

# Die Macht des Erzählens

Transdisziplinäre Perspektiven

Herausgegeben von

Winfried Eckel und Anja Müller-Wood

Gardez! Verlag

Remscheid 2017



## Winfried Eckel

„Stylisations du souvenir“.

Zur Macht des Erzählens in Prousts *Recherche*

### I.

Eine Studie zur ‚Macht des Erzählens‘ am Beispiel der Proust’schen *Recherche* mag überraschen. Prousts Erinnerungsroman, der auf mehreren tausend Seiten eine Fülle von Reflexionen, Analysen, Beschreibungen, Kommentaren, aber nur ein Minimum an äußerer Handlung entfaltet, gilt vielen Kritikern als ausgesprochen ‚unerzählerisch‘. Kompliziertere Handlungsverläufe mit überraschenden Umschwüngen, mit Haupt- und Nebenhandlungen, Protagonisten, die entschiedenen Aktionen vorantreiben würden, Gegenspielern oder gar Intrigen gibt es nicht. Wäre da nicht die beinahe unendliche Vertiefung, die jedes der berichteten Geschehnisse dadurch erhält, dass es zum Anlass für subjektive Assoziationen, Erwartungen, Enttäuschungen, Überlegungen und Erinnerungen wird, die *Recherche* könnte wohl kaum das Interesse wecken, das sie gefunden hat.

Die *story* des Romans ist schnell erzählt: Es ist die Geschichte eines werdenden Schriftstellers, oder etwas ausführlicher: eines Mannes aus bürgerlichem Haus, der schon früh den Wunsch hegt, Schriftsteller zu werden, aber statt sich ernsthaft ans Schreiben zu setzen, seine Zeit vielmehr in adeligen Pariser Salons verliert, sich ein paar Mal verliebt, einige Reisen unternimmt, nach Balbec und Venedig, bevor er zuletzt als gealterter Mann, sozusagen im Angesicht des Todes, nachdem er schon überzeugt ist, für den Schriftstellerberuf ungeeignet zu sein, sich doch noch entschließt, die Geschichte seines Lebens zu schreiben: den Roman, den wir in Händen halten. Angesichts des gewaltigen Umfangs des Romans, möchte man meinen, ist dies an Handlung nicht eben viel.

Es stellt sich also die Frage, ob man die Vorzüge und Stärken des Romans ausgerechnet in seinen erzählerischen Qualitäten suchen soll. Auch wenn Gérard Genette in den siebziger Jahren die Grundkategorien seiner Erzähltheorie vor allem am Beispiel der *Recherche* entwickelt hat,<sup>1</sup> gibt es Stimmen, die an der Narrativität des Buchs erhebliche Zweifel anmelden. So meint etwa Angelika Corbi-  
neau-Hoffmann, dass das stark durch Wiederholungsstrukturen und Entwicklungslosigkeit geprägte Combray-Kapitel des ersten Bandes, das Erfahrungen aus der Kindheit des Erzählers weniger als eine konsequente Ereignisfolge denn als einen im Grund gleichbleibenden Zustand evoziert (die Autorin spricht von

---

<sup>1</sup> Gérard Genette: *Discours du récit*. In: ders.: *Figures III*. Paris 1972, S. 67-273.

„Kreisbewegungen der Narration“), „kaum als narrativer Text gelten“ könne.<sup>2</sup> Und Karlheinz Stierle kommt im Blick auf die *Recherche* als ganze zu dem Schluss: „Prousts Grundmodell ist nicht der narrative, sondern der lyrische Text, der in sich eine Pluralität simultaner Kontexte vereinigt.“ Mehr als in einem Sukzessivität implizierenden „narrativen Schema“ liege das eigentliche Formgesetz des Romans darin, dass „die arretierte Dynamik des lyrischen Textes zu einer neuen Großform freigesetzt“ werde.<sup>3</sup>

Wie also ist es um die Narrativität der *Recherche* bestellt? Sollte der Roman statt als Beispiel für die Macht des Erzählens nicht vielmehr als ein Beleg für dessen moderne Infragestellung und Krise begriffen werden? Welcher Erzählbegriff ist bei so unterschiedlichen Urteilen jeweils impliziert?

## II.

„Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein.“<sup>4</sup> Dieser Satz aus Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) wird gern als Hinweis auf eine generelle Krise des Erzählens zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstanden.<sup>5</sup> Er steht in einem Roman, der für viele Beobachter den Durchbruch zum besonderen literarischen Erzählen der Moderne markiert. Indem er das Erzählen in eine abgeschlossene Vergangenheit rückt, definiert hier der Erzähler sein eigenes Tun als etwas, das mit Erzählen, zumindest „wirklichem“ Erzählen, nicht mehr viel zu tun hat. Von welchem Vollbegriff des Erzählens er sich dabei absetzt („Der alte Graf Brahe soll es noch gekonnt haben“), wird durch den Blick auf die *Aufzeichnungen* selbst rasch deutlich: Der Verzicht auf eine durchgängige Geschichte (*story*), die Fragmentarität und Heterogenität der Notate, ihre auf den ersten Blick kaum erkennbare Ordnung („als fände man in einem Schubfach ungeordnete Papiere“<sup>6</sup>), dazu die Einsamkeit des aus allen sozialen Bindungen herausgefallenen und in sich verunsicherten Erzählers und fiktiven Verfassers, aber auch die Schriftlichkeit seiner Äußerungen – dies alles kontrastiert offenbar mit dem, was hier als „wirkliches“ Erzählen erscheint.

---

<sup>2</sup> Angelika Corbineau-Hoffmann: Marcel Proust: ‚A la recherche du temps perdu‘. Einführung und Kommentar. Tübingen, Basel 1993, S. 147 und 149.

<sup>3</sup> Karlheinz Stierle: Proust, Giotto und das Imaginäre. In: ders.: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff. München 1997, S. 439-476, hier S. 475.

<sup>4</sup> Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1955ff., Bd. VI, S. 844.

<sup>5</sup> Vgl. Helmuth Kiesel/ Jan Wiele: Klassische Moderne (1890-1930) [bes. Abschnitt 7.5: „Krise und Möglichkeitsform des Erzählens um 1900“]. In: Mathías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, Weimar 2011, S. 258-272.

<sup>6</sup> Rilke an Manon zu Solms-Laubach, 11. April 1910. In: Hartmut Engelhardt (Hg.): Rilkes ‚Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‘. Frankfurt a. M. 1974, S. 82.

Der Roman und das Erzählen treten in der Moderne tatsächlich bei vielen Autoren in Gegensatz.<sup>7</sup> Unter den Theoretikern ist einer der prominentesten Kronzeugen für diesen Gegensatz Walter Benjamin. Er hat hier sogar, trotz mancher Berührung mit der Diagnose Rilkes, ein Verhältnis radikaler Ausschließung gesehen und dieses mit der medialen Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie der ganz anderen sozialen Verortung von Roman und Erzählung in Verbindung gebracht:

Was den Roman von der Erzählung (und vom Epischen im engeren Sinne) trennt, ist sein wesentliches Angewiesensein auf das Buch. [...] Es hebt den Roman gegen alle übrigen Formen der Prosa dichtung – Märchen, Sage, ja selbst Novelle – ab, daß er aus mündlicher Tradition weder kommt noch in sie eingeht. Vor allem aber gegen das Erzählen. Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder berichteten. Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören. Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag [...].<sup>8</sup>

Nicht nur der modernistische Roman der Benjamin'schen Gegenwart, sondern der Roman überhaupt steht hier in Opposition zum Erzählen als einer bestimmten lebensweltlichen Praxis, die dem Erzähler-Aufsatz zufolge in der Moderne aus vielerlei Gründen (Individualisierung, Verlust mitteilbarer Erfahrung, Ausbreitung von Zeitung und Roman, zunehmend fehlende Langeweile u. a.) im Verfall

---

<sup>7</sup> Neben Rilke liefert Musil ein deutliches Beispiel. Die Depotenzierung des Erzählens als Darstellung einer Geschichte zugunsten essayistischer Reflexion im *Mann ohne Eigenschaften* korrespondiert mit der expliziten Infragestellung des Erzählens durch die Erzählinstanz selbst: „Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. Sie lieben nicht die Lyrik, oder nur für Augenblicke, und wenn in den Faden des Lebens auch ein wenig ‚weil‘ und ‚damit‘ hineingeknüpft wird, so verabscheuen sie doch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen ‚Lauf‘ habe, irgendwie im Chaos geborgen. Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ‚Faden‘ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet.“ Musil selbst bekannte: „Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, daß die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird.“ Robert Musil: *Gesammelte Werke*. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 2, S. 650 und Bd. 5, S. 1937.

<sup>8</sup> Walter Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936/37). In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Frankfurt a. M. 1977, S. 438-465, hier S. 442f. Vgl. Irving Wohlfarth: *Krise der Erzählung, Krise der Erzähltheorie. Überlegungen zu Lukács, Benjamin und Jauß*. In: Rolf Klopfer/ Gisela Janetzke-Dillner (Hg.): *Erzählung und Erzählforschung*. Stuttgart 1981, S. 269-288 sowie den einschlägigen Artikel von Detlef Schöttker in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2006, S. 557-567.

begriffen ist. Der melancholische Befund, „daß es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht“, <sup>9</sup> bezieht dabei sich nicht so sehr auf ein Genre schriftlich fixierter Literatur als vielmehr auf eine an Mündlichkeit gebundene soziale Institution. Mag der Roman bei Rilke noch immerhin als Defizienzform des Erzählens erscheinen, so begegnet er bei Benjamin als etwas kategorial vollkommen Verschiedenes, bestenfalls als Erzähl-Surrogat.

Diese für den Diskurs der Moderne charakteristische Opposition von Roman und Erzählung ist nicht unwidersprochen geblieben. Vor allem Autoren der sogenannten Postmoderne haben auf dem Recht und der Fähigkeit des Romans zum Erzählen als Geschichtenerzählen insistiert. Der weitgehende Verzicht auf das Erzählen in diesem Sinn erscheint in ihrer Perspektive nur als Kennzeichen eines forcierten Modernismus, der typisch ist für das beginnende 20. Jahrhundert, aber an und für sich weder notwendig noch sinnvoll ist. So schreibt Salman Rushdie unter expliziter Bezugnahme auf Benjamin:

In spite of these very different origins [von Roman und Erzählung, oder wie Rushdie übersetzt: ‚novel‘ und ‚storytelling‘], a strong interest in storytelling was for a long time incorporated in the novel – at, or near, the centre of most of the best fiction. It’s impossible to read the work of Dickens, or Austen, or Thackeray, without understanding that for the novelists of the eighteenth and nineteenth centuries, the story was the engine of the novel. Many of these novels were extremely long, and needed a powerful storyline to drive them. I myself learned from these writers never to forget what a good strong story brings to a book. If you’re building a big car, I’ve always thought, put a big engine in it.

To make a broad generalization, we may say that in the twentieth century, somewhere around the period of high Modernism, the novel separated itself from the storytelling tradition. I yield to no-one in my admiration for *Ulysses* and *À la recherche du temps perdu*, but nobody could honestly say that either of them were plot-driven. Story takes second place, in Joyce and Proust, to form, character, language, psychology, and social portraiture.

The separation of what has come to be called literary fiction from the storytelling tradition has always seemed to be both unnecessary and harmful. [...] And I have been interested to see, in the literature of the last half century or so, a renewed and growing interest in the ancient art, even in its oldest forms – the myth, the legend, the fable, and the fairy tale.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Benjamin: Der Erzähler (s. Anm. 8), S. 439.

<sup>10</sup> Salman Rushdie, Rede zur Verleihung des Andersen-Preises, 17. August 2014, Odense (<http://andersen-award.com/WP/en/sir-salman-rushdies-speech/>; eine deutsche Übersetzung erschien in der FAZ vom 23. August 2014). Vgl. Umberto Eco: „Unbestreitbar hat der moderne Roman versucht, die Unterhaltung durch den dramatischen Handlungsverlauf (den ‚Plot‘ oder das, was man früher ‚Intrige‘ nannte) abzubauen, um dafür andere Arten von Unterhaltung zu privilegieren. Ich als großer Bewunderer der Poetik des Aristoteles bin trotz allem immer der Ansicht gewesen, daß ein Roman auch und vor allem durch seine Handlung unterhalten soll.“ Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘. München, Wien 1984, S. 70.

Setzt Rilke über seinen Erzähler seinen Roman dem Erzählen entgegen, hält Rushdie den Roman ohne Erzählen gar nicht für möglich. Dennoch kommen die Positionen beider Autoren darin überein, dass sie den Begriff der Erzählung nicht nur überhaupt an den der Wiedergabe einer Geschichte binden, sondern zudem diese in der Narratologie weithin akzeptierte Minimalbedingung für das Vorliegen einer Erzählung implizit zu einem Ideal und Qualitätskriterium erheben. Die Ausrichtung an einer *story* erscheint Rilke und Rushdie als Gradmesser, der zu bestimmen erlaubt, in welchem Maße „wirklich“ erzählt wird bzw. das Erzählen seine eigentümliche Macht („powerful“) zu entfalten vermag. Während eine Minimalbedingung nur die Überprüfung erlaubt, ob sie erfüllt wird oder nicht, kann ein Qualitätskriterium die Feststellung gradueller Abstufungen zulassen. Eine Erzählung entspricht demnach umso mehr ihrem Begriff, je mehr die Entfaltung einer Geschichte in den Vordergrund rückt, oder umgekehrt, je weniger diese hinter dem Interesse für „form, character, language, psychology, [...] social portraiture“ oder anderem zurücktritt. Ein Erzähltext, der sich mehr für Aspekte der Form oder der Sprache, für Beschreibung von Zuständen oder für Analysen und theoretische Reflexionen als für die Darstellung einer Geschichte interessiert, erscheint in dieser Perspektive nur als Erzählung in abgeschwächtem oder uneigentlichem Sinn.

Doch stellt sich die Frage, ob ein solches nicht primär *story*-orientiertes Erzählen, wie es bei Autoren vom Schlege eines Rilke, Musil, Joyce oder Proust vorliegt, als Ausdruck einer ‚Krise des Erzählens‘ sachgerecht beschrieben ist. Das Phänomen lässt durchaus unterschiedliche Bewertungen zu. Nichts spricht im Grunde dagegen, einen Erzähltext, der neben dem, was an ihm Darstellung einer Geschichte ist, auch beschreibende, analysierende, reflektierende oder argumentierende Passagen umfasst, im Gegenteil für eine besonders ‚mächtige‘, weil in sich differenzierte und komplexe Manifestation des Erzählens zu halten.

Angesichts dieser doppelten Deutungsmöglichkeit empfiehlt es sich, im Anschluss an die klassische Narratologie einen engen von einem weiteren Erzählbegriff zu differenzieren. Seymour Chatman beispielsweise hat in typologischer Absicht einen narrativen von einem deskriptivem und einem argumentativen Texttyp unterschieden und das Kennzeichnende des narrativen Typs darin gesehen, dass er gemäß der formalistisch-strukturalistischen Unterscheidung von *story* und *discourse* (entsprechend Tomaševskij 1925: *fabula/ sjužet*, Todorov 1966: *histoire/ discours*<sup>11</sup>) durch eine doppelte Zeitachse charakterisiert ist, nämlich die Sequenzialität der erzählten Geschichte und die Sequenzialität der Erzählung selbst – während Deskription und Argumentation nur eine Sequenzialität der Präsentation kennen, aber keine eigentliche Sequenzialität ihres Gegenstandes.<sup>12</sup> In ähnlicher Stoßrichtung hat Genette in der legendären Nr. 8 von *Communications* das Erzählen im engeren Sinn durch grundlegende Abgrenzungen zu bestimmen

<sup>11</sup> Boris V. Tomaševskij: *Teorija literatury*. Repr. Letchworth 1971; Tzvetan Todorov: *Les catégories du récit littéraire*. In: *Communications* 8 (1966), S. 125-151.

<sup>12</sup> Seymour Chatman: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca 1990, S. 6ff.

versucht und 1. Erzählerrede und Figurenrede (oder Erzählung und Drama, *diegesis* und *mimesis*), 2. Erzählung und Beschreibung („narration et description“) sowie 3. Erzählung in der dritten Person der Vergangenheit („récit“) und subjektiven Diskurs in der ersten Person z. B. in Lyrik, Abhandlungen, Essay, Briefwechsel, Tagebuch usw. („discours“) idealiter unterschieden.<sup>13</sup>

Solch enge Begriffe des Narrativen führen zwangsläufig dazu, dass fast jeder Text, den wir als einen erzählerischen ansprechen, bei genauerem Zusehen sich als aus narrativen und nicht-narrativen Passagen zusammengesetzt erweist und es nur wenige Beispiele eines gleichsam reinen Erzählens geben dürfte. Legt man z. B. die Genette'schen Grenzziehungen zugrunde, wird man zugestehen müssen, dass Erzählerrede und Figurenrede sich oft mischen (wie bereits Platon und Aristoteles am Beispiel Homers darlegen), Narration ohne Deskription theoretisch und praktisch kaum möglich ist und die Objektivität suggerierende Erzählung nicht selten auch Abschnitte subjektiven Diskurses beinhaltet. Im Unterschied zu den Durchdringungen von Erzählerrede und Figurenrede sowie von Narration und Deskription begreift Genette insbesondere die Intervention des subjektiven Diskurses in die Erzählung als Eindringen eines Fremdkörpers, der in seiner neuen Umgebung eine Art „Zyste“ bildet, und knüpft an die Beobachtung eines umgekehrt in den Diskurs resorbierten Erzählens in den Texten eines Sollers oder Thibaudeau die an Rilke und Benjamin gemahnende Vorstellung von der Erzählung als einer Sache der Vergangenheit, die zu untersuchen wir uns beeilen müssen, bevor sie unserem Horizont vollständig entrückt ist.<sup>14</sup>

Man mag darin gute Argumente dafür erkennen, neben dem engen auch einen weiter gefassten Begriff des Narrativen zuzulassen und das Erzählen im erweiterten Sinn, in Anlehnung an einen neueren Vorschlag von Matthias Aumüller, als ein „emergentes Phänomen“ zu verstehen, das zwar durch das Vorliegen von im strengen Sinn narrativen Passagen begünstigt wird, aber auch andere Texttypen integrieren kann und vielleicht in Verbindung mit Narrativitätssignalen anderer Art (z. B. paratextuelle Hinweise) auch aus der Verknüpfung von Elementen entstehen kann, von denen keines je für sich schon ein Erzählen darstellt.<sup>15</sup> Gerade das Beispiel der Proust'schen *Recherche* mit ihren seitenlangen

<sup>13</sup> Gérard Genette: *Frontières du récit*. In: *Communications* 8 (1966), S. 152-163.

<sup>14</sup> Ebd., S. 161ff.

<sup>15</sup> Matthias Aumüller: *Literaturwissenschaftliche Erzählbegriffe*. In: ders. (Hg.): *Narrativität als Begriff. Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung*. Berlin 2012, S. 141-168, hier S. 165. Aumüller meint, „dass erzählende Passagen sich oftmals aus vielen Abschnitten zusammensetzen, die, je für sich betrachtet, deskriptiv sind“ (S. 164). Sein diesbezügliches Beispiel, der Anfang von Milan Kunderas *Buch vom Lachen und Vergessen* (1979), enthält jedoch auch narrative Sätze im engeren Sinn, was vermuten lässt, dass diese für den Eindruck des Narrativen eine durchaus konstitutive Funktion haben. Die Macht des Erzählens kann sich daran zeigen, dass oftmals wenige punktuelle Anstöße ausreichend sind, um einen Text insgesamt als Narration wahrzunehmen. Solche Impulse können in vereinzelt im engeren Sinn narrativen Sätzen bestehen, die deskriptive oder argumentierende Partien gleichsam einrahmen, oder



Beschreibungen blühender Weißdornbüsche oder der gar Abhandlungsumfang erreichenden Darlegung der Poetik des zu schreibenden Buchs im letzten Band in durchaus theoretischem Duktus mit nur gelegentlichen narrativen Einsprengseln, die die Deskriptionen, Analysen und Argumentationen zurückbinden in eine Geschichte, zeigt sehr deutlich, dass die Macht des Erzählens sich nicht nur im Entwurf einer „powerful storyline“ (Rushdie), sondern auch darin manifestieren kann, dass sich der Gesamteindruck einer Narration auch über im engeren Sinn nicht-narrative Passagen hinweg bemerkbar macht.

Die Bedeutung des Machtbegriffs im Rahmen von Gesellschaftswissenschaft und politischer Theorie legt nahe, auch die Formel von der ‚Macht des Erzählens‘ in einem soziologischen oder politologischen Sinn zu verstehen. Demgegenüber soll im Folgenden unter Bezug auf die etymologische Grundbedeutung – „Kraft oder Vermögen, das Mögliche wirklich zu machen“<sup>16</sup> – eine primär poetologische Auslegung dieser Formel zugrundegelegt werden. Wenn sich soziale oder politische Macht in Anlehnung an eine berühmte Formulierung Max Webers<sup>17</sup> darin manifestiert, dass eine Intention auch gegen Widerstreben sich durchsetzt, kann man die Macht des Erzählens im poetologischen Sinn daran erkennen, dass sich die Narrativität eines Textes auch gegen Widerstände wie den von Genette identifizierten subjektiven Diskurs oder andere die Entfaltung der *story* unmittelbar störende Elemente Geltung verschafft. Im Unterschied zu der soziologischen Definition Webers ist Gradmesser der poetologischen Macht allerdings nicht die Wahrscheinlichkeit („Chance“) eines solchen Sich-Geltung-Verschaffens im sozialen Raum (die wäre im Fall der Proust’schen Erzählmacht wohl eher klein), sondern allein der objektive Widerstand textueller Natur, der zu überwinden ist.

Eine derartige dialektische Fassung des Machtbegriffs bietet sich an, wenn man eine vorschnelle und undifferenzierte Rede von ‚Krise‘ vermeiden will. Ein Text wie die *Recherche*, der ausgehend von einem engen Erzählbegriff als Ausdruck einer Krise des Erzählens erscheinen muss, kann so im Horizont eines weiteren Begriffs ganz im Gegenteil als Beleg einer besonderen Erzählmacht begriffen werden. Ob die poetologisch verstandene Macht des Erzählens dabei zugleich

---

aber auch in narrativitätsindizierenden Titeln oder Kontexten. Meines Erachtens berührt sich hier die These von der Emergenz des Erzählens mit Ansätzen der kognitivistischen Narratologie, die das Narrative als ein mentales Schema begreifen, das aufgrund bestimmter werkinterner oder -externer Stimuli auf Artefakte ganz unterschiedlicher Art appliziert werden kann. Vgl. Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Ansgar und Vera Nünning (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier 2002, S. 23-104.

<sup>16</sup> Dies die von Theo Kobusch und Ludger Oeing-Hanhoff angeführte Definition aus *Zedlers Universallexikon* (1739). Art. „Macht“. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie (HWbPh). Bd. 5. Darmstadt 1980, Sp. 585-631, hier Sp. 585.

<sup>17</sup> Weber begreift Macht bekanntlich als die „Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht“. Zitiert nach: HWbPh. Bd. 5, Sp. 611.

eine soziale und politische Macht und Durchsetzungsfähigkeit impliziert, kann dabei apriori nicht ausgemacht werden.<sup>18</sup>

### III.

„Vorträge, die von Vergangenem handeln“: So definiert Wilhelm Scherer im 19. Jahrhundert die erzählenden („epischen“) Dichtarten und gewinnt damit ein Differenzkriterium zu den Gattungen des Dramas und der Lyrik, die er beide der Zeitdimension der Gegenwart bzw. im Falle der Lyrik auch der Zukunft zuordnet.<sup>19</sup> Obgleich in der modernen Narratologie der Vergangenheitsbezug nicht mehr unbedingt zu den unverzichtbaren Kriterien einer Erzählung gerechnet wird,<sup>20</sup> steht außer Zweifel, dass sich viele Erzählungen durch ihn charakterisieren lassen. Für Prousts Erinnerungsroman *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) jedenfalls ist er konstitutiv.<sup>21</sup> Die Macht des Erzählens im poetologischen Sinn lässt sich in diesem Roman vor allem an der Differenziertheit und Komplexität ablesen, mit der dieser Vergangenheitsbezug gestaltet wird, Erinnerungsvorgänge modelliert und reflektiert werden. Der Roman entfaltet in diesem Zusammenhang Möglichkeiten, die einem einfachen, primär *story*-orientierten Erzählen verschlossen bleiben müssen.<sup>22</sup> Einige seiner Erinnerungskonzepte – vor allem das der *mémoire involontaire* – sind dabei für die Literatur und die Literaturwissenschaft, aber auch darüber hinaus modellbildend geworden.

---

<sup>18</sup> Hier ist durchaus Vorsicht geboten. Es steht zu vermuten, dass Narrative eine gesellschaftliche Geltung nur dann erhalten, wenn sie mit bestimmten religiösen, politischen oder anders definierten Interessen zusammengehen. Dabei ist fraglich, ob diese Interessen sich notwendig an solche Erzählungen binden werden und diesen z. B. zu Deutungsmacht über kollektive Erfahrungen verhelfen werden, die aufgrund ihrer inneren Komplexität auch im poetologischen Sinn machtvoll zu nennen sind, oder ob diese Interessen nicht vielmehr ein Bündnis mit vergleichsweise einfachen und elementaren Narrativen eingehen werden bzw. komplexe Texte auf einen einfachen narrativen Kern reduzieren müssen, um eine verbindliche Deutungsmacht erzeugen zu können.

<sup>19</sup> Wilhelm Scherer: *Poetik* (posthum 1888). Hg. von Gunter Reiss. Tübingen 1977, S. 163.

<sup>20</sup> Aumüller: *Literaturwissenschaftliche Erzählbegriffe* (s. Anm. 15), S. 145.

<sup>21</sup> Zitate folgen der Ausgabe von Jean-Yves Tadié in der „Bibliothèque de la Pléiade“, 4 Bde, Paris 1987-1989 unter Angabe von Band- und Seitenzahl.

<sup>22</sup> Vgl. die klassisch gewordene Studie von Hans Robert Jauss: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘*. Frankfurt a. M. 1986 (zuerst: Heidelberg 1955); speziell zum Problem der unwillkürlichen Erinnerung: Karl Hölz: *Das Thema der Erinnerung bei Marcel Proust. Strukturelle Analyse der ‚mémoire involontaire‘ in ‚À la recherche du temps perdu‘*. München 1972; zum Widerstreit gegenläufiger Erinnerungskonzepte: Rainer Warning: *Vergessen, Verdrängen und Erinnern in der ‚Recherche‘*. In: ders.: *Proust-Studien*. München 2000, S. 141-178.

Der *Recherche* geht es um den Vollzug und die Thematisierung von Erinnerung gleichermaßen, oder genauer: um ein Erzählen, das sich zum einen selbst als Erinnerung inszeniert, zum anderen aber auch das eigene Erinnern und Erinnern überhaupt mit zu seinem Gegenstand macht, sei dies in Gestalt narrativer Darstellung oder theoretischer Reflexion. Prousts Text kann so als ein Erinnerungsroman im potenzierten Sinn gelten. Der Erzähler, der sich am Ende der erzählten Geschichte auf sein zurückgelegtes Leben zurückbeugt, um das Buch zu verfassen, das wir gelesen haben, erinnert sich nicht einfach an die verschiedenen Epochen seiner Vergangenheit mit ihren jeweiligen Personen und Begebenheiten, sondern vom Anfang bis zum Schluss immer wieder auch an sich selbst als einen Sich-Erinnernden.<sup>23</sup> Gleich zu Beginn der *Recherche* präsentiert er sich als jemanden, der früher des Nachts oft wach lag und in das Durcheinander von Erinnerungsbildern, die ganz unkoordiniert durch die Stellungen seines Körpers ausgelöst wurden, Ordnung zu bringen versuchte oder dem, im Folgeabschnitt, beim durchaus gezielten Gedanken an die Kindheit nur Ausschnitte seiner Vergangenheit präsent waren, große Teile aber ganz unzugänglich blieben. Auch die berühmte *madeleine*-Szene, in der der Geschmack von Biskuit mit Lindenblütentee auf einmal die ganze Kindheitswelt von Combray heraufruft, erscheint in der Strukturanalyse als eine in sich potenzierte Erinnerung, nämlich als Erinnerung des Erzählers an einen Vorgang plötzlichen und unwillkürlichen Sich-Erinnerns des der Kindheit längst erwachsenen Protagonisten („Marcel“).

Der Vergangenheitsbezug wird so nicht nur hergestellt, sondern zugleich als solcher reflektiert. Vergangenheit erscheint, in durchaus ambivalentem Licht, als temporale Dimension, die einerseits dem willentlichen Zugriff nur bedingt untersteht, da sie sich gleichsam von sich aus öffnen, aber auch verschließen kann, die andererseits aber, trotz dieser Unverfügbarkeit, zugleich auf Strukturierungsleistungen der ordnenden Vernunft angewiesen ist. Die von der Erinnerung freigegebenen Bilder, das machen gerade die ersten Seiten der *Recherche* klar, bedürfen der Anordnung, Auswahl oder Ergänzung, wenn über die Vergangenheit sinnvoll gesprochen werden soll.

---

<sup>23</sup> Nach Jauß: Zeit und Erinnerung (s. Anm. 22), ging es Proust darum, „die Zeit des Erinnerns [...] selbst in die erinnerte Zeit zu integrieren“ (102), „die Zeit des Erinnerns nicht eigens als eine von der dargestellten Zeit gesonderte Gegenwart“ des Erzählers erscheinen zu lassen (249), um das Erzählte nicht in die „epische Distanz“ zu entrücken (ebd.). Diese Einschätzung ist so richtig wie problematisch. Zutreffend ist, dass die Gegenwart des Erzählers im Text der *Recherche* nicht oder kaum eigentlich szenisch entfaltet wird. Gleichwohl wird sie sporadisch durch Hinweise auf das Jetzt des Erzählens markiert, z. B. gleich zu Beginn: „Il y a bien des années de cela“; „la vie se tait maintenant autour de moi“; I, 36f. Das Präsens macht klar, dass hier nicht der Sich-Erinnernde im Bett gemeint sein kann, an den der Erzähler sich erinnert (I, 9 und 183). Zwischen dem Erzähler und dem Protagonisten ist in Prousts Roman immer wieder die Instanz eines Sich-Erinnernden zu unterscheiden. Jauß' Analysen leiden darunter, dass er die Erinnerung des Erzählers tendenziell mit der dieser Zwischeninstanz konfundiert. Eine wichtige reflexive Dimension des Romans gerät so aus dem Blick.

Zur Struktur des in sich potenzierten Erinnerns als einer Möglichkeit, Erinnerung als solche zu thematisieren, passt die Einfügung explizit erinnerungstheoretischer Reflexionen als einer anderen. Während die erste Thematisierungsform mit dem Erzählen im engeren Sinn vereinbar und sogar auf es angewiesen ist, gilt dies nicht für diese zweite. Vor allem die Erinnerungspoetik des letzten Bandes enthält eine Fülle einschlägiger Reflexionen, aber auch schon die früheren Bände sind punktuell immer wieder von erinnerungstheoretischen Passagen durchzogen, in denen im Sinne Genettes der „*récit*“ vom „*discours*“ gleichsam unterbrochen wird. Gleichwohl sind es gerade diese diskursiven Einfügungen, durch welche Prousts Roman eine den Vergangenheitsbezug modellierende Macht zuwächst. Indem sie begriffliche Unterscheidungen treffen wie „*mémoire volontaire*“ (I, 43)/ „*mémoire involontaire*“ (IV, 277) oder „*mémoire de l'intelligence*“ (I, 43)/ „*mémoire du corps*“<sup>24</sup> (I, 6) bis hin zu Prägungen wie „*mémoire habituelle*“ (II, 4), „*mémoire errante*“ (II, 270), „*souvenirs engourdis*“ (IV, 277), „*souvenir figé*“ (II, 692), „*souvenirs morts*“ oder „*ressuscités*“ (III, 653), „*souvenir incomplet*“ (III, 842) oder „*complet*“ (III, 153), entwerfen die theoretischen Reflexionen eine ganze Systematik von Erinnerungsarten.

Die Überlegungen bleiben dabei nicht abstrakt, sondern werden durch die Narration immer wieder illustriert, oder es werden umgekehrt narrative Passagen wiederholt erinnerungstheoretisch gedeutet. So etwa an den schon erwähnten Stellen zu Beginn des Romans, wenn die Erzählung vom allabendlichen *drame du coucher* zum Modell einer zwar willentlich verfügbaren, aber eben darum nur unvollständigen und letztlich ganz unangemessenen Erinnerung stilisiert wird („*la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, [...] les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui*“; I, 43) oder wenn gleich anschließend in der Erzählung von dem winterlichen Besuch bei der Mutter, bei dem Marcel ganz gegen seine Gewohnheit eine Tasse Tee mit Madeleinegebäck zu sich nimmt, das Modell für eine vollkommen andere Erinnerung gefunden wird, die im Unterschied zu der ersten unwillkürlich, vollständig, wahr und beglückend sein soll, ein „*souvenir involontaire et complet*“ (III, 153), wie es später von einer ähnlichen Erfahrung in Bezug auf die verstorbene Großmutter heißt. Narration und Reflexion, Anschauung und Begriff wirken zusammen, um diese Erinnerungsmodelle zu etablieren.

Es liegt auf der Hand und wird doch in der Proust-Forschung in der Regel viel zu wenig beachtet, dass diese Unterscheidung einer *mémoire volontaire* und *involontaire* eine recht künstliche Differenzierung darstellt, die ihre Plausibilität wesentlich der Rhetorik des Textes verdankt und deshalb mit Vorsicht zu betrachten ist. Sofern sie tendenziell ideologischer Natur ist, bedarf die Unterschei-

<sup>24</sup> Nicht wörtlich, wohl aber dem Sinn nach findet sich dieser Begriff, wenn es zu Beginn vom Körper heißt: „*Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi [...]*“, oder: „*mon corps [...] se rappelait [...] le genre du lit*“ (I, 6). Am Anfang von *Le Temps retrouvé* ist die Rede von einer „*mémoire involontaire des membres [...]*. Les jambes, les bras sont pleins de souvenirs engourdis“ (IV, 277).

derung der kritischen Dekonstruktion. Die ganz unterschiedlichen Zuschreibungen (tot vs. lebendig, falsch vs. wahr, unvollständig vs. ganz usw.) in Verbindung mit einer eindrucksvollen Inszenierung der die unwillkürliche Erinnerung auszeichnenden Plötzlichkeit („Et tout d’un coup le souvenir m’est apparu“; I, 46) versuchen vergessen zu machen, dass in jedem Erinnerungsakt Momente von Willentlichkeit und Unwillkürlichkeit miteinander verschränkt sind. Keine willkürliche Erinnerung, die nicht angewiesen wäre auf etwas Unverfügbares; keine unwillkürliche Erinnerung, die nicht erst durch den Willen ihre Bedeutung erhielt. Das, woran ich mich erinnern will, muss mir auch einfallen; das, was mir ganz unabsichtlich und unvorbereitet in die Erinnerung kommt, muss von mir auch bewusst wahrgenommen und gewürdigt werden. Gerade die *madeleine*-Szene zeigt, wie Einfall und absichtliche Anstrengung, das Unwillkürliche und das Willkürliche, zusammenwirken müssen, damit die Erinnerung zustandekommt. Eine abstrakte Unterscheidung der Erinnerungsarten ist von der Sache her problematisch.

Kleine unwillkürliche Reminiszenzen, ausgelöst durch sinnliche Analogien zwischen einem vergangenen und einem gegenwärtigen Moment, werden des Öfteren mehr oder weniger beiläufig in der *Recherche* notiert.<sup>25</sup> Nur relativ selten dagegen werden diese Reminiszenzen zu einem Ereignis von der hervorragenden Bedeutung der *madeleine*-Erfahrung oder der Serie kleinerer Erinnerungsschocks während der *Matinée* der Prinzessin von Guermites im Schlussband geformt und überhöht. Gerade diese Differenz lässt die Gestaltungsmacht des Textes ermessen. Vor allem die theoretischen Reflexionen im letzten Band stilisieren die *mémoire involontaire* zu einem epiphaniartigen Offenbarungserlebnis,<sup>26</sup> durch das dem Protagonisten nicht nur die eigene Berufung zum Schriftsteller klar wird, sondern auch die Einsicht wächst, dass er, so sehr er einerseits den Veränderungen der Zeit unterworfen ist, andererseits zugleich teilhat an einem außerzeitlichen Sein, „un être extra-temporel“ (IV, 450). Die Erfahrung von der scheinbaren Koinzidenz zweier Augenblicke, des gegenwärtigen und eines längst

---

<sup>25</sup> Vgl. etwa die Stelle aus *Du côté de chez Swann*, wo es über die längst verschwundene Bahnhofsstraße von Combray, die in den Kindertagen oft mit dem Geräusch von Hundegebell verbunden war, heißt: „où que je me trouve, dès qu’ils [des aboiements] commencent à retentir et à se répondre, je l’aperçois, avec ses tilleuls et son trottoir éclairé par la lune“ (I, 113). Oder die Passage aus *Albertine disparue* über die Situation nach dem Tod der Geliebten: „Alors ma vie fut entièrement changée. Ce qui en avait fait, et non à cause d’Albertine, parallèlement à elle, quand j’étais seul, la douceur, c’était justement, à l’appel de moments identiques, la perpétuelle renaissance de moments anciens. Par le bruit de la pluie m’était rendue l’odeur des lilas de Combray; par la mobilité du soleil sur le balcon, les pigeons des Champs-Élysées; par l’assourdissement des bruits dans la chaleur de la matinée, la fraîcheur des cerises; le désir de la Bretagne ou de Venise par le bruit du vent et le retour de Pâques.“ (IV, 60)

<sup>26</sup> Rainer Zaiser: Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters. Tübingen 1995, S. 250-328 (Kap. 5).

vergangenen, wird so metaphysisch aufgeladen und gleichermaßen als Erfahrung des wahren Selbst wie des Göttlichen interpretiert:

„[...] l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée.“ (IV, 451)

Insbesondere die religiös gefärbte Sprache, die in diesem Zusammenhang Verwendung findet – „miracle“ (IV, 450), „essence“ (IV, 451), „céleste nourriture“ (IV, 451), „résurrection“ (IV, 453), „éternité“ (IV, 454) usw. –, lässt deutlich werden, wie sehr der Text hier eine, wenn vielleicht nicht alltägliche, so doch zumindest profane Erfahrung in einem ganz bestimmten Sinn überformt.

Zur vermeintlichen Plausibilität dieser Stilisierung trägt nicht unmaßgeblich bei, dass die Einsicht des Protagonisten über die Natur seiner von tiefem Glücksgefühl begleiteten unwillkürlichen Erinnerungen erst im Schlussband *Le Temps retrouvé* präsentiert wird und damit von jener schon seit der griechischen Antike, etwa dem *Oidipus* des Sophokles, etablierten und heute noch in jedem Kriminalroman wirksamen narrativen Logik profitiert, der zufolge die Wahrheit nach vielen Umwegen erst am Ende ans Licht kommt, so wie umgekehrt das zuletzt Enthüllte wahr ist.<sup>27</sup> Auch dies ist ein Aspekt der erinnerungsmodellierenden Macht des Erzählens, denn die Überzeugungskraft der Textrhetorik verdankt sich hier in erheblichem Maß einer im engeren Sinn narrativen Suggestion. Zur am Schluss enthüllten Wahrheit über die *mémoire involontaire* soll bei Proust gehören, dass sie selbst Ausdruck einer Wahrheit ist.

Während die Modellierung der *mémoire involontaire* deren Unverfügbarkeit, den Aspekt des Überfallenwerdens oder eines gnadenhaften Zuteilwerdens betont, akzentuiert die Modellierung der *mémoire volontaire* im Gegenteil den Umstand, dass es sich bei ihr um Bilder handelt, auf die wie auf die Momentaufnahmen eines Fotoalbums<sup>28</sup> jederzeit nach Belieben zugegriffen werden kann („J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres ‚instantanés‘“; IV, 444) und deren Betrachtung im Unterschied zu den flüchtigen Erinnerungsblitzen des unwillkürlichen Erinnerens auf Dauer gestellt werden kann: „on peut prolonger les spectacles de la mémoire volontaire qui n'engage pas plus des forces de nous-même que feuilleter un livre d'images“ (IV, 452). Demgegenüber spricht Benjamin in Bezug auf die unwillkürliche Erinnerung mit einer schönen Formulierung

---

<sup>27</sup> Roland Barthes hat in Bezug auf dieses Modell der finalen Enthüllung von einer Erotik des Striptease gesprochen und diese von der Erotik des flüchtigen Aufblitzens der Haut zwischen Handschuh und Ärmel unterschieden. R. Barthes: *Le Plaisir du texte*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Paris 2002. Bd. IV, S. 217-264, hier S. 223f.

<sup>28</sup> Zum Zusammenhang von Fotografie und Erinnerung bei Proust vgl. die eindringliche Studie von Irene Albers: *Prousts photographisches Gedächtnis*. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 111 (2001), S. 19-56.

von „Bildern, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten“,<sup>29</sup> eine Vorstellung, die sich bei Proust selbst in der Idee der Fotografie andeutet, die in der Dunkelkammer der Erinnerung allererst entwickelt werden muss:

„Ce qu'on prend en présence de l'être aimé, n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieur dont l'entrée est ‚condamnée‘ tant qu'on voit du monde.“ (II, 227)

Darin liegt der für die *Recherche* überaus charakteristische Gedanke, dass ein Gegenstand oder eine Person hinsichtlich Gehalt und Bedeutung erst durch die Erinnerung sich erschließt und überdies in der Erinnerung mit größerer Intensität erlebt werden kann als zuvor in der unmittelbaren Gegenwart. Doch bleibt diese Intensität allein der unwillkürlichen Erinnerung vorbehalten. Die Bildersammlungen des willkürlichen Erinnerns lassen uns letztlich gleