reprirent leur lente promenade le long de la digue, au-dessus de la mer.“

Die Mannigfaltigkeit ideeller Beziehungen und sinnlicher Analogien in ihrer engen Verflechtung und Durchdringung hat sich allein aus einem äußeren Eindruck entwickelt (Auftauchen der jungen Mädchen am Meer), ohne das Dazwischentreten einer geistigen Verbindung, denn nur von außen kann der Erzähler die jungen Mädchen betrachten, ein persönliches Verhältnis oder ein gedanklicher Austausch findet ja gerade nicht statt. Eine äußere konkrete Erscheinung hat ihren geistigen Sinn für das Subjekt entfaltet im Übergang von der direkten Beschreibung (*cinq ou six fillettes*), mit Hilfe eines Vergleichs (*aussi différentes de toutes les personnes ... qu'aurait pu l'être ... une bande de mouettes*) in das Bild, das nun allein an ihre Stelle tritt (*... leur esprit d'oiseaux*).

Saint-Loup: oiseau merveilleux.

Sowohl in sich selbst ruhend, als auch durch vielfache Fäden mit der gesamten Erzählung des Proustschen Werks verknüpft, ist das Bild eines Paradiesvogels für den Freund des Erzählers, Saint-Loup. Immer wieder in einzelnen Bildern und Vergleichen angedeutet, findet es seine letzte Vollendung

in einer Schilderung für das äußere Auftreten, Aussehen und Gebärden des jungen Adligen, aber nur scheinbar erschöpft sich darin seine Bedeutung, die vielmehr, über das einmalige Bild hinausweisend, ihm einen symbolischen Charakter verleiht. Schon in der Beschreibung seines ersten Auftretens sind alle Züge angedeutet, die das spätere Bild eines „wunderbaren Vogels“ konstituieren werden, hier aber zunächst rein physiologisch begründet sind:

IV, 177: „je vis, grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, passer un jeune homme aux yeux pénétrants, et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil.“

Analogien zu dem späteren Bild eines Vogels liegen in dem Anblick des frei beweglichen Halses und des stolz und hochgetragenen Kopfes mit dem durchdringenden Blick, während die sonnige Farbe von Haut und Haaren den lichten Glanz des Gefieders vorwegnimmt. Die Beschreibung des visuellen Eindrucks erfüllt sich dann sogleich mit einer immateriellen Bedeutung: dem kostbaren Aussehen und der außergewöhnlichen Schönheit des jungen Marquis muß auch eine ausgezeichnete und gehobene Lebensform entsprechen:

IV, 177, 8. „Il semblait que la qualité si particulière de ses cheveux, de ses yeux, de sa peau, de sa tournure ... devait correspondre à une vie différente des autres hommes.“

Wir werden darum wieder finden, daß Saint-Loup einer fremden „Art“ angehört, in einer ähnlichen Steigerung des Abstandes zwischen den Menschen wie in dem Bild der Möven für die jungen Mädchen (s. S. 82), und später heißt es auch einmal von ihm: „Sur son plumage je l'avais jugé d'une autre espèce“ (IX, 103). Mit diesen besonderen Eigenschaften ist Saint-Loup gekennzeichnet als ein Glied jener einzigartigen Familie der Guermantes, die alle aus einer „matière précieuse“ geschaffen scheinen und sich sowohl im Aussehen als durch ihre soziale Stellung und ihre besondere Intelligenz von der übrigen Menschheit abheben (vgl. VII, 116, 7). In der äußeren Erscheinung teilt Saint-Loup mit den Guermantes weiterhin den vogelartigen Gesichtstyp, die gebogene Nase und die hervorstehenden und durchdringenden Augen, deren scharfem Blick wiederum eine geistige Qualität, die scharfe Kritik und psychologische Analyse, der sie ihre Mitmenschen unterziehen (VII, 122), entspricht. Die ganze Familie der Guermantes erscheint um dieser und anderer Züge der Verwandtschaft mit einer Vogelart willen, zu denen noch ihre besondere Sicherheit und Schnelligkeit der Bewegungen gehört, aus einer wunderbaren Mischung einer Göttin mit einem Vogel entsprungen (VI, 72).

Ist Robert de Saint-Loup einerseits in sich selbst durch eine außergewöhnliche Beweglichkeit und Wandlungsfähigkeit charakterisiert, so zeichnet sich andererseits das Verhältnis des Erzählers zu seinem Freunde durch einen fortwährenden Wechsel der Perspektive aus, in immer neuen Aspekten stellt er sich dar und niemals gelingt es völlig, seine moralische Persönlichkeit zu fixieren. Der kluge und warmherzige Freund, den sich der Erzähler vor ihrer Bekanntschaft von Saint-Loup versprochen, erweist sich vielmehr als ein hochmütiger und abweisender Dandy, der sich um die An-

wesenheit der bürgerlichen Gäste im Hotel von Balbec so wenig kümmerte wie ein Vogel um die Wesen, an denen sein Flug vorüberführt (IV, 180). Aber bald wandelt sich sein Hochmut in die wärmste Liebenswürdigkeit gegenüber dem Erzähler, der steife Formalismus seiner Manieren war nur äußerlich angelernt und das Ergebnis seiner aristokratischen Erziehung; in seiner Gesinnung ist der junge Adlige vielmehr freiheitlich und republikanisch; er achtet im Menschen nur die Intelligenz und seine Lieblingsautoren sind Nietzsche und Proudhon. Aber auch darin erschöpft sich noch nicht der Charakter Saint-Loups, der uns immer neue Seiten zeigt und immer neue Rätsel aufgibt. Der rücksichtsvolle Freund, der über jeden Standesdünkel erhaben ist, überrascht den Erzähler eines Tages durch das hochmütige Ignorieren seines Grußes, eine Geste, die ihm unerklärlich bleibt (VI, 124). Dann erweist sich Saint-Loup wieder trotz seiner liberalen Anschauungen als ein Stockaristokrat in allen seinen Handlungen. Auch der Intellektualismus war nur eine Maske, die er freilich selbst für sein wahres Gesicht hielt. Ein Zweifel an der Loyalität seines Charakters muß dem Erzähler auftauchen, als er ihn einmal niedrige und boshafte Worte mit einem Bedienten wechseln hört. „Nouvel Aspect de Robert de Saint-Loup“ ist die Überschrift eines Kapitels von Prousts Roman, und so könnte man im Grunde jede Schilderung seiner Persönlichkeit bezeichnen. Der Wechsel seiner moralischen Erscheinung ist, ähnlich wie das schillernde Gefieder eines Paradiesvogels, das nicht nur in seinen eigenen Farben spielt, sondern noch bunter leuchtet, wenn die Strahlen des Lichts es von verschiedenen Seiten treffen, sowohl durch die innere Vielseitigkeit und Beweglichkeit seines Wesens als auch durch die verschiedene Perspektive bedingt, aus der ihn der Erzähler sieht.

Die verschiedenen Motive, die wir so in der Charakteristik des Saint-Loup kennengelernt haben, sind alle aufgefangen und gesammelt in dem letzten Bild eines „oiseau merveilleux“. Die immateriellen Bedeutungen, die sich nach und nach aus den konkreten Äußerungen des Menschen herauslösen ließen, sind hier wieder zurückverwandelt in ein visuelles, scheinbar rein malerisches Bild, das sehr wohl in den äußerlichen Analogien allein begründet sein könnte, das wir jetzt aber erfüllt wissen von einem komplizierten geistigen Gehalt.

XV, 15, 6. „Je fus frappé de voir combien il changeait. Il ressemblait de plus en plus à sa mère. Mais la manière de sveltesse hautaine qu'il avait hérité d'elle et qu'elle avait parfaite chez lui, grâce à l'éducation la plus accomplie, s'exagérait, se figeait; la pénétration du Guermantes lui donnait l'air d'inspecter tous les lieux au milieu desquels il passait, mais d'une façon quasi inconsciente, par une sorte d'habitude et de particularité animale; même immobile, la couleur qui était la sienne plus que de tous les Guermantes, d'être seulement de l'ensoleillement d'une journée d'or devenue solide, lui donnait comme un plumage si étrange, faisait de lui une espèce si rare, si précieuse qu'on aurait voulu la posséder pour une collection ornithologique: mais quand de plus cette lumière changée en oiseau se mettait en mouvement, en action, quand par exemple, je voyais Robert de Saint-Loup entrer dans une soirée où j'étais il avait des redressements de sa tête si joyeusement et si fièrement huppée sous l'aigrette d'or de ses cheveux, un peu déplumés, des mouvements de cou si souples, plus fiers et plus coquets que n'en ont les humains, que devant la curiosité et l'admiration moitié mondaine, moitié zoologique qu'il vous inspirait, on se demandait si c'était dans le faubourg Saint-

Germain qu'on se trouvait ou au Jardin des Plantes et si on regardait un grand seigneur traverser un salon, ou se promener dans sa cage un merveilleux oiseau. Pour peu qu'on y mît un peu d'imagination le ramage ne se prêtait pas moins à cette interprétation que le plumage.“

Der durchdringend starre Blick ist der Ausdruck des hochmütigen und kalten Wesens, das Saint-Loup den Fremden zeigt, und zugleich der kritischen Schärfe, mit der alle Guermantes ihre Mitmenschen prüfen, und die bei ihm zum unbewußten Erbteil geworden ist. In dem sonnigen Glanz des Gefieders spiegelt sich die physische und geistige Kostbarkeit und die Seltenheit der Guermantes gegenüber allen anderen Menschen, die sie geradezu zu einer fremden Art von Lebewesen macht. Das Schillern des Gefieders, wenn sich der Wundervogel bewegt, ist das Bild seiner inneren und äußeren Beweglichkeit und des ewigen Wandels seines moralischen Charakters. Aber alle diese abstrakten Bedeutungen, welche die Analyse mühsam auseinanderlegt, gehen völlig auf in dem wahrhaft künstlerischen Symbol, in die sichtbare Fantasienvorstellung des Wundervogels, den wir mit Staunen und Bewunderung betrachten, als eine Synthese und vollkommene Durchdringung von Bild und Idee.

Das Aquarium und die Laterna magica.

Zu den charakteristischen Bildern symbolischer Bedeutung bei Marcel Proust gehören die Laterna Magica und das Aquarium, die wir immer wieder antreffen, als reale Gegenstände, als Metaphern für abstrakte Ideen und als Bilder für den immateriellen Gehalt einer gegebenen materiellen Erscheinung, da sie auf Grund des Reichtums an Relationen, die sie in sich schließen, sich zu den verschiedensten Deutungen hergeben und doch eine gedankliche Einheit in der Fülle der Erscheinungen erkennen lassen. Sie werden zu Symbolen von abgelöster selbständiger Existenz, aber im Rahmen des Kunstwerks erfüllt sich in ihnen jedesmal ein spezieller Sinn.

Das Aquarium.

Die Grundidee, die das Aquarium verkörpert, ist die der Trennung zweier Welten in ein Diesseits und Jenseits, ein Innen und Außen, die so vollkommen gegeneinander abgeschlossen sind, daß nicht nur jede Verbindung unmöglich ist, sondern daß vor allem die Bewohner des Aquariums, innerhalb der Glaswand, von der Illusion befangen sind, daß ihre Welt die ganze sei, und es ein Jenseits gar nicht gibt. Die Glaswand des Aquariums ist nicht etwa durchsichtig, so daß sie einen Durchblick nach draußen gewährte, sondern sie spiegelt vielmehr den Innenraum noch einmal wider, so daß sich dieser unbegrenzt auszudehnen scheint. Das Eingeschlossensein im Aquarium wird darum zum Bild einer Beschränkung, vor allem der geistigen, die eben darin besteht, daß sie sich als solche nicht erkennt. In einem Aquarium lebt der Mensch, der sich bewußtlos dem Strom der Geschehnisse hingibt, ohne innezuwerden, daß er nicht seinem eigenen Willen folgt und daß jenseits des Bereichs seiner Vorstellungen noch fremde Mächte wohnen.

In diesem Sinne macht Swann, als er anfängt, ihrer Geistlosigkeit überdrüssig zu werden, seiner Maitresse Odette den Vorwurf:

II, 108. „Tu es une eau informe qui coule selon la pente qu'on lui offre, un poisson sans mémoire et sans réflexion qui tant qu'il vivra dans son aquarium se heurtera cent fois par jour contre le vitrage qu'il continuera à prendre pour de l'eau.“

Das gleiche Bild dient zur Charakteristik der psychologischen Verblendung, in der ein Mensch sich für frei und unabhängig hält, glaubend, die Außenwelt seiner Mitmenschen sei in Wirklichkeit so beschaffen, wie seine subjektive und fälschlich nach außen projizierte und für objektiv gehaltene Meinung sie ihm vorspiegelt (X, 125), eine Verblendung, die auch besonders den Glauben des Liebenden charakterisiert (VI, 253). Für den Gedanken dieser allgemeinen psychologischen Gesetzmäßigkeit finden wir das Bild des Aquariums als Metapher verwendet, während an anderen Stellen dies Bild durch den sinnlichen Eindruck suggeriert, sich gleichzeitig gedanklich vertiefen läßt, wie in der Beschreibung des Monokels des Herrn von Palancy als eines symbolischen Fragments seines Aquariums (II, 159), ein sinnliches Bild, dessen gedankliche Bedeutung noch deutlicher wird, wo es zugleich die Isolierung und das Übersehen der Außenwelt bei den Bewohnern des Aquariums einerseits und die Neugier der Zuschauer andererseits, die von draußen hineinschauen und das seltsame Wesen da drinnen bestaunen, bezeichnet:

VI, 39. „Le marquis de Palancy, le cou tendu, la figure oblique, son gros oeil rond collé contre le verre de son monocle, se déplaçait lentement dans l'ombre transparente et paraissait ne pas voir le public de l'orchestre plus qu'un poisson qui passe, ignorant de la foule des visiteurs curieux, derrière la cloison vitrée d'un aquarium...“

Am kompliziertesten sind die Beziehungen zwischen dem sichtbaren Eindruck und der gedanklichen Interpretation, und zugleich am vollkommensten die Einheit und Durchdringung von Bild und Idee, in der Schilderung des Speisesaales im Hotel von Balbec, gegen dessen Glaswand sich die arme Bevölkerung des Ortes mit neugierigen Blicken drängt, als eines erleuchteten Aquariums:

IV, 112, 3. „l'hôtel où les sources électriques faisant sourdre à flots la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les petits bourgeois invisibles dans l'ombre s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans les remous d'or de la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges: (une grande question sociale de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger). En attendant peut-être parmi la foule arrêtée et confondue dans la nuit, y avait-il quelque amateur d'ichthyologie humaine qui, regardant les mâchoires de vieux monstres féminins se refermer sur un morceau de nourriture engloutie, se complaisait à classer ceux-ci par rasse, par caractères innés et aussi par ces caractères acquis qui font qu'une vieille dame serbe dont l'appendice buccal est d'un grand poisson de mer, parce que depuis son enfance elle vit dans les eaux douces du faubourg Saint-Germain, mange la salade comme une La Rochefoucauld.“

Verfolgen wir im einzelnen den Verlauf der Wellenlinie dieser Schilderung, die in beständigem Hin und Wieder zwischen der Oberfläche des sinn-

lichen Bildes und seiner gedanklichen Vertiefung in der Reflexion auf und nieder steigt, so finden wir, wie zunächst ein rein impressionistisches Bild sie einleitet; die Glaswand, hinter der die Fluten des Lichts gleich Wasserwogen strömen, evoziert das visuelle Bild eines Aquariums. Und diese anschauliche, äußere Verwandlung wird während der ganzen Schilderung durchgeführt, in allen Einzelheiten, um abwechselnd malerisch und symbolisch-gedanklich zu wirken. Die gedankliche Reflexion setzt bei dem Anblick der Masse der Zuschauer ein, die in neugieriger Bewunderung dem unbekümmerten Treiben der eleganten Hotelgäste zusieht. Hier erfüllen sich alle Termini neben ihrer konkret-anschaulichen Bedeutung plötzlich mit einem abstrakten Sinn: die kleinen Leute, „invisibles dans l'ombre“, führen ein Leben im Schatten, im Dunkel, unsichtbar und unbekannt für die große Welt der Reichen, die sich „gesehen“ und „angesehen“ im Lichte der öffentlichen Bewunderung und dem Glanze ihres Luxus bewegen: „lentement balancée dans les remous d'or de la vie luxueuse de ces gens“. Ein abstraktes Verhältnis liegt weiterhin in der Außergewöhnlichkeit des Lebens der Reichen, für die Auffassung der niedrigen Schichten, so daß sie wie seltsame und fremdartige Geschöpfe von ihnen betrachtet werden: „aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges.“ Rein metaphorisch ist dann der Begriff des Aquariums als einer schützenden Grenze für die Reichen gebraucht, die vielleicht nicht für alle Zeit respektiert werden wird. Dann wendet sich die Bewegung des Bildes zu der Beschreibung des visuellen Eindrucks zurück, auch in den Physiognomien der Personen zeigt sich manche Ähnlichkeit mit den Formen der Aquarienbewohner; aber die naturhistorische Ordnung der Erscheinungen wandelt sich aufs neue in das Äquivalent einer abstrakten sozialen Gruppierung, bis eine Metapher, rein gedanklicher Begründung („les eaux douces du faubourg Saint-Germain“) in das anschauliche Bild der Wasserfluten wieder einbiegt. So ist der Kreis, der bei dem sichtbaren Eindruck des Speisesaals begann und eine Reihe konkreter und abstrakter Bedeutungen des Aquarienbildes durchlaufen hat, am Ende durch eine Metapher sinnlichen Inhalts mit seinem konkreten Ausgangspunkt zusammengeschlossen. Zugleich sind in das einmalige Bild für einen sinnlichen Eindruck die allgemeinen ideellen Beziehungen, wie wir sie bereits in rein gedanklichen Vergleichen angekündigt fanden, aufgesogen. Die immaterielle Bedeutung des Symbols ist eingegangen in die anschauliche Gestalt der künstlerischen Verwandlung.

Die Laterna Magica.

Die Laterna Magica ist ein Bild jeder Verwandlung und Entstofflichung der Materie unter Beibehaltung ihrer sinnlich-anschaulichen Gestalt. Darum konnten wir sie als ein Symbol der Proustschen Kunst bezeichnen, weil diese die sinnlichen Erscheinungen der Außenwelt von innen heraus umwandelt, um sie zu Ausdrucksformen geistiger Bedeutungen zu machen. (s. Einl. S. 3, 4.) Überdies funktioniert in ihrem Apparat ein komplizierter Mechanismus, der sie geeignet macht, innere Beziehungen verschiedener Art zu symbolisieren.

Die Bilder der Laterna Magica sind unwirklich, sie haben keine innere Festigkeit und objektive Existenz. Sie sind nur eine Funktion der Lampe

und der Wand, auf die ihr Licht fällt. Darum sind sie als Projektionen von innen nach außen, als Reflexe, die aus dem Innern des Apparats auf eine ihm äußerliche Wand fallen, das Bild aller subjektiven Illusionen, durch die sich uns die Außenwelt selbst verwandelt. Wir finden daher das Bild der *Laterna Magica* als Vergleich und Metapher bei der Feststellung subjektiver Täuschungen über die Außenwelt, in der Erinnerung (XIII, 181), im Traum (XIII, 196), während der Wechsel der einzelnen, einander auslöschenden Traumbilder der Abfolge der Lichtbildprojektionen entspricht (V, 78).

Künstlerische Bilder der *Laterna Magica* entstehen da, wo sie unter dem Aspekt der Sichtbarmachung eines geheimnisvollen, verborgenen Inhalts gesehen wird. Mit einer *Laterna Magica* vergleicht der Erzähler das Piano, in dessen Tönen Albertine ihm Fantasievorstellungen anschaulichen Inhalts erweckt:

XII, 244. „le pianola était par moments pour nous comme une lanterne magique scientifique, (historique et géographique) et sur les murs de cette chambre de Paris ... je voyais selon qu'Albertine me jouait du Rameau ou du Borodino ... s'étendre tantôt une tapisserie du XVII^e siècle semée d'amours sur un fond de roses, tantôt la steppe orientale où les sonorités s'étouffent dans l'illimité des distances et le feutrage de la neige. Et ces décorations fugitives étaient d'ailleurs les seules de ma chambre.“

Die Analogien haben hier alle konkreten Inhalt und sind dennoch immateriellen Ursprungs. Wie durch eine *Laterna Magica* werden sichtbare Bilder auf die Wand des Zimmers projiziert, aber nicht direkt, sondern in einer doppelten Transposition: 1. Transposition der musikalischen Eindrücke in die durch sie evozierten visuellen Bilder; 2. Projektion von innen nach außen, aus der Fantasie in den realen Raum. Ferner sind die Projektionen flüchtig wie die der *Laterna Magica*, d. h. die musikalischen Eindrücke sind nicht ruhend, sondern in fortlaufender Bewegung der Tonreihen erzeugt.

Als eine *Laterna Magica* erscheint die Zeit, in einem Augenblick, wo ihre Wirkungen an den Menschen dem Erzähler dadurch sichtbar werden, daß er sie nach jahrelanger Abwesenheit völlig verändert wieder sieht, während wir für gewöhnlich den sich langsam und lückenlos vollziehenden Wandel nicht wahrnehmen. Gleich den Projektionen der *Laterna Magica*, die an den Gegenständen, auf die sie treffen, Körperlichkeit gewinnen, konkretisiert sich die *Laterna Magica* der Zeit an den menschlichen Gestalten, die sie verwandelt (XVI, 88, 9).

Als ein vollendetes Symbol begegnet uns endlich das Bild der *Laterna Magica* als Metapher für den Kopf des Malers Elstir, dessen Gemälde der Erzähler in einem Salon der Herzogin v. Guermantes ausgestellt findet:

VII, 101. „les parties du mur, couvertes de peintures de lui, étaient comme les images lumineuses d'une lanterne magique laquelle eût été dans le cas présent la tête de l'artiste et dont on n'eût pu soupçonner l'étrangeté tant qu'on n'aurait fait que connaître l'homme c'est-à-dire tant qu'on n'eût fait que voir la lanterne coiffant la lampe avant qu'aucun verre coloré eût encore été placé.“

Von außen her gewährt der Apparat der *Laterna Magica* einen unscheinbaren, prosaischen Anblick, aber in seinem Innern ist der Ursprung viel-

farbiger und lichter Wunderbilder. So können wir auch von der äußeren Erscheinung des Künstlers nicht auf die Qualität seiner Werke schließen, ja nicht einmal von seinem moralischen Charakter und der Bedeutung, die er im realen Leben besitzt, wie z. B. der Maler Elstir als „M. Biche“ im Salon der Mme Verdurin eine recht mittelmäßige und wenig ernsthafte Rolle spielte. Die Eigenart seiner künstlerischen Vision bleibt unsichtbar, bis er sie in die sichtbaren Bilder seiner Malerei hinausprojiziert hat. Das Bild der Laterna Magica für das Haupt des Künstlers beruht auf einem Komplex äußerer Analogien, als dem Symbol innerer Zusammenhänge. Äußerlich liegt die Übereinstimmung für das Auge des Erzählers zunächst in der Projektion farbiger Bilder auf eine Zimmerwand, direkt bei dem Phänomen der Laterna Magica, indirekt bei den im Salon der Mme de Guermantes ausgestellten Gemälden Elstirs. Die Projektion von innen nach außen bedeutet zugleich die Exteriorisierung eines subjektiven Inhalts in objektiven Erscheinungen, als ein geistig begründeter Akt. Eine symbolische Bedeutung. (Vgl. VII, 96. Saint-Loup erscheint dem Erzähler selbst als ein und Durchsichtigkeit ist ein Bild der inneren geistigen Durchsichtigkeit der Gemälde; denn die Werke der Kunst, aus dem Geiste geboren und sichtbarer Ausdruck der Idee, sind das durchsichtige Gewand einer geistigen Bedeutung. (Vgl. VII, 96, Saint-Loup erscheint dem Erzähler selbst als ein Kunstwerk, weil sich in ihm die Idee des Adligen überhaupt verkörpert: „les qualités qui derrière ce corps non pas opaque et obscur ... mais significatif et limpide, transparaisaient comme à travers une oeuvre d'art ...“). Der Geist des Künstlers ist das Licht in der Laterna Magica, das die Bilder, die er schafft, durchleuchtet. In den Gemälden des Malers ist zugleich die Außenwelt vergeistigt und die innere Vision des Künstlers materialisiert, eine gegenseitige Verwandlung von Außen und Innen, die in dem Bilde der Laterna Magica ein vollkommenes räumliches Analogon findet.

B. Charakteristische Bildgebiete und ihre Bedeutung.

a) Das Wunderbare und Geheimnisvolle in der Welt: Bilder aus Märchen und Mythologie.

XI, 227. „Depuis que l'Olympe n'existe plus, ses habitants vivent sur la terre. Et quand, en faisant un tableau mythologique, les peintres ont fait poser pour Vénus ou Cérès des filles du peuple exerçant les plus vulgaires métiers bien loin de commettre un sacrilège, ils n'ont fait que leur ajouter, que leur rendre la qualité, les attributs divers dont elles étaient dépourvées.“

In diesen Worten spricht sich gleichsam programmatisch das Verhältnis aus, das Proust als Dichter und als Denker zu der Welt des Wunderbaren in der Mythologie einnimmt, und das wir in seinen eigenen mythologischen Bildern bestätigt finden werden. In diesen Bildern hat Proust, wie jene Maler mythologischer Darstellungen, von denen er spricht, das Reich des Wunderbaren wieder in seine alten Rechte eingesetzt und aus der Abstraktheit einer künstlichen Poesie erlöst, indem er die Schöpferkraft der Fantasie in der Gestaltung der Wirklichkeit selbst nachweist, denn ursprünglich ist die Welt des Mythos nicht ein Produkt willkürlicher dichterischer Kon-

struktion, sondern eine Steigerung des realen Lebens selbst durch die jugendliche Fantasie eines ganzen Volkes. Noch heute gibt es überall Wunder und Geheimnis; wir haben nur, durch Gewohnheit und praktische Interessen abgelenkt und abgestumpft, den Sinn für ihre Schönheit verloren. Erst ein Künstler wie Marcel Proust entdeckt sie uns aufs neue, wenn er mit Hilfe der überlieferten Bilder der Mythologie die alltägliche Welt zurückverwandelt, und zugleich die alten Bilder mit einem neuen Sinn erfüllt.

Immer wieder haben sich Literatur und bildende Kunst der mythologischen Anschauungswelt bedient, in der Sehnsucht nach einer verlorenen, schöneren und poesievolleren Welt, nach einem goldenen Zeitalter der Fantasie, und suchten in dieser sentimentalischen Erinnerung der nüchternen Gegenwart zu entfliehen. Aber aus einer ganz anderen geistigen Grundhaltung ist ursprünglich der griechische Mythos, die Welt der olympischen Götter Homers und die Poesie einer von göttlichen Wesen beseelten Natur entstanden. Im griechischen Mythos spricht sich ein unmittelbares, naiv-sinnliches Verhältnis des Menschen zu den waltenden Kräften der Natur und des Geistes aus. Die homerischen Götter sind wirklichkeitsnahe, aus der Wirklichkeit selbst geborene Wesen, und durch eine Steigerung der natürlichen Kräfte ins Übermenschliche erhöht. Götter wie Zeus und Ares, Athene oder Aphrodite, sind nicht ursprünglich Personifikationen abstrakter Begriffe (Allmacht, Streit, Weisheit, Liebe), denn diese hatte das griechische Denken noch gar nicht gefaßt, sondern unbewußte Hypostasierungen. Es war dem primitiven griechischen Menschen ganz selbstverständlich, die Quelle der überall sichtbaren Wirkungen unsichtbarer Kräfte in dem Walten göttlicher Mächte zu suchen. Es sind lebendige Kräfte, den menschlichen zugleich verwandt und überlegen, da sich der Mensch ihren Wirkungen ausgesetzt fühlt. Wohl sind die abstrakt-geistigen Begriffe bereits implizit in den Göttervorstellungen enthalten, aus denen sie das reflektierende Denken später herauslösen wird; aber dem primitiven Menschen sind sie noch nicht in ihrer Abstraktheit und Geistigkeit bewußt geworden. Ihm ist die lebendige Fülle göttlicher Gestalten eine unmittelbare Gegebenheit, sein Glaube ruht auf einem naiven Realismus, der Überzeugung von der Realität der von außen her gegebenen Mächte, denen das Leben der Menschen unterworfen ist. So leiten die Götter alles Geschehen in der Ilias und Odyssee, und greifen unmittelbar in die Bestimmung des menschlichen Handelns ein; denn der Mensch hat noch nicht erkannt, daß in seiner eigenen Seele die Quelle jener Kräfte liegt, die er nach außen projiziert und in fremden Göttern verkörpert hat. Erst in der Philosophie wird sich das griechische Denken nach und nach seiner eigenen Spontaneität und Schöpferkraft bewußt. Daneben existiert die Mythologie in der Dichtung fort; aber ihre ursprüngliche Lebensnähe und Unmittelbarkeit hat sie verloren. Man glaubt nicht mehr an die olympischen Götter, bemüht sie aber weiterhin als literarischen Schmuck, als „Götterapparat“, und die mythische Welt sinkt herab zur Theaterszenarie. Wohl sehnt man sich zurück nach der lichten, heiteren Welt Homers, aber nur in der Nachahmung, nicht in einer wirklichen Verbundenheit findet man sie wieder. Überdies bedient man sich der Götterfiguren, nachdem sie einmal als Verkörperungen geistiger Kräfte

erkannt sind, zur nachträglichen Personifikation abstrakter Begriffe, der Mythos wird zur Allegorie, zu einem poetischen Kostüm, zur künstlichen Fiktion. So finden wir ihn noch in der neueren Zeit verwandt, in der französischen Literatur etwa in dem Epos eines Voltaire oder in dem Erziehungsroman eines Fénelon, als nachträgliche Verkleidung, zur Erfüllung bestimmter poetischer Absichten. In den mythologischen Bildern eines modernen Dichters wie Proust dagegen handelt es sich nicht nur um einen solchen literarischen Schmuck (wie ihn innerhalb seines Romans die Rede-weise des jungen Bloch aufweist, dessen Hellenenkult eine äußerliche Manier ist), sondern um eine neue, ursprüngliche Deutung des Mythos als Ausdruck einer geistigen Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit. Die mythologischen Bilder Prousts bezeichnen die unmittelbare Bedeutung der wirklichen Erscheinungen innerhalb der Vision des Künstlers, dessen schöpferische Fantasie die Wirklichkeit selbst nach ihrem Bilde gestaltet. In der Auffassung der Wirklichkeit durch den Geist des Dichters konstituiert sich ein Reich des Wunders, von unsichtbaren Kräften beherrscht, und auf einer neuen philosophisch begründeten und vertieften Grundlage errichtet Marcel Proust das luftige Gebäude der Fantasie, eine bunte Welt von Göttern und Halbgöttern, Nymphen und Najaden, die nicht nur das Spiel einer überschwenglichen Einbildungskraft, nicht eine willkürliche Verdrehung der Wirklichkeit darstellt, sondern in symbolischer Form den geistigen Sinn der Wirklichkeit selbst offenbart. Und darin berührt sich diese Mythologisierung der Welt mit ihrer ursprünglichen Form im antiken Griechentum; nur, daß sie nicht mehr wie jene, naiv und unbewußt, sondern philosophisch reflektiert ist. Die unsichtbaren und übersinnlichen Kräfte, von denen die Wirklichkeit regiert wird, sucht Proust nicht mehr draußen in der Welt, jenseits des menschlichen Daseins wie Homer, sondern er hat ihren Ursprung im menschlichen Geiste selbst erkannt. An die Stelle der unbewußten Hypostasierung und Personifizierung der eigenen inneren Kräfte ist eine bewußte Projektion des Geistigen in die Erscheinungswelt getreten und zugleich wird, gegenüber der bloß äußerlichen Verknüpfung der Sphäre des Realen und des Wunderbaren, wie sie sich in vergangenen Literaturperioden findet, eine neue und unmittelbare innere Begründung des Mythos wiedergefunden. Wir können daher im Verhältnis der Literatur zum Mythos, wenn wir den Prozeß sehr vereinfacht darstellen und von einzelnen Modifikationen absehen, drei Stufen der Entwicklung unterscheiden, deren letzte die beiden vorangehenden zugleich überwindet und in sich vereint:

- I. die ursprüngliche griechische Mythologie (Homerische Dichtung): naives, unmittelbares Verhältnis zu den unsichtbaren Kräften in der Wirklichkeit, die als göttliche Wesen personifiziert werden, unbewußte Hypostasierung abstrakter Ideen, die als solche noch nicht erkannt sind.
- II. Sentimentalische Mythologisierung und allegorische Verwendung mythologischer Figuren, nachträgliche Versinnlichung der bewußt gewordenen und vorgegebenen abstrakten Ideen, künstliche Verbindung, wirklichkeitsfremd, äußerliche Beziehung zur mythischen Welt, die als eine fertige Szenerie herübergenommen wird. Zugleich entsteht eine eigentümliche Atmosphäre durch die Spannung in dem Suchen nach einer verlorenen Welt.

III. Die Mythologie in den Bildern Prousts: wirklichkeitsnahe, bewußte Objektivierung der aus der Wirklichkeit selbst erkannten geistigen Kräfte, Einleitung des Wunderbaren in der Welt in das Gewand mythologischer Bilder, die ihren verborgenen Sinn symbolisch explizieren.

Die zweite Stufe ist in der letzten in gewissem Sinne mitenthaltend, insofern diese das bildliche Gewand einer fernen und vergangenen mythologischen Welt und damit die Atmosphäre eines entrückten Reiches bewahrt. Aber das ist gleichsam nur ein poetischer Überschuß; das eigentliche Verhältnis zu den übersinnlichen Wesenheiten, zu Wunder und Geheimnis ist eine unmittelbare Verbundenheit, wie sie sich in der neuartigen gedanklichen Begründung der mythologischen Bilder offenbart, die freilich über den ursprünglichen Sinn der Mythen hinausführt. Versuchen wir zunächst von dieser gedanklichen Begründung her an die Erklärung der Bilder heranzukommen. Sie liegt in dem Wesen von Wunder und Geheimnis.

Das Geheimnis erwächst aus einer Spannung zwischen Ich und Außenwelt. Wo ein harmonisches Gleichgewicht zwischen Innen und Außen, Ich und Welt besteht, da gibt es kein Geheimnis, denn alles ist klar und durchsichtig, bekannt und vertraut. Diese lichte Harmonie beherrscht den französischen Geist des 17. Jahrhunderts und findet ihren vollkommensten Ausdruck in der klassischen Dichtung und Kunst. Erst in dem zwiespältigen Verhältnis des modernen Menschen zu seiner Umwelt und in seiner inneren Unausgeglichenheit, wie sie seit den Tagen der Romantik herrscht, beginnt das Geheimnis eine entscheidende Rolle in der französischen Literatur zu spielen¹). Es entsteht in der Unruhe des Ich gegenüber dem Undurchdringlichen, das zugleich lockt und droht und den Geist in ständiger Bewegung hält.

Das Geheimnisvolle ist das Unbekannte, das wir erkennen, das Verborgene, das wir entdecken möchten, und zugleich ist es das Fremdartige, das uns bedrängt. Es tritt mit einer Frage an uns heran, die eine Lösung fordert. Als das Rätselhafte, Unerkannte existiert das Geheimnis zugleich als eine wirkende Kraft, welche die Tätigkeit des Denkens und der Fantasie in Bewegung setzt, und zugleich existiert es nicht, da wir es nicht kennen. Es offenbart eine Gegenwart, die es uns zugleich verhüllt und entzieht, es gewährt einen Durchblick auf das Unsichtbare.

Dieser doppelseitige und widerspruchsvolle Charakter macht das Geheimnis zu der beherrschenden Macht, die Marcel Proust zur Auseinandersetzung mit der äußeren Wirklichkeit treibt; nur um des Geheimnisvollen willen sucht er ihrer habhaft zu werden, obgleich er wohl weiß, daß gerade das Geheimnis eine Hinzufügung seines eigenen Geistes zur Außenwelt bedeutet. Denn das Geheimnis ist das Fremde, Unbekannte und Andersartige. Die Qualität, fremd und unbekannt zu sein, kommt aber niemals einer Sache selbst zu, sondern drückt lediglich eine Beziehung des Geistes zu den Dingen aus. Das Unbekanntsein ist nur ein negativer Aspekt, den das Ding im Geiste des Menschen annimmt, und der ohne diesen gar nicht existiert. Also lediglich in dem Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt ist das Geheimnis begründet, und es besteht nur durch die Tätigkeit des Geistes,

¹) Nach der Einleitung in die Vorlesung von Dr. Brulez, „Le roman au dix-neuvième siècle“.

der dieses Verhältnis herstellt und ihm zugleich einen eigentümlichen Reiz abgewinnt; denn das gleichgültige und unbewußte Unbekannte wird uns nicht zum Geheimnis. Dieses entsteht und erhält sich nur in der Unerreichbarkeit und Undurchdringlichkeit des Geheimnisvollen als seiner Bedingung. Sie schiebt sich als eine ideelle Zone zwischen das Ich und den Gegenstand seiner Sehnsucht, eine Zone, die zugleich Trennung und Anziehung bedeutet. Der Geist will das Unnahbare erobern und das Fremdartige sich assimilieren. „Rien n'invite tant à s'approcher d'un être que ce qui en sépare.“ Darin liegt seine Ohnmacht und seine Kraft gegenüber der Wirklichkeit; denn er verwandelt und verklärt die ihm äußerliche Welt, die er zu erreichen sucht, aber wenn es gelingt, die imaginäre Schicht zu durchstoßen, dann hat sich zugleich das Geheimnis verflüchtigt und die notwendige Enttäuschung folgt. So ist das Geheimnis im Grunde ein fiktiver und notwendig illusionärer Begriff, denn es existiert nur, sofern wir seinen Inhalt nicht kennen, und es hört auf zu sein, sobald wir es erreichen und durchdringen; denn eben dann ist es ja, seinem eigenen Begriffe nach, kein Geheimnis mehr.

In dieser Dialektik des Begriffs des Geheimnisvollen ist die Bewegung begründet, die Prousts Verhältnis zur Außenwelt charakterisiert. Überall lockt ihn das Geheimnis des Unbekannten. Dem Knaben drängt es sich auf als das Unverstandene, Unverständliche, fremd und verheißungsvoll wie in dem Buche *François le Champi* (I, 65). Das nur geahnte und halbverstandene Geheimnis von Wahrheit und Schönheit ist das lockende Ziel, das ihm die Welt der Bücher verspricht (I, 125) und das Geheimnis des Unbekannten war die Ursache seiner Sehnsucht nach fremden Ländern und Städten, und sein ganzes Leben lang fühlt er sich durch ein Zeichen einer unbekanntem und unerreichbaren menschlichen Existenz angezogen: lange Zeit träumt er in der Nacht vor den erleuchteten Fenstern eines fremden Hauses:

VI, 86. „souvent les vitres éclairées de quelque demeure me retenaient longtemps dans la nuit en mettant sous mes yeux les scènes véridiques et mystérieuses d'existences où je ne pénétrais pas.“

Und die persönlichste und engste Auseinandersetzung mit fremdem Wesen, in der Liebe, entspringt gleichfalls aus dem Streben nach dem Einfangen eines Unbekannten, dessen Geheimnis unauflöslich ist. Die Illusion seiner Erreichbarkeit geht für einen Augenblick der Entstehung der Liebe voran:

I, 147. „que nous croyions qu'un être participe à une vie inconnue où son amour nous ferait pénétrer c'est de tout ce que l'amour exige pour naître ce à quoi il tient le plus.“

Aber in Wirklichkeit ist es nur die Unerreichbarkeit, die das Geheimnis des Unbekannten zum Gegenstande der Liebe und des Begehrens macht. Um ihrer Unnahbarkeit willen hat Marcel Gilberte und Mme de Guermantes geliebt, und die Unfaßbarkeit ihrer Vergangenheit war das letzte Geheimnis, das ihn an Albertine fesselte. Ihnen wie allen jenen vorübereilenden Mädchengestalten, „êtres de fuite“, ist er nachgeeilt, obwohl er sie als Phantome seiner eigenen Einbildungskraft erkennt, oder vielmehr gerade weil sie es sind (denn „les quoique sont toujours des parce que méconnus“

sagt Proust selbst einmal). Die Liebesehnsucht umhüllt ihren Gegenstand mit einer geheimnisvollen Aura, Ausstrahlung der Seele des Liebenden selbst, die er, der subjektiven Täuschung unbewußt, an dem geliebten Wesen selbst zu erkennen glaubt, während sie den übrigen Menschen unsichtbar bleibt.

II, 285. „C'est que, pour percevoir dans tout ce qui entourait Gilberte, une qualité inconnue analogue dans le monde des émotions à ce qui peut être dans celui des couleurs l'infra-rouge, mes parents étaient dépourvus de ce sens supplémentaire et momentané dont m'avait doté l'amour.“

Die unerklärlichen Kräfte seiner eigenen Liebe verehrt er darum als etwas Göttliches und Übersinnliches in einer fremden Gestalt:

„Sous l'apparence de la femme c'est à ces forces invisibles dont elle est accessoirement accompagnée que nous nous adressons comme à d'obscures divinités ... Avec ces déesses la femme durant le rendez-vous nous met en rapport et ne fait guère plus.“

Die Bilder göttlicher Wesen für flüchtige Mädchengestalten, die wir bei Proust finden, sind daher, vielmehr als Metaphern einer ästhetischen Verwandlung, der natürliche Ausdruck für das Verhältnis der Liebe zu ihrem Gegenstand und für die Übertragung der subjektiven Bewegung auf das Objekt, wie sie sich in der Liebe vollzieht. Ihre Unnahbarkeit machte die jungen Mädchen am Meeresstrande zu göttlichen Wesen, „êtres fabuleux, créatures surnaturelles“, und ihre Schar gleicht dem Zuge göttlicher Figuren auf einem antiken Fresko (V, 45), deren unerreichbare Ferne durch ein dreifaches Motiv symbolisiert ist: Entrückung in der Zeit, aus der Wirklichkeit in die Kunst und aus der menschlichen in die überirdische Sphäre. Dieselbe Unnahbarkeit, Ursache und Wirkung der Liebesehnsucht zugleich, verwandelt die flüchtigen Mädchengestalten in den Straßen von Paris, für den Erzähler, der sich an Albertine gefesselt fühlt, in verführerische Liebesgöttinnen und macht aus der alltäglichen Umgebung ein mythisches Zauberreich. Die ästhetische Anschauung entwickelt sodann aus diesem Gedanken ein sichtbares mythologisches Bild, indem sie die Erscheinungen der äußeren Umgebung umsetzt in Attribute der göttlichen Gestalten:

XI, 229. „Nous étions arrivés dans des quartiers plus populaires et l'érection d'une Vénus ancillaire derrière chaque comptoir faisait de lui comme un autel suburbain au pied duquel j'aurais voulu passer ma vie.“

XI, 231. „car les rues, les avenues sont pleines de déesses. Mais les déesses ne se laissent pas approcher. Ça et là, entre les arbres, à l'entrée de quelque café une servante veillait comme une nymphe à l'orée d'un bois sacré, tandis que au fond trois jeunes filles étaient assises à côté de l'arc immense de leurs bicyclettes posées à côté d'elles, comme trois immortelles accoudées au nuage ou au coursier fabuleux sur lesquels elles accomplissaient leurs voyages mythologiques.“

XI, 235. „la jeune coureuse monta sur sa bicyclette, mais sans l'enfourcher comme eût fait un homme. Pendant un instant la bicyclette tangua, et le jeune corps sembla s'être accru d'une voile, d'une aile immense; et bientôt nous vîmes s'éloigner à toute vitesse la jeune créature mi-humaine, mi-aillée, ange ou péri, poursuivant son voyage.“

„Mais les Déesses ne se laissent pas approcher.“ Eben darin liegt das Wesen ihrer Göttlichkeit begründet, und zugleich schließt dieser Satz den Widerspruch im Wesen von Liebe und Geheimnis in sich. Denn die Liebe ist bei Proust das Streben nach dem Einfangen des Unerreichbaren:

XII, 247. „On n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible.“

Die Liebe kann darum niemals Erfüllung finden, weil mit seiner Erreichung das Ziel zerstört ist, das eben nur um seiner Unerreichbarkeit willen erstrebt wurde. Sie wird darum zu der tiefsten und schmerzlichsten Erfahrung des Widerspruchs, der das ganze Verhältnis von Ich und Außenwelt, Fantasie und Wirklichkeit bei Marcel Proust beherrscht: die Unmöglichkeit, draußen das zu finden, was nur ein Reflex aus unserem Innern ist. Dennoch läßt sich die Illusion einer Existenz des Geheimnisvollen nicht zerstören. Durch alle Enttäuschungen unbeirrt, schöpft die Fantasie aus sich selbst immer wieder neue Kraft, um ein Ziel vorzutäuschen, das zwar keine transzendente Realität besitzt, aber der transzendenten Welt selbst jene Realität verleiht, um derentwillen der Geist sie sucht.

Nur scheinbar ist das äußere Objekt Anfangs- und Endpunkt einer Bewegung, die das Geheimnis erzeugt und von außen her auf das Subjekt einzudringen scheint. Als das erste Eingreifen des Geheimnisvollen in seine Vorstellungswelt bezeichnet Proust das Erlebnis der *Laterna Magica*, aus den Tagen seiner Kindheit in Combray (I, 19—21). In dieser Berührung mit dem Fremden, Andersartigen, scheint der Impuls allein von außen zu kommen und der Knabe sträubt sich voller Unbehagen gegen die schillernen Bilder, die seine gewohnte und vertraute Umgebung auf unerklärliche Weise verwandeln und sein Gleichgewicht mit der Außenwelt zerstören. Das Geheimnis ist befremdend, bedrängend. Also scheint es doch etwas Objektives, Reales, das ohne Zutun des Subjekts entsteht. Aber als Geheimnis ist es auch hier nur im Subjekt begründet, denn es bildet sich erst in der Reaktion auf den äußeren Eindruck, nicht in seinem Gegenstand. Im Erlebnis der *Laterna Magica* gelangt der Knabe zum erstenmal zum Bewußtsein einer Spannung seines Ich mit der Welt, zur Erkenntnis ihres Andersseins. Die umgekehrte Richtung der Bewegung symbolisiert das Erlebnis der Kirchtürme von Martinville (I, 256—61). Denn hier entsteht das Geheimnis in der Außenwelt erst durch das Hinzutreten des Ich, durch den Wechsel seiner Standpunkte, in dem sich das äußere Bild wandelt. Der Erzähler erkennt, daß das Geheimnis in seiner eigenen Seele, in dem im Unterbewußtsein eingefangenen Eindruck wurzelt, aus dem sein Denken es zu erlösen hat. Der äußere Gegenstand des Eindrucks ist nur die Gelegenheitsursache, das Zeichen und Spiegelbild eines in ihm selbst verborgenen Gehalts. In der künstlerischen Darstellung wird dann freilich das Geheimnis wieder hinausprojiziert in den Gegenstand, der es im Innern auslöste. Immer liegt so in der Verfolgung des Geheimnisvollen eine Doppelbewegung, ein Hin und Wider zwischen Subjekt und Objekt; der äußere Gegenstand repräsentiert ein Ziel, in das ihn ein Reflex aus dem Innern verwandelt.

In dem Gefühl für das Geheimnisvolle entsteht auch der Sinn für das Wunderbare, Übernatürliche (*le merveilleux*), das sich in der Fantasie ge-

staltet und, selbst wenn es in der Außenwelt lokalisiert wird, aus der Fantasie stammt. Gegenstand der Fantasievorstellungen ist das Unbekannte. Nicht die bekannte, alltägliche Welt fesselt die Einbildungskraft, das Unbekannte allein stellt dem Geist eine Aufgabe, die er zu lösen sucht. Das Wunderbare entwickelt sich in dem Konflikt und dem Widerspruch der Fantasie, die sich das Unvorstellbare auszumalen sucht, in dem sich erst ihre ganze Lebendigkeit entfaltet, und der ihrem unsichtbaren Gegenstand höchstes Leben verleiht. Kunstwerke wie ein Bild von Carpaccio oder eine Darstellung der Phèdre durch die große Schauspielerin Berma, „l'objet inconcevable et unique de tant de milliers de mes rêves“ (III, 20), sind in der Seele des Knaben, bevor er ihre Realisierung kennt, „si vivants, c'est-à-dire si invisibles“. Der Widerspruch, der in dem Ausmalen des Unvorstellbaren besteht, drückt sich auch aus als ein Sehen des Unsichtbaren: „Cette Florence que je voyais proche mais inaccessible dans mon imagination“ (II, 250); „les yeux fixés sur l'image inconcevable“ (III, 23). Dieses Unvorstellbare muß notwendig ganz anders sein als die bekannte Wirklichkeit und so bildet sich die Vorstellung von dem Unbekannten und Unerreichbaren als dem Übernatürlichen und Jenseitigen, wie es nur in Märchen und Mythos vorkommen kann. Mit der Schwierigkeit des Vorstellens wächst die Schönheit und Bedeutsamkeit des Objekts; die innere Bewegung greift über auf ihren transzendenten Gegenstand und verwandelt ihn, bevor sie ihn erreicht hat. Ein Wunderland verheißen die Namen der fernen Städte und in jedem Adelsschloß wohnt eine Fee (VI, 10). In der Wirklichkeit selbst aber erfahren eine Steigerung und Verwandlung ins Übersinnliche und Wunderbare diejenigen Gestalten der Proustschen Welt, die ihm noch fremd und unerreichbar scheinen, die er noch nicht in den Kreis des Bekannten und Alltäglichen einbezogen hat, oder aber auch solche, die selbst nach der Realisierung der Fantasievorstellungen noch mit der idealen Traumwelt verwoben bleiben und auf denen sich etwas von ihrem Wunderglanz bewahrt hat. So sind die Bilder und Vergleiche aus Märchen und Mythologie zunächst nichts weiter als der adäquate Ausdruck für das Verhältnis, das der Erzähler oder die Personen des Romans zu fremden Wesen einnehmen, für die Bedeutung, die diese in ihrem Bewußtsein gewinnen. Eine Person, die man nicht kennt, ist für die Bewohner der Kleinstadt, wie die Tante Léonie, etwas Unerhörtes und Unmögliches und ebenso unglücklich wie ein Fabelwesen, eine mythische Persönlichkeit (I, 87). Ebenso unmöglich, d. h. undenkbar würde es der Familie des Erzählers scheinen, daß ihr alter Freund und Nachbar Swann, der aus einer gut bürgerlichen Familie stammt, sich von ihrem Hause in die Salons der Hocharistokratie begibt, welche ihre Augen niemals schauen würden, und die darum mit einem Götterreich oder der Schatzhöhle verglichen werden, die Aristeus oder Ali Baba, von den übrigen Sterblichen unerkannt, betreten (I, 31, 32). Als mythische Wesen erscheinen dem Erzähler drei uralte Damen der Aristokratie, deren bewegte Jugend und gesellschaftliche Vergehen ungeheuerliche Ausmaße annehmen, weil sich das Gerücht davon in der Nacht der Zeiten verliert (VI, 176), und die er darum als gefallene Göttinnen bezeichnet. Aus der gleichen Tendenz zur Über-

treibung der Bedeutung von Taten, deren Tragweite in der Gegenwart nicht mehr faßbar ist, erklärt Proust die Entstehung der Vorstellung von Heroen und Halbgöttern im alten Griechenland: „Je pensais que les hommes d'aujourd'hui exagéraient les vices de ces temps fabuleux, comme les Grecs qui composèrent Icare, Thésée, Hercule avec des hommes qui avaient été peu différents de ceux qui longtemps après les divinisaient.“ So beruhen schließlich auch alle mythologischen Bilder Prousts in einer Erweiterung des Abstandes zwischen Ich und Außenwelt, wie sie der Fantasie natürlich ist, Erweiterung des Abstandes in der Zeit, in der gesellschaftlichen Stellung oder in der Entfernung eines Wunschbildes von der Realität. Soweit die gedankliche Bedeutung der Bilder und Vergleiche aus Märchen und Mythologie. Das künstlerisch-anschauliche Element tritt wieder stärker hervor, da wo die Erfahrungswelt selbst verwandelt wird in das Reich der Fantasie, wo sich in der Außenwelt Realität und Fiktion berühren und durchdringen, weil die Wirklichkeit selbst durch das Medium der apriorischen Traumbilder gesehen wird. In dem Zusammentreffen der Zauberwelt und der realen Umgebung tauchen Analogien für das Auge auf, welche eine gegenseitige Verwandlung ermöglichen.

Eine solche Verwandlung der Wirklichkeit vollzieht sich bei der ersten Begegnung des Erzählers mit den Damen der hohen Aristokratie im Theater, mit der Herzogin und der Fürstin v. Guermantes. Die Erwartung der Enthüllung einer Zauberwelt, in die ihm seine Fantasie das unzugängliche Reich der Guermantes verwandelt hat, gestaltet den ersten Anblick ihrer realen Erscheinung selbst zu der berausenden Vision einer irrealen Wunderwelt. Die Realisierung führt hier nicht wie so oft zur Enttäuschung über die Diskrepanz zwischen Idealbild und Wirklichkeit; denn die Wirklichkeit wird hier gar nicht als solche gesehen, sondern sie ist vielmehr von vornherein aufgesogen in die ideelle Vision, die sich wohl in einzelnen Zügen nach der Realität modifizieren kann, aber nichts von ihrer ursprünglichen Durchsichtigkeit verliert. Die Schilderung des geheimnisvollen Reichs der Meeresgottheiten in der Oper, in der alle Einzelzüge der konkreten Erscheinung der aristokratischen Gesellschaft in ihren Logen, im Schmuck ihrer Gewänder und kostbaren Edelsteine, in die sichtbaren Requisiten der Zauberwelt verwandelt sind, ist vielleicht der künstlerisch vollkommenste Ausdruck für den Sieg der Fantasie, der geistigen Bildkraft über die banale Alltagswelt (VI, 34 ff.). Die leise Ironie, die gelegentlich durch die Andeutung einzelner trivialer Züge eindringt, erhöht nur den Reiz dieses schillernden Gemäldes.

Umgekehrt ist der Weg in anderen Metamorphosen der Wirklichkeit, die, rein ästhetischen Ursprungs, aus gewissen sinnlich greifbaren Analogien entstehen und nicht mehr den realen Eindruck nach den vorangehenden Fantasiebildern umgestalten, sondern nachträglich die Wirklichkeit in das Reich der Fantasie erheben, wobei jedoch wiederum die Fantasie den Sieg davonträgt, da sich die gegebene Wirklichkeit selbst in das luftige Spiel der ästhetischen Illusion auflöst und verflüchtigt. Eine zauberische Poesie entdeckt Proust in den trivialsten Erscheinungen des täglichen Lebens; in den Spargelstangen in der Küche der Françoise in Combray, deren zarte Farben, denen eines Abendhimmels gleichend, himmlisch, d. h. nicht von

dieser Erde sind und darum, in einem unmerklichen Übergang von der sinnlichen zur übersinnlichen Bedeutung des Wortes „céleste“, als Ergebnis einer Metamorphose luftiger Märchenwesen gedeutet werden (I, 176), oder der Vorratskammer der Köchin, in denen die Frühlingsgaben der Händler liegen wie die Opfer auf einem Altar im Tempel der Göttin Venus, die über das Frühlingsprießen der Vegetation wacht, und in den auch die übrige reale Erscheinung verwandelt ist, — der Boden des Tempels leuchtet von rotem Porphyrt und eine Taube, Lieblingsvogel der Göttin, krönt den First seines Daches, — nachdem ihr einmal die Idee einer mythischen Bedeutung unterlegt ist (I, 107).

Ausdruck einer irrationalen Stimmung sind die mythologischen Bilder in der Beschreibung des Meeres, dessen urewige zeitlose Existenz den Erzähler mit seinem Geheimnis umfängt (IV, 145, 165, V, 219 u. a.), der geheimnisvollen Nacht des Schlafes, Vorspiel der Todesnacht (VIII, 183, 185; VI, 82) und der Welt der Musik. Denn das letzte Geheimnis für den Menschen liegt in einer Sphäre jenseits des klaren Bewußtseins. In der dumpfen, verworrenen Zone des Unterbewußtseins spielt sich das Leben des Schlafes ab, das darum durch die düsteren Bilder der mythischen Unterwelt bezeichnet wird. Eine Sphäre jenseits des Verstehens ist auch die Welt der Musik, aber sie liegt gleichsam am entgegengesetzten Pol. Über die Grenzen alles Begreifens hinausführend, ist sie eine höhere und lichtvollere Welt, die zu erkennen zwar der Verstand versagt, deren Wirklichkeit wir aber mit tiefer Gewißheit fühlen. Die musikalischen Motive sind **Ideen**, unfaßbar, weil sie höher sind als die Ideen des Verstandes, „de véritables idées d'un autre monde“ (II, 189), göttliche Wesen, die uns die Existenz eines überirdischen Reiches fühlbar machen, eines Reiches, zu dem allein die großen Musiker Zugang haben, und aus dem diese sie als ihre Gefangenen herunterholen, um sie uns mitzuteilen: „ôtages, divines captives“, wie die Melodie der Sonate von Vinteuil. Die übersinnliche und überirdische Existenz der musikalischen Formen findet darum bei Proust in den Bildern von Zauberwesen und Engeln aus einer paradiesischen Sphäre symbolischen Ausdruck (s. II, 186 ff., XII, 66, 7; 76 etc.).

In der Musik findet Proust die einzige Form des Geheimnisvollen, die nicht, wenn man ihr naht, in Nichts zerfließt, das einzige Geheimnis, das die Sehnsucht seiner Seele befriedigen kann, weil es den Widerspruch, den sonst alles Geheimnis in sich trägt, auflöst und überwindet, weil es zugleich gegenwärtiges und undurchdringliches Geheimnis ist. Darum gewährt sie ihm ein Glück, das die Liebe nicht kennt, denn in der Liebe ist mit der Erfüllung das Geheimnis zerstört:

XII, 78. „cette phrase-là qui m'offrait d'une voix si douce, un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être — cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien — la seule Inconnue qu'il m'ait été jamais donné de rencontrer“.

die einzige Unbekannte, die er je gefunden, denn alle anderen hatten alsbald das Geheimnis verloren, das sie nur umkleidete, solange er sie suchte.

Als das Wunderbare in der Welt haben wir eine Macht gefunden, die an den Grenzen der Wirklichkeit sich bildet, in dem Streben nach dem

Unerreichbaren, nach dem Unvorstellbaren, das eine ideale Sphäre schafft, und das Bild der Wirklichkeit selbst verwandelt durch die Fantasie. Von dieser Form des Wunderbaren (*le merveilleux*) unterscheidet sich noch das eigentliche Wunder (*le miracle*). Das Wunder als ein Phänomen, das dem natürlichen und regelmäßigen Ablauf der Dinge widerspricht, ist, mehr noch als im Mythos, im Märchen zu Hause, in der Form plötzlicher Verwandlungen, Wirkungen ohne Ursache, Verwirklichung von Unmöglichem usw. Aber solche widerspruchsvollen und scheinbar unerklärlichen Phänomene gibt es, wie Proust uns durch seine Bilder zeigt, nicht nur in der unwirklichen Welt des Märchens, sondern auch in den Erscheinungen des realen Lebens. Es handelt sich hier meistens um eine Umdeutung konkreter Märchenmotive in immaterielle Beziehungen zwischen dem Menschen und der Außenwelt, die nicht minder wunderbar sind, und selbst im Leben des Alltags, in den Gegenständen, deren Gebrauch uns die Fortschritte der Technik zugänglich gemacht haben, gibt es Dinge, die das Unmögliche verwirklichen.

Das Hauptmotiv des Märchens und jeder Zauberei ist die *Verwandlung*, ein Wunder darum, weil sie nicht wie die Veränderungen im realen Leben langsam und kontinuierlich vor sich gehen, sondern einen plötzlichen Sprung von einem Zustand in einen andern darstellen, dessen Ursache wir nicht kennen, und dessen inneren Mechanismus wir nicht begreifen können. Solche plötzlichen Verwandlungen treffen wir auch in den Beziehungen des Menschen zu seiner Umgebung an, soweit sie ohne sein Zutun und unerwartet sich verändern. Das Eintreten von Frauengunst und schmeichlerischer Umwerbung in das Dasein des Erzählers, der sich darum mit einem Parzival vergleicht, wie er in das Reich der Blumenmädchen eingeführt wird, bedeutet einen solchen „*changement de décor moral*“. (Vgl. S. 81.) Eine unvermutete und für unmöglich gehaltene Wandlung seiner Situation bringt ihm das Auftauchen einer alten Freundin seiner Großmutter in Balbec, das ihm die Aussicht auf eine Bekanntschaft mit dem Edelfräulein Mlle de Stermaria eröffnet, die bisher wegen der Kluft zwischen ihrer sozialen Stellung unmöglich schien. Die Lösung der Schwierigkeit durch die Marquise v. Villeparisis gleicht darum dem Eingriff einer Fee im Märchen (IV, 117).

Die Verwandlung findet statt für das Subjekt, das sich plötzlich in einer veränderten Lage befindet; es ist darum gleichgültig, ob die einander abwechselnden Zustände in der Außenwelt oder in den Bewußtseinszuständen des Subjekts selbst allein auftreten, wie in dem Widerspruch zwischen der Vorstellung einer Aristokratin Mme d'Epinoy von dem Salon der Parvenue Mme Swann und der Versammlung adliger Damen, die sie tatsächlich in ihm vorfindet, und der als ein „*changement à vue dans une féerie*“ bezeichnet wird (VIII, 161). Wie im Märchen erscheint dem Erzähler die plötzliche Verwandlung des Saint-Loup, der aus einem hochmütigen und abweisenden Elegant zum liebenswürdigsten Freund und Gesellschafter wird (IV, 182), oder der Wechsel eines Fremden in einen bekannten Menschen, in dessen Bewußtsein wir einen Platz erhalten haben, eine immaterielle Metamorphose, wie sie sich in dem Wunder-Akt des gesellschaftlichen Vorstellens vollzieht:

V, 148, 9. „Au moment où notre nom résonne dans la bouche du présentateur ... ce moment sacramental, analogue à celui où dans une fêerie, le génie ordonne à une personne d'en être soudain une autre, celle que nous avons désiré d'approcher, s'évanouit; d'abord comment resterait-elle pareille à elle-même puisque — de par l'attention que l'inconnue est obligée de prêter à notre nom et de marquer à notre personne — dans les yeux situés à l'infini ... le regard conscient, la pensée inconnaissable que nous cherchions, vient d'être miraculeusement et tout simplement remplacée par notre propre image peinte comme au fond d'un miroir qui souriait.“

Im Märchen haben die Personen die Macht, sich unsichtbar zu machen und so in einen Raum einzudringen, dessen Zutritt ihnen sonst versagt sein würde. Diese unsichtbare Gegenwart eines Menschen in einem Raum finden wir auch in der Wirklichkeit, nämlich als Gegenwart im Bewußtsein anderer. So gelingt es dem Knaben durch einen Brief, den er der Françoise gibt, in den Speisesaal einzudringen und in die Gedanken seiner Mutter, obgleich er materiell zu dieser Abendstunde aus ihrer Gegenwart verbannt war:

I, 49. „mon petit mot allait ... me faire du moins entrer invisible et ravi dans la même pièce qu'elle, allait lui parler de moi à l'oreille...“

Auf ähnliche Weise hofft der Knabe in die verschlossenen Räume der Wohnung Gilbertes und in das Bewußtsein der Mme Swann, ihrer Mutter, zu gelangen, durch die Vermittlung des Herrn v. Norpois, der in ihrer beider Familien verkehrt und durch ein Wort über seinen jungen Freund die Aufmerksamkeit der Swanns auf seine Existenz lenken könnte.

III, 69, 70. „Mais en disant qu'il parlerait de moi à Gilberte et à sa mère (ce qui me permettrait, comme une divinité de l'Olympe qui a pris la fluidité d'un souffle ou plutôt l'aspect du vieillard dont Minerve emprunte les traits de pénétrer moi-même, invisible, dans le salon de Mme Swann, d'attirer son attention, d'occuper sa pensée, d'exciter sa reconnaissance pour mon admiration ...“

(Unsichtbar wie ein Windhauch würde der Gedanke an seine Person zu den Swanns gelangen, in der Figur der bekannten (der Familie Swann wie den Griechen der alten Sage bekannt) Persönlichkeit des Mentor durch den alten Herrn v. Norpois.)

Umgekehrt kann ein Mensch nicht nur unsichtbar gegenwärtig, sondern auch anwesend fern und entrückt sein, z. B. wenn eine Person, der wir eben zuhörten, sich uns durch das Medium einer uns unbekanntem Sprache entzieht:

III, 215. „Puis, redevenant Odette, elle se mit à parler anglais à sa fille. Aussitôt ce fut comme si un mur m'avait caché une partie de la vie de Gilberte, comme si un génie malfaisant avait emmené loin de moi mon amie.“

Zu den unbegreiflichsten Wundern gehört für Proust die Verwandlung eines Inhalts aus einer gedachten, idealen in einen konkrete Realität der Außenwelt. Die beiden Sphären der Vorstellung, der Träume in der Fantasie einerseits und der materiellen Wirklichkeit außerhalb des Bewußtseins, sind so völlig verschieden, daß es undenkbar scheint, eine exakte Übereinstimmung zwischen beiden anzutreffen. Wo sie sich doch einmal verwirklicht, wie in der Erscheinung der Gattin Elstirs, die dem Idealbild

gleicht, das der Maler in sich trug und in allen seinen Werken darzustellen suchte, und die somit eine reale Nachahmung des Traumbildes ist, da ist das Wunder Wirklichkeit geworden, und nur um eines solchen Wunders willen reizt den Erzähler die äußere Welt:

V, 139. „l'existence n'a guère d'intérêt que dans les journées où la poussière des réalités est mêlée de sable magique, ou quelque vulgaire incident de la vie devient un ressort romanesque. Tout un promontoire du monde des rêves surgit alors de l'éclairage du songe, et entre dans notre vie . . .“

Eine wesentliche Form der märchenhaften Verwandlung ist endlich die Übertragung an einen fernen Ort, die Überführung aus der Gegenwart in die Vergangenheit, ein Wunder, weil sie zunächst unmöglich scheint, „d'impossibles voyages dans le temps“ (I, 64). Dennoch gibt es eine Form der Erinnerung, die unbewußte, durch einen zufälligen Eindruck hervorgerufene Erinnerung, die ein plötzliches Ausschalten der Gegenwart und eine Versetzung in eine vergangene Zeit, die dadurch selbst zur Gegenwart wird, und an einen fernen Ort, ermöglicht. Die Eindrücke, die eine so plötzliche Verwandlung der Umgebung bewirken, sind daher magischen Zeichen, Bewegungen des Zauberstabes vergleichbar, die den Helden aus Tausendundeiner Nacht mit einem Schläge durch die Luft an einen fremden Ort führen (s. z. B. VII, 76, VIII, 217, XVI, 10, XI, 33 u. a.).

Aber nicht nur in der immateriellen Vorstellung des Menschen gibt es Verwandlungen, die den Metamorphosen des Märchens gleichen; im alltäglichen materiellen Geschehen selbst finden wir Wunder, Verwirklichungen dessen, was uns immer unmöglich erschien, und die uns nur durch die Gewohnheit banalisiert worden sind, wie z. B. das Telephon „instrument surnaturel devant les miracles duquel on s'émerveillait jadis, et dont on se sert maintenant même sans y penser, pour faire venir le tailleur ou commander une glace“ (XI, 41). Diese Wunder stellt Proust wieder her, wenn er das Telephon, die Eisenbahn, das Flugzeug usw. durch Bilder aus Märchen und Mythologie beschreibt. Das Wunder des Telephons liegt in der Annäherung ferner Orte, in der Übertragung einer Szene aus der lärmenden Stadt in unser stilles Zimmer (VIII, 143). Die Telephonistinnen, die dieses Wunder inszenieren, sind geheimnisvolle mächtige Zauberinnen (VI, 119 u. 122).

Aufhebung der Entfernungen und Übertragung einer Person an einen fernen Ort sind auch die Motive, die das Erlebnis der Eisenbahn für Proust zu einem Wunder machen. Die Eisenbahn ist ein Zaubermittel, „la chambre magique qui se chargeait d'opérer la transmutation tout autour d'elle“ (II, 251), weil sie bewirkt, daß wir, ohne uns zu rühren und ohne (wie im Auto) die dazwischen liegende Entfernung auszumessen, von einem Ort der Erde an einen andern getragen werden (IV, 62), und weil sie überdies einen bisher idealen nur erträumten Ort in einen wirklichen, konkreten verwandelt („le miracle s'y accomplit grâce auquel les pays qui n'avait encore d'existence que dans notre pensée vont être ceux au milieu desquels nous vivrons“). Alle diese Gründe machen die Reise in der Eisenbahn zu einem märchenhaften Akt, „les féeriques voyages en chemin de fer“ (X, 66), wie ihn die Genien und Zauberer aus Tausendundeiner Nacht ins Werk zu setzen pflegen.

Es wäre noch eine Fülle von Beispielen märchenhafter Verwandlungen zu nennen, Versetzung eines Hauses an einen fernen Ort in der durch den Wechsel des Wetters bedingten Illusion eines anderen „Klimas“ (XI, 109), scheinbare Aufhebung der Kausalität in visuellen Eindrücken bei Unterdrückung der Gehörswahrnehmung (VI, 67—70), Sichtbarmachung unsichtbarer Kräfte durch das Fieberthermometer, das als eine Hexe und Zauberin geschildert wird (VI, 267, 8), doch mag hier der Nachweis einiger charakteristischer Motive der Verwandlung der Wirklichkeit in Bilder aus der Märchenwelt genügen, in denen uns Proust die vergessenen Wunder unserer Umgebung neu erschließt. Vor allem aber sollte die neue und ursprüngliche Begründung erklärt werden, die Proust in seiner bildlichen Verwendung von Märchen und Mythos leitet, und die immaterielle Deutung, die er aus den konkreten Wunderbildern als symbolischen Formen herauslöst.

b) Bilder aus der Sphäre des religiösen Kults: Die Legende der Blumen.

Eine Art mystischen Kults hat Proust den Blumen geweiht, in denen er die höchste Entfaltung des natürlichen Lebens sieht und zugleich Analogien mit dem menschlichen Wesen und Dasein entdeckt. Denn überall stiftet der Geist geheime Zusammenhänge, welche die sinnlichen Bilder untereinander und mit seinem eigenen Sein verknüpfen und sie mit einer Bedeutung erfüllen, die er in ihrer sichtbaren Erscheinung symbolisch verkörpert sieht. Die literarischen Bilder sind es wiederum, in denen Proust den transzendenten Sinn der Eindrücke aus der Natur veranschaulicht.

Die Lieblingsblumen Marcel Prousts sind die Blüten des Weißdorns, „ses chères aubépines“. Sie waren seine erste Liebe zu einer Blume, wie Gilberte seine erste Liebe zu einem jungen Mädchen war. Mit einer poetischen Legende hat sie seine Fantasie umkleidet, sie sind ihm beseelte Wesen geworden und Symbole einer religiösen Idee.

Das erste Erlebnis der Weißdornblüten hatte Marcel in der Kirche von Combray, im Marienmonat, wo sie den Festschmuck des Altars bildeten, zu Ehren der Jungfrau. Und darum bleibt die Verbindung der Blumen mit der Kirche und der Gottesmutter in seiner Erinnerung immer erhalten. Wo ihm in der Natur eine Weißdornhecke begegnet, glaubt er sich von den Bildern des Festgottesdienstes umfassen. Aber nicht nur auf einer zufälligen Assoziation beruht diese innige Verbindung: sie ist der Ausdruck und das Symbol einer Idee, der Idee der inneren Einheit religiöser Feste mit denen der Natur. Nur die religiösen Feste sind wahre Feste; denn man hat ihre Tage nicht willkürlich festgesetzt, sie sind die Vollendung einer Absicht, welche die Natur selbst ausspricht, wenn sie mit ihrem Blütenfeierkleid sich schmückt (I, 20). Im Osterfest feiert die Natur ihre Auferstehung aus dem Todesschlaf des Winters und im Marienmonat entfaltet sie ihren schönsten bräutlichen Schmuck.

So sind die Weißdornblüten auf dem Altar von Saint-Hilaire zu Combray, von der Marienfeier unzertrennlich, ein lebendiges Symbol der Harmonie von Natur und religiösem Kult, der inneren Einheit, die sich in der Verschlingung der Blütenzweige mit den Weihgefäßen auf dem heiligen Tisch

sichtbar abbildet. In ihrer Beschreibung und den Bildern für ihren Anblick spricht sich die Idee des Brautfestes der Natur aus:

I, 163, 4. „C'est au mois de Marie que je me souviens d'avoir commencé à aimer les aubépines. N'étant pas seulement dans l'église, si sainte mais où nous avions le droit d'entrer, posées sur l'autel même, inséparables des mystères à la célébration desquels elles prenaient part, elles faisaient courir au milieu des flambeaux et des vases sacrés leurs branches attachées horizontalement les unes aux autres en un apprêt de fête, et qu'enjoliaient encore les festons de leur feuillage sur lequel étaient semés à profusion, comme sur une traîne de mariée, de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante. Mais sans oser les regarder qu'à la dérobée, je sentais que ces apprêts pompeux étaient vivants et que c'était la nature elle-même qui, en creusant ces découpures dans les feuilles, en ajoutant l'ornement suprême de ces blancs boutons avaient rendu cette décoration digne de ce qui était à la fois une réjouissance populaire et une solennité mystique.“

Zuerst als Blütenschmuck an einem Brautgewand gedeutet, wandeln sich alsdann die Blumen selbst in bräutliche junge Mädchen:

„Plus haut s'ouvraient leurs corolles çà et là avec une grâce insouciant retenant si négligemment comme un dernier et vapoureux atour le bouquet d'étamines, fines comme des fils de la Vierge, qui les embrumait tout entières, qu'en suivant, qu'en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si ç'avait été le mouvement de tête, étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive.“

Das symbolische *A t t r i b u t* des Festschmucks ist damit zum selbständigen Lebewesen gesteigert, in dem es sich zugleich verwandelt und bewahrt wiederfindet: „comme un dernier et vapoureux atour le bouquet d'étamines“ — (das Bild nimmt den Gegenstand als einen Teil seiner selbst in sich auf). Und zugleich vereint das Bild der jungen Mädchen im Brautschmuck die Idee der religiösen Marienfeier mit dem Motiv des weiblichen Wesens der Blumen, der Filles-Fleurs.

Bei dem Wiedersehen mit den Aubépines in der Natur, auf dem Wege nach Tansonville, verwandelt sich der Eindruck des Landschaftsbildes in den eines Kircheninnern; die Hecke wird zu einer Reihe von Kapellen, die Blüten selbst formen einen Altar und zwischen den Zweigen fällt das Sonnenlicht wie durch ein Kirchenfenster ein. Architektonische Bilder bestimmen den sichtbaren Eindruck, aber in der visuellen Analogie verborgen vereint sich mit der Evocation des anschaulichen Erinnerungsbildes die Symbolisierung der religiösen Idee¹⁾ (I, 200).

Und eine letzte Steigerung erhält das festliche Bild in der Beschreibung der „épine rose“, „l'arbuste catholique et délicieux“ (I, 201—203) als der Synthese aller sichtbaren Analogien und ideellen Gemeinschaft von Natur und Kult. Zugleich sind hier die letzten Gründe der Einheit ausgesprochen, die zu der Verwandlung der sinnlichen Erscheinung in symbolische Bilder führt:

¹⁾ Auch in der bildenden Kunst fand Proust die symbolische Verbindung der Weißdornblüten mit der Idee des Marienmonats und der Jungfrau vor, die sein eigenes Erlebnis bestimmte; in den Skulpturen der Kathedralen von Bourges und Amiens ist die Madonna von Weißdornblüten umgeben dargestellt. Das Studium Ruskins hatte ihm diese Kunstwerke erschlossen (s. „Pastiches et Mélanges“, S. 115 u. 120).

I, 201. „c'était une épine, mais rose, plus belle encore que les blanches. Elle aussi avait une parure de fête, — de ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses, puisqu'un caprice contingent ne les applique pas comme les fêtes mondaines à un jour quelconque qui ne leur est pas spécialement destiné, qui n'a rien d'essentiellement férié, — mais une parure plus riche encore ... Et certes je l'avais tout de suite senti, comme devant les épines blanches mais avec plus d'émerveillement, que ce n'était pas facticement, par un artifice de fabrication humaine, qu'était traduite l'intention de festivité dans les fleurs mais que c'était la nature qui, spontanément, l'avait exprimée avec la naïveté d'une commerçante de village travaillant pour un reposoir, en surchargeant l'arbuste de ces rosettes d'un ton trop tendre et d'un pompadour provincial ... Intercalé dans la haie, mais aussi différent d'elle qu'une jeune fille en robe de fête au milieu de personnes en négligé qui resteront à la maison, tout prêt pour le mois de Marie, dont il semblait faire partie déjà, tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose, l'arbuste catholique et délicieux.“

Ein scheinbarer Widerspruch besteht zwischen der ausdrücklichen Betonung der Natürlichkeit des Rotdornwunders, das nicht durch menschliche und künstliche Herstellung entstanden ist, und den menschlichen und künstlichen Bildern, die seiner Beschreibung dienen. Aber gerade in dieser Umkehrung der natürlichen und der künstlichen Ordnung kommt die innere Beziehung zwischen dem natürlichen Phänomen und seiner idealen Begründung zum Ausdruck. Die Festlichkeit des Blütenschmucks ist nicht einem bewußten menschlichen Wollen zu verdanken, sondern unmittelbarer und unbewußter Ausdruck der Natur. Aber insofern die Natur selbst ein Phänomen hervorbringt, daß eine innere Übereinstimmung mit einer Idee, der Idee des religiösen Festes, aufweist, liegt in ihr selbst die Rückkehr zum Geistigen und eine Nachahmung der durch den Menschen geschaffenen Kunst, weil die Kunst geistig bestimmte Erscheinungen schafft. Die künstlichen und menschlichen Bilder für die Natur, die wie eine Bäuerin an der Verziererung eines Altarkissens arbeitet, und für die Rotdornblüten als Rosetten an einem Pompadour oder einer Balltoilette usw. symbolisieren gerade dieses Verhältnis zwischen Kunst und Natur: das menschliche Fest (des Marienmonats) hat seine innere und notwendige Begründung darin, daß es nicht willkürlich und künstlich fixiert ist, sondern aus der Natur selbst hervorgeht, die Natur gleicht einem Menschen, weil in ihrer Schöpfung eine „intention“ verwirklicht erscheint, weil sie den spezifisch menschlichen Begriff der Festlichkeit realisiert.

Als ein junges Mädchen im Festschmuck faßt die symbolische Erscheinung des Blütenstrauches wiederum die beiden Grundgedanken der „Filles-Fleurs“ und der „fête religieuse“ zusammen in die Idee des religiösen Brautfestes der Natur, die ihre letzte Verdichtung findet in dem „arbuste catholique et délicieux“.

Die Idee des Brautfestes der Natur im Frühlingsblütenschmuck ist bei Proust auch noch in den Metaphern für die blühenden Apfelbäume symbolisiert:

IV, 148. „ses feuilles inimitables dont la large étendue comme le tapis d'estrade d'une fête nuptiale maintenant terminée avait été tout récemment foulé par la traîne de satin blanc des fleurs rougissantes.“

(s. auch VIII, 211.) Der Gedanke des Osterfestes, Auferstehungsfeier der Natur, ist die innere Ursache der Bilder einer Festvorbereitung in der Frühlingslandschaft (I, 240), während die „Schneebälle“ im Salon der Mme Swann dem Erzähler das Wunder des Karfreitagszaubers symbolisieren, als die Ankündigung des Auferstehungswunders der Natur. Ihre weiße reine Farbe, die den Flügeln von Verkündigungsengeln gleicht, vollendet in einem visuellen Bild den Ausdruck ihrer symbolischen Bedeutung:

IV, 50. „Et la vérité totale de ces semaines glaciales mais déjà fleurissantes était suggérée pour moi dans ce salon ... par d'autres blancheurs enivrantes, celle par exemple des „boules de neige“ assemblant au sommet de leurs hautes tiges nues comme les arbustes linéaires des préraphaélites, leurs globes parcellés mais unis, blancs comme des anges annonciateurs ...“

und auf derselben Seite heißt es:

„Il suffisait que ... les boules de neige ... me rappelaient que l'Enchantement du Vendredi Saint figure un miracle naturel auquel on pourrait assister tous les ans si l'on était plus sage“,

Idee der mystischen Einheit der religiösen Feste mit der Feier der Natur.

Eine neue und vertiefte symbolische Bedeutung gewinnen für Proust die Birnbäume, deren Blütenschmuck er zunächst durch religiöse Festbilder beschrieb, im Zusammenhang eines persönlichen Erlebens, das ihm einen allgemeinen philosophischen Sinn offenbart, und in ihrem Bilde sieht er eine poetische Verklärung, eine mythische Darstellung seiner idealistisch-platonischen Weltanschauung.

Der Erzähler ist mit seinem Freunde Saint-Loup vor die Stadt hinausgefahren, um dessen Geliebte kennenzulernen. Saint-Loup ist völlig im Banne dieser Frau, die er verehrt wie ein kostbares Heiligtum. Nach seinen begeisterten Worten muß man glauben, daß nur ein Wesen von unendlicher Schönheit und Güte, eine Frau von ungewöhnlichem Geist eine solche Liebe erwecken kann. Aber als er sie vor sich sieht, erkennt der Erzähler in ihr eine alte Courtesane, eine kleine unbedeutende Schauspielerin, der es gelungen ist, den vornehmen Aristokraten an sich zu fesseln. Das geheimnisvolle Wunder ihrer Persönlichkeit aber hat Saint-Loup allein geschaffen, weil er nicht, wie der Erzähler, durch die äußere Erfahrung, sondern auf dem Wege der idealen Vorstellung zu ihr gelangt ist. Nachdem er sie einmal in der Verwandlung der fernen Bühne erblickt hatte, war sie ihm von Bekannten als schwer zugänglich geschildert worden und darum hatte seine Einbildung ihre Gestalt als ein unerreichbar geglaubtes Ziel seiner Sehnsucht zu einem herrlichen und überirdischen Wesen erhöht, und das war sie ihm geblieben, auch als es ihm gelang, ihr im täglichen Leben näherzukommen. Die Erkenntnis dieser Zauberkraft der Fantasie erfüllt den Erzähler mit tiefer Bewegung; denn sie beweist, daß nicht außer uns, in der Welt der materiellen Dinge und der fremden Menschen, sondern in uns, im Geiste des Subjekts die Quelle des Wunderbaren und Geheimnisvollen liegt, das in der Außenwelt erscheint:

VI, 144. „Ce n'était pas ‚Rachel quand du Seigneur‘ qui me semblait peu de chose, c'était la puissance de l'imagination humaine, l'illusion sur laquelle reposaient les douleurs de l'amour que je trouvais grandes. Robert vit que j'avais l'air ému. Je détournais les yeux vers les poiriers et les cerisiers du jardin d'en face pour qu'il crût que c'était leur beauté qui me touchait. Et elle me touchait un peu de la même façon, elle mettait aussi près de moi de ces choses qu'on ne voit pas qu'avec ses yeux, mais qu'on sent dans le coeur. Ces arbustes que j'avais vus dans le jardin, en les prenant pour des dieux étrangers, ne m'étais-je pas trompé comme Madeleine quand, dans un autre jardin, un jour dont l'anniversaire allait bientôt venir, elle vit une forme humaine et crut que c'était le jardinier. ‚Gardiens des souvenirs de l'âge d'or‘, garants de la promesse que la réalité n'est pas ce qu'on croit, que la splendeur de la poésie, que l'éclat merveilleux de l'innocence peuvent y resplendir et pourront être la récompense que nous nous efforcerons de mériter, les grandes créatures merveilleusement penchées au-dessus de l'ombre propice à la sieste, à la pêche, à la lecture, n'était-ce pas plutôt des anges? . . . Nous coupâmes par le village. Les maisons en étaient sordides. Mais à côté des plus misérables, de celles qui avaient un air d'être brûlées par une pluie de salpêtre, un mystérieux voyageur, arrêté pour un jour dans la cité maudite, un ange resplendissant se tenait debout, étendant largement sur elle l'éblouissante protection de ses ailes d'innocence en fleurs: c'était un poirier.“

Heidnischer Mythos und biblischer Wunderglaube vereinen sich in diesem Bild für eine Erscheinung der materiellen Wirklichkeit und verwandeln sie in das symbolische Zeichen einer übersinnlichen Welt. Die blühenden Birnbäume sind Wesen, die man nicht nur mit den Augen sieht, sondern im Herzen fühlt, d. h. die man über die sinnliche Wahrnehmung hinaus in der Seele erfühlt in einer mystischen Versenkung in das Innere der Dinge, wie sie Curtius als geistige Haltung Prousts in dem Phänomen der „Kontemplation“ beschreibt.¹⁾ In dieser innigen Versenkung übersetzt Proust die äußeren Dinge selbst in eine geistige übersinnliche Welt, deren Realität sie ihm verbürgen und symbolisch abbilden. Zugleich verkörpern ihm die blühenden Bäume in ihrer reinen und nutzlosen Schönheit die philosophische Erkenntnis, daß jene übersinnliche Welt nicht ein fernes und verschlossenes Jenseits ist, sondern die Gegenwart des Geistigen in der Wirklichkeit selbst, deren Vision in der Seele des Menschen begründet ist, wie auch die Zauberwelt der Liebe, in der Rachel für Saint-Loup lebt. Zeichen des überirdischen Reiches, sind sie nicht „fremde Götter“, die uns unerkennbar bleiben, sondern sie sind Boten, Verkünder, „Engel“ (aggeloi), die uns den Zugang des „Jenseits“ vermitteln. Eine Täuschung ist es, das Reich des Geistes außerhalb der Wirklichkeit zu suchen, wo uns doch die Wirklichkeit selbst in ihm erscheint, eine Täuschung ähnlich dem Irrtum der Magdalena, die in dem Herrn ihrer Seele einen fremden Gärtner zu sehen glaubte. (Auch hier ist die Beziehung auf das Osterwunder angedeutet.) Die symbolischen Gestalten der Blütenbäume offenbaren die Realität einer idealen Welt in den verschiedenen Formen der Zeit, unter dem Bilde platonisch-christlicher Mythen: „gardiens des souvenirs de l'âge d'or“ verweisen sie in die Vergangenheit eines verlorenen Paradieses, das die Seele in der Erinnerung an eine frühere Existenz in der Anamnesis, wiederfindet, ein Paradies verheißen sie für die Zukunft, eine „Belohnung“ im Sinne der christlichen Religion: „que la splendeur de

¹⁾ Curtius, Frz. G. „Kontemplation“, S. 85 ff.

la poésie, que l'éclat merveilleux de l'innocence peuvent y resplendir et pourront être la récompense que nous nous efforcerons de mériter“, und in der Gegenwart sichern sie die Existenz der idealen Welt, indem sie die äußere Realität in Schein verwandeln, „garants de la promesse que la réalité n'est pas ce qu'on croit.“

In der sichtbaren Erscheinung der Symbole, in den lichten Gestalten der blühenden Bäume erfüllt sich die Durchdringung von Bild und Idee, da sie Engeln gleichen, die ihre weißen Flügel über die alltägliche Welt ausbreiten. Sie stellen die Verbindung zum Geistigen her, auch indem sie einladen „à la sieste, à la pêche, à la lecture“, Ausdruck einer kontemplativen geistigen Beschäftigung (die, wie wir wissen, verbunden ist mit physischer Passivität, s. S. 22). Das Hineinragen des Jenseitigen in die diesseitige Erscheinungswelt symbolisiert das Bild des Engels, der für einen Tag in der „verfluchten Stadt“ verweilt, denn die ärmlichen Vorstadthäuser evozieren das Bild einer von Feuer und Schwefel zerstörten Stadt des Alten Testaments und werden gedeutet als ein Symbol der alltäglichen, irdischen Welt überhaupt, der „Welt des Fleisches und der Verdammnis“. Aber der Bote des „Jenseits“ ist ein geheimnisvolles Zeichen („mysterieux voyageur“), dessen Sinn sich nicht allen Menschen offenbart, und auch für den, der sein Geheimnis verstanden hat, ist die metaphysische Wirklichkeit nicht immer deutlich (arrêté pour un jour) sondern nur in seltenen Augenblicken offenbart sich ihre verborgene Gegenwart.

c) Bilder aus der Welt des Theaters.

Die Bilder aus der Welt des Theaters für Erscheinungen der „Wirklichkeit“ stellen nicht nur einzelne Aspekte, sondern die gesamte Bedeutung des Lebens in der Auffassung Prousts symbolisch dar, und mit einer letzten grandiosen Theaterszene symbolischen Gehalts schließt auch das ganze Werk in „Le Temps Retrouvé“ ab. Denn die ganze sogenannte Wirklichkeit ist für Proust nichts anderes als ein unaufhörliches Theaterspiel, nicht nur in dem vagen und banalen Sinn, wie man sagt: „das ganze Leben ist Theater“, um auszudrücken, daß alle Menschen für einander Komödie spielen und daß die Ereignisse unseres Daseins weniger Wichtigkeit haben, als wir ihnen beizumessen pflegen, sondern für Proust liegt darin der symbolische Sinn und die philosophische Bedeutung der scheinhaften Realität der Außenwelt überhaupt, und in dem Phänomen des Theaters sieht er ein Bild für das Verhältnis von Wesen und Erscheinung und ihre wechselseitige Bedingtheit. Die Menschen „spielen eine Rolle“ im Leben nicht nur, insofern sie diese selbst gewählt zu haben glauben, sondern sie sind Theaterfiguren und Marionetten, weil sie ohne es zu ahnen, als das Werkzeug unsichtbarer Kräfte, die allgemeinen Gesetze der Welt zur Darstellung bringen. Doch betrachten wir zunächst eine Reihe einzelner Motive und Analogien, die zur Verwandlung der alltäglichen Erscheinungen in Bilder aus dem Leben des Theaters führen, bevor wir die letzte symbolische Bedeutung in dem großen Bilde der Theatermaskerade im Hause des Fürsten v. Guermantes ins Auge fassen.

Für die naive Auffassung junger Menschen verkörpert das Theater, der Glanz der Bühne und die rauschende Schönheit der Schauspielerinnen ein

Paradies, eine Wunderwelt, von der man sich ganz gefangene nehmen läßt, und von deren Anblick man sich nicht losreißen kann. All der künstliche Prunk und Schimmer erscheint als echte Poesie und täuscht ein bezauberndes Leben vor, dessen Flitterhaftigkeit und Unwahrheit man völlig vergißt. In dieser jugendlichen Begeisterung bewundert der Erzähler als Knabe die gefeierte Schönheit und Eleganz der Mme Swann, Gilbertes Mutter, die ihm als eine Theaterkönigin erscheint. Und eine Theaterkönigin ist in der Tat die ehemalige Cocotte, die durch den Glanz ihres Auftretens die Illusion der Vornehmheit erzeugt und über die innere Hohlheit ihrer Situation hinwegtäuscht. Als eine Theatervision beschrieben, bringt das Auftreten der Mme Swann im Bois de Boulogne die doppelte Bedeutung zum Ausdruck, in der sie sich der naiven Bewunderung des Knaben darstellt, und die sie dem überlegenen Autor selbst zu erkennen gibt, und eben diese Doppeldeutigkeit erzeugt den Eindruck einer leisen Ironie, die den besonderen Reiz dieser Schilderung ausmacht (II, 289). Unter gewaltigem Herzklopfen wagt es dann der Knabe, einen ehrfurchtsvollen Gruß an die hohe Dame zu richten und wird damit selbst zu einer der stummen Figuren in ihrer Theatervorstellung, „un des personnages secondaires, familiers, anonymes, aussi dénués de caractères individuels qu'un emploi de théâtre de ses promenades au Bois.“ Zu einer feierlichen und großartigen Theaterapothese wird die Szene im Bois de Boulogne, in der der Prinz v. Sagan, diesmal ein wirklicher Prinz, der Mme Swann seine Huldigung darbringt, einen allegorischen Gruß des Edelmannes an die schöne Frau schlechthin (IV, 58).

Theaterbilder begegnen uns überall dort, wo die Menschen im Leben sich selbst zur Schau stellen, wo sie vor den anderen agieren und eine Rolle spielen, in der sie einen besonderen Eindruck zu erzielen wünschen. Die Rolle der geistvollen Gastgeber des literarischen Salons, die den fadeiten Witzen ihrer Gäste, eines Cottard oder Brichtot, verständnisvoll zuhören, um alsbald in fassungslose Heiterkeit auszubrechen, haben M. und Mme Verdurin übernommen, die zugleich verschiedene Formen der Mimik erfunden haben, um ihre Erschütterung kundzutun und dadurch selbst zu Masken werden: „deux masques de théâtre figurant différemment la gaieté“ (II, 69); Masken sind sie, weil sie wie die Figuren des Theaters eine bestimmte Rolle darstellen und immer das gleiche Gesicht, die gleichen Gesten dabei zeigen. — Ein raffinierter alter Schauspieler ist der Diplomat Norpois durch die Virtuosität, mit der er die Wirkung seiner Reden im voraus zu berechnen weiß. Wir finden die Vorbereitung seiner Worte immer durch Vergleiche mit der Kunst des Schauspielers oder Konzertdirigenten charakterisiert (III, 40, 41; VI, 232; XIV, 8). Wenn der Herzog v. Guermantes mit seiner Frau nacheinander alle eleganten Pariser Salons aufsucht, um ihren Geist und Witz vorzuführen, den er durch seinen eigenen Widerspruch herausfordert, so ist er der Impresario, der seine Schauspielerin die Rolle der „femme d'esprit“ spielen läßt (VII, 141). Und schließlich sind alle Frauen der großen Gesellschaft Schauspielerinnen, „actrices du monde“, denn sie alle führen ein Leben, das sich nur in der Darstellung für einander und vor einander abspielt;

XII, 99. „En l'appelant la Molé ... M. de Charlus lui faisait justice. Car toutes ces femmes étaient des actrices du monde ...“

Wenn ein Schauspieler seine Rolle spielt, so erschöpft sich seine ganze Tätigkeit in der Darstellung eines bestimmten Charakters, ohne daß er sonst noch einen Zweck erfüllte. Ein solcher Schauspieler im bürgerlichen Leben ist z. B. der Doktor Dieulafoy, der nicht wie andere Ärzte den Kranken hilft, sondern weiter nichts zu tun hat, als ihren Todeskampf und ihr Ende festzustellen und den man kommen läßt, damit er seine rein offizielle Funktion erfülle, die er im übrigen mit viel Takt und Gewandtheit auszuführen versteht:

VII, 33. „C'était le docteur Dieulafoy qui venait d'arriver. Mon père alla le recevoir dans le salon voisin comme l'acteur qui doit venir jouer. On l'avait fait demander non pour soigner mais pour constater, en espèce de notaire. Le docteur Dieulafoy ... à ces rôles divers où il excella, il en joignit un autre dans lequel il fut pendant quarante ans sans rival, un rôle aussi original que le raisonneur, le scaramouche ou le père noble, et qui était de venir constater l'agonie ou la mort. Son nom déjà présageait la dignité avec laquelle il tiendrait l'emploi et quand la servante disait: M. Dieulafoy, on se croyait chez Molière ...“

Und die Aufgabe der Statisten auf der Bühne besteht lediglich darin, für das Auge der Zuschauer die Großartigkeit des Eindrucks zu erhöhen, sie sind überhaupt nur dazu da, angeschaut zu werden. Eine solche Funktion erfüllen auch die Bedienten im Grand Hotel von Balbec, dem elegantesten Etablissement des mondänen Seebades, das in vieler Beziehung einem großen Theater gleicht, weil alle Bewegungen und Gesten, nicht nur der Angestellten, sondern auch der Gäste selbst, sich vor den Augen der großen Öffentlichkeit vollziehen und zur allgemeinen Schaustellung dienen. Die Mehrzahl der Diener hat keine andere Aufgabe, als tadellos dazustehen, um den Eindruck einer imponierenden Dekoration hervorzurufen. Ihre wenigen Bewegungen dienen dazu, die Szenerie zu beleben, und so schildert Proust ihr Treiben in der Parodie einer Szene aus Racines Esther, einem religiösen Drama, in dem sie die großen Chorbilder darstellen, und für das die kirchenähnliche Architektur der Hotelhalle den Rahmen abgibt (s. IV, 146, 7; IV, 170 u. VIII, 201—3, die Schilderung des Hoteltebens als eines Theaters, in dem die Zuschauer selbst am Spiel beteiligt sind, wieder in einer Racine-Parodie).

Charakteristisch für das Funktionieren einer Theatervorstellung ist schließlich auch, daß alle Einzelheiten der Handlung im voraus festgelegt sind und gleichsam automatisch ablaufen; darum finden wir auch Bilder und Vergleiche aus dem Theater in der Wiedergabe des Eindrucks, daß die Dinge nach einem festen Programm aufeinander folgen, wie z. B. in einer Dînerveranstaltung bei der Herzogin v. Guermantès:

VII, 114. „... d'autres portes s'ouvrirent par où entra la soupe fumante, comme si le dîner avait lieu dans un théâtre de pupazzi habilement machiné et où l'arrivée tardive du jeune invité mettait, sur un signe du maître, tous les rouages en action.“

Soweit die Eigentümlichkeit der Theatervorstellung und der Schauspieler auf der Bühne selbst. Ein anderes wichtiges Motiv in der Entstehung der Theater-Bilder ist das Verhältnis zwischen Schauspieler und Bühne einerseits

und den Zuschauern andererseits, das für Proust in hohem Maße symbolisch wird für das Verhältnis zwischen Ich und Außenwelt, Subjekt und Objekt überhaupt. Von der gegenseitigen Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer, in der der erstere zwar auf den letzteren wirkt, aber nicht auch umgekehrt von ihm beeinflussbar ist, war schon anlässlich des Bildes einer Schauspielerin „actrice de la plage“ für das erste Auftreten der Albertine und ihre Wirkung auf die Fantasie des Erzählers die Rede (s. S. 55).

Einer der wesentlichsten Züge des Theaterlebens ist seine Unwirklichkeit. Das Theater ist der Ort des Scheins, der Illusionen und der vorgetäuschten Realität in ihrer konkretesten Form. Darum stellen sich Theaterbilder und -vergleiche für alle traumhaft irrealen Eindrücke ein, die das Subjekt von der Außenwelt empfängt. Traumhaft und unwirklich müßte das Universum einem Menschen erscheinen, für den plötzlich die Gehörs-wahrnehmung unterdrückt wäre, und der nunmehr alle Veränderungen der nur noch sichtbaren Welt geräuschlos und scheinbar ohne Ursache an sich vorüberziehen sähe (VI, 69, 70). Einem Theaterdekor glich auch Saint-Loup das kleine Vorstadttheater, in dem er die angebetete Rachel zum ersten Male spielen sah, sowohl in seiner hingfälligen äußeren Erscheinung als auch darum, weil es den Rahmen des für ihn so geheimnisvoll-unwirklichen und traumhaften Daseins der Geliebten bildete (VI, 157). Und dem Auseinanderklaffen der Rolle eines Schauspielers und seiner Person gleicht der Zerfall des Eindrucks von Venedig für den Erzähler, als er die materiellen Bestandteile nicht mehr durch die Idee ihrer inneren Einheit zu verbinden vermag:

XIV, 147, 8. „J'avais beau raccrocher désespérément ma pensée à la belle coudée caractéristique du Rialto, il m'apparaissait avec la médiocrité de l'évidence comme un pont non seulement inférieur, mais aussi étranger à l'idée que j'avais de lui, qu'un acteur dont malgré sa perruque blonde et son vêtement noir, nous savons bien qu'en son essence il n'est pas Hamlet. Tels les palais, le canal, le Rialto, se trouvaient dévêtus de l'idée qui faisait leur individualité et dissous en leurs vulgaires éléments matériels.“

Die Eigentümlichkeit der Theatervision liegt in ihrer Doppeldeutigkeit. Die Schauspieler spielen eine Rolle, die nicht ihr wahrer Charakter ist, und die Szenerie täuscht künstlich einen realen Eindruck vor. Wir suchen diese Illusion im Theater, wo wir die Täuschung bewußt hinnehmen und den Gedanken an die eigentliche Persönlichkeit des Schauspielers ausschalten. Aber etwas Verwirrendes bekommt diese Doppelheit von Schein und Sein, dargestellter Rolle und wahren Charakter, wo sie uns in dem größeren Theater des Lebens begegnet, und wir unsicher werden, was das Wahre und was das Vorgetäuschte und Gespielte sei. Das Beunruhigende entsteht in der Bemühung, zwei Wesenheiten in einer zu denken, und ein gewisser Schwindel ergreift uns, wenn wir sie nicht zur Deckung bringen können, wenn bald die eine, bald die andere wirklich erscheint, und dadurch alle beide unwirklich und unwahr werden. Diese Verwirrung schildert Proust in der fantastischen Halluzination einer Theatermaskerade im Hause des Fürsten v. Guermantes, einem Bilde, in dem Schein und Wirklichkeit in der unglaublichsten Weise auf den Kopf gestellt sind, und das, zunächst aus einem einmaligen und individuellen Erlebnis entstanden, sich zu universeller

symbolischer Geltung steigert. Zugleich finden wir hier alle bisher angeführten einzelnen und zerstreuten Motive der Theaterbilder und -vergleiche: Unwirklichkeit des äußeren Eindrucks, illusionäre Bedeutung der Erscheinungen, mechanischen Ablauf des Geschehens, Zurschaustellung und Verkörperung einer Rolle, in einer letzten Synthese gesammelt und vereint.

Der nächste Anlaß des Bildes ist ein rein persönliches Erlebnis. Als der Erzähler nach jahrelanger Abwesenheit aus Paris zum erstenmal in das Leben der Gesellschaft zurückkehrt, findet er die Menschen seiner früheren Bekanntschaft durch das Alter, durch die Wirkungen der Zeit so völlig verändert, daß er sie kaum wiederzuerkennen glaubt, und sie ihm auf Grund der Ähnlichkeit sowohl als der Verschiedenheit gegenüber ihrer früheren Erscheinung wie verkleidet und maskiert vorkommen:

XVI, 83. „Au premier moment je ne compris pas pourquoi j'hésitais à reconnaître le maître de maison, les invités, pourquoi chacun semblait s'être „fait une tête“ généralement poudrée qui le changeait complètement.“

Wie Perücken und Masken sehen die weißen Haare, die mit Runzeln bedeckten Gesichter der Menschen aus, die der Erzähler früher nicht an ihnen gekannt hat,

„le prince avait encore en recevant cet air bonhomme d'un roi de féerie que je lui avais trouvé la première fois, mais cette fois, semblant s'être soumis lui-même à l'étiquette qu'il avait imposée à ses invités, il s'était affublé d'une barbe blanche et traînait à ses pieds qu'elles alourdissaient comme des semelles de plomb. Il semblait avoir assumé de figurer un des „âges de la vie“. Ses moustaches étaient blanches aussi comme s'il était resté après elles le gèle de la forêt du petit Poucet. Elles semblaient incommoder sa bouche raidie et l'effet une fois produit, il aurait dû les enlever.“

Die Beschreibung der Personen in ihrer künstlichen Verkleidung entspringt zunächst dem tatsächlichen Eindruck, den der Erzähler empfängt. Der Gegensatz zwischen dem früheren Aussehen der Menschen und ihrer gegenwärtigen Erscheinung ist so gewaltig und überraschend, weil für den Erzähler durch seine lange Abwesenheit der allmähliche Übergang, die kontinuierliche Entwicklung, fortgefallen ist, die uns für gewöhnlich wegen ihrer Langsamkeit die Veränderungen gar nicht wahrnehmen läßt. Der fantastische und theatralische Eindruck entsteht dadurch, daß der Erzähler, wie natürlich, den Faktor der Zeit außer acht lassend, die früheren Bilder, die er in seiner Erinnerung bewahrt und dort immer als der Wirklichkeit entsprechend betrachtet hat, mit den jetzigen vergleicht und sie nicht zur Deckung bringen kann. (XVI, 110 „... parce que c'est troublant pour l'esprit un changement de personne. En effet, „reconnaître“ quelqu'un, et plus encore après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas, c'est avoir à percer un mystère presqu'aussi troublant que celui de la mort dont il est du reste comme la préface et l'annonciateur.“) In der Gegenüberstellung der früheren und gegenwärtigen Bilder ist die Verwandlung für den Erzähler eine plötzliche, so plötzlich wie sie sich nur in einer künstlichen Theater-

maskierung vollziehen kann. Das Bild der Theatermasken entwickelt sich daher zunächst aus einem rein subjektiven, impressionistischen Motiv: es ist die Beschreibung des authentischen Eindrucks, vor dem Dazwischentreten des Raisonnements.

XVI, 84. „A vrai dire je ne le reconnus qu'à l'aide du raisonnement, et en concluant de la simple ressemblance de certains traits à l'identité de la personne.“

Aber das Bild der Irrealität der plötzlichen Verwandlung erfüllt sich sogleich mit einer tieferen Bedeutung: die Halluzination, die durch den raschen Wechsel von Vergangenheit und Gegenwart in der Vorstellung des Erzählers entsteht und ihn in einen Taumel versetzt, in dem Wirklichkeit und Traum durcheinander wirbeln, ist das Symbol der Scheinhaftigkeit, des Wechsels und der Realität aller zeitlichen Wirklichkeit überhaupt. Die ganze „Realität“ der Außenwelt ist nur eine Fantasmagorie, alle Menschen sind Theatermasken und ihr Dasein ist das bunte Spiel wechselnder Rollen. (In der symbolischen Schilderung wird die Irrealität um so verwirrender dadurch zum Ausdruck gebracht, daß die Masken in einer künstlichen Verdrehung der kausalen Begründung als so gelungen bezeichnet werden, daß sie aussehen, als ob sie Wirklichkeit seien, die Realität also als eine Fiktion von Realität gedeutet wird: „il donnait à son personnage de vieux gâteux une telle vérité . . . poussé à ce degré l'art du déguisement devient quelque chose de plus, une transformation“ [XVI, 85]). Der Fürst v. Guermantes hat nicht nur die Aufgabe übernommen, eines der Lebensalter vorzuführen, sondern er ist in der Tat, und ohne es zu wissen und zu wollen, eine Maske, eine Allegorie des Alters, das er auf der höheren Bühne des Lebens darstellt. Die gelungenste Maske in diesem Narrentheater ist der Marquis d'Argencourt,

XVI, 85. „... M. d'Argencourt, le véritable clou de la matinée. Non seulement au lieu de sa barbe à peine poivre et sel, il s'était affublé d'une extraordinaire barbe d'une invraisemblable blancheur, mais encore, tant de petits changements matériels pouvant rapetisser, élargir un personnage et bien plus changer son caractère apparent, sa personnalité, c'était un vieux mendiant qui n'inspirait plus aucun respect qu'était devenu cet homme dont la solennité, la raideur empesée était encore présente à mon souvenir, et il donnait à son personnage de vieux gâteux une telle vérité, que ses membres tremblotaient, que les traits distendus de sa figure habituellement hautaine, ne cessaient de sourire avec une niaise béatitude . . . le plus fier visage, le torse le plus cambré n'était plus qu'une loque en bouillie agitée de ci de là . . .“

Am verblüffendsten und gelungensten ist diese Verkleidung nicht nur, weil in ihr am glänzendsten das frühere Aussehen durch eine ganz neue Gestalt ausgelöscht ist, sondern weil sie das deutlichste und eindrucksvollste Sinnbild der Verwandlung des Charakters der Menschen darstellt. Denn die Figur des Herrn d'Argencourt beweist durch die Art der äußeren Veränderung zugleich einen moralischen Wandel: an die Stelle des hochmütigen Grand-Seigneur ist der verächtlichste und demütigste Greis getreten. Er sowohl als der Baron de Charlus haben im Alter die Schwäche und Weichlichkeit ihres Wesens herausgekehrt, die sie früher unter einem harten und stolzen Charakter verbargen. Sie beide sind, der eine in tragischer, der andere in komischer Form, der sichtbare Ausdruck für das Gesetz vom

Wechsel der Rollen im Theater des Lebens. Im Alter hat der Wille sie verlassen, der sie früher die selbstgewählte Rolle durchführen ließ, in der ihre Eitelkeit sich den Menschen darzustellen wünschte. Wir nennen es den wahren Charakter der Personen, den sie im Alter entdecken, aber auch hier spielen sie nur eine Rolle, die das Schicksal ihnen auferlegt, die „personnalité“ ist auch nur ein „caractère apparent“, eine Erscheinungsform, und nicht ihr eigenes Selbst, das sie gar nicht besitzen. Sie sind nur willenlose Werkzeuge, Marionetten der unsichtbaren Kräfte und Gesetze, die sich in ihnen offenbaren.

XVI, 88. „C'était trop de parler d'un acteur, et débarrassé qu'il était de toute âme consciente, c'est comme une poupée trépidante, à la barbe postiche de laine blanche, que je voyais agité, promené comme dans un guignol à la fois scientifique et philosophique où il servait comme dans une oraison funèbre ou dans un cours en Sorbonne, à la fois de rappel à la vanité de tout et d'exemple d'histoire naturelle.“

(Naturhistorisches Beispiel wegen der physiologischen Metamorphose der Menschen, die er veranschaulicht.)

Die Gesetzmäßigkeit der Erscheinungswelt, die sich in den Masken und Marionetten offenbart, ist die Stetigkeit des Wandels selbst, des Wandels, dem das äußere und das innere Leben der Menschen in gleicher Weise unterworfen ist.

89. „Dans les éléments nouveaux qui composaient la figure de M. d'Argencourt et son personnage, on lisait un certain chiffre d'années, on reconnaissait la figure symbolique de la vie, non telle qu'elle nous apparaît, c'est-à-dire permanente, mais réelle, atmosphère si changeante que le fier seigneur s'y peint en caricature le soir comme un marchand d'habits.“

Das Organ des Wandels der Erscheinungen, der spezifische Modus ihrer „Realität“ ist die Zeit: le Temps. Die Zeit ist der Theaterregisseur, der die Rollen wechseln, die Kostüme und Beleuchtung ändern läßt, und in einem Augenblick, wo ein perspektivischer Durchblick durch die Aufeinanderfolge der Jahre, „une vue d'optique des années . . . d'une personne située dans la perspective déformante du Temps“ (XVI, 90) möglich wird, wie in der unvermittelten Gegenüberstellung der aristokratischen Gesellschaft von früher und jetzt in den Augen des Erzählers auf der Matinée des Fürsten v. Guermantes, da bringt sie den Wechsel der Erscheinungen des gleichen Menschen wie in der zusammengedrängten Folge eines Märchentheatereinsatzes zur Darstellung,

„Alors la vie nous apparaît comme la féerie où l'on voit d'acte en acte le bébé devenir adolescent, homme mûr et se courber vers la tombe.“

In der Komödie der Zeit spielen die Menschen ihre Rolle der vorübergehenden und wechselnden Erscheinungen und beweisen zugleich die Irrealität alles zeitlichen Daseins, die eben in seiner Vergänglichkeit begründet ist. Die Schauspieler haben keine eigene Existenz, sie sind nur Repräsentanten und Allegorien, in sich selbst wesenlos, aber bedeutsam als Manifestationen der Scheinhaftigkeit der Welt selbst. In ihrer Rolle als Schauspieler sind

sie zugleich erniedrigt, weil sie ihrer selbst entkleidet werden, und erhöht, indem sie eine höhere Gesetzlichkeit symbolisieren. Sie verkörpern das Wesen alles Erscheinenden, dessen Begriff sich selbst darin aufhebt, daß es nur ist, durch das was es darstellt und was es selbst nicht ist.¹⁾

Das Bild der Theatermaskerade am Schlusse des Proustschen Werkes ist somit ein Symbol des Welttheaters überhaupt. Die ganze irrealen und traumhafte Vision offenbart den Sinn, daß die Welt der Erscheinungen, die uns umgibt, und in der wir leben, eine Phantasmagorie, ein bewegtes Gewebe von Illusionen ist, daß die Menschen nicht als reale und konstante Wesen um ihrer selbst willen und durch sich selbst da sind, sondern als vergängliche und illusorische Inkarnationen der ewigen Gesetze der Bewegung, wie sie sich manifestieren im Wandel der Zeit. Diese doppelte Bedeutung der Irrealität der Erscheinungen als solcher und ihres Werts in der symbolischen Verkörperung eines Anderen und Höheren haben in besonderem Maße alle Wesen in Prousts eigenem Werk, sie alle sind Beispiele zur Veranschaulichung einer wirkenden Gesetzlichkeit: Allegorien, Theatermasken, Puppen.

¹⁾ Daß diese Weltauffassung dennoch nicht einem schrankenlosen Relativismus verfällt, sondern vielmehr die den Erscheinungen verlorengegangene Realität und Objektivität in der Welt der Ideen wiederhergestellt wird, wurde schon in der „Einführung in die weltanschaul. Grundlagen der Proustschen Ästhetik“ zu zeigen versucht (s. S. 6). Die Erscheinungswelt, in der die Menschen selbst zu Masken und willenslosen Marionetten erniedrigt werden, in einer Entwertung, die sich für Proust nicht nur auf die sichtbaren Dinge, sondern auch auf alle subjektive Einzelheit der individuellen Persönlichkeit bezieht (s. auch „Bildhafte und symbolische Wirklichkeit“, S. 30), wird überwunden in der Erkenntnis der ideellen und zeitlosen Wahrheit, die das Einzelne über sich selbst hinaushebt in das Reich der Ideen.

SCHLUSSWORT.

Aus den sinnlichen Erscheinungsformen der Proustschen Darstellung haben wir die symbolische Bedeutung herauszulösen versucht und uns dabei wesentlich auf eine Interpretation ihres gedanklichen Inhalts beschränkt, wie er sich dem Bewußtsein des Künstlers selbst darstellte. Die Spiegelung ideeller Bedeutungen erkannten wir in den materiellen Erscheinungen der Außenwelt, die einen geistigen Inhalt zur sinnlichen Abbildung bringen und in den literarischen Bildern, die symbolischen Charakter tragen, insofern sie durch die Beziehung auf einen Gegenstand der Erfahrung die immaterielle Bedeutung desselben implizit, in sinnlicher Übertragung, zum Ausdruck bringen. Unter diesen Bildern fanden wir wiederum solche, die einer fertigen überlieferten Symbolik entlehnt, sich in der Vision Prousts mit einem neuen und spezifischen Sinn erfüllten (Bilder aus der Mythologie, dem religiösen Kult usw.) und andere, die, unter den Gegenständen der Außenwelt aufgegriffen, vergeistigt und verwandelt wurden zu neuen Symbolen einer Bedeutung, die ihnen nun nicht mehr verloren geht. Der geistige Sinn, den Marcel Proust in allen Erscheinungen des äußeren Daseins erkennt, umkleidet sich in seiner Phantasie mit bunten sinnlichen Bildern, und die aus sinnlichen Analogien gewonnenen Bilder für Gegenstände der äußeren Eindrücke vertiefen sich zu Ausdrucksformen geistiger Bedeutung. Anschauung und Reflexion, Fantasie und Denken wirken zusammen, um ein vergeistigtes Universum symbolisch zu reproduzieren, und zugleich offenbart sich in ihrer Einheit, in der Durchdringung des anschaulich-bildhaften und des intelligiblen Elements die innere Harmonie der Proustschen Weltbetrachtung, in der alle sinnlichen Erscheinungen restlos aufgesogen sind in ein ursprüngliches geistiges Sein, und für die die Ideen wirksam und sichtbar werden in den sinnlichen Bildern. Die symbolische Verwandlung der Welt auf der Stufe der literarischen Bilder war nur eine spezielle künstlerische Ausdrucksform für die philosophische Überzeugung von der Manifestation geistiger Beziehungen durch die Wirklichkeit überhaupt und von der symbolischen Bedeutung alles Erscheinenden.

www.books2ebooks.eu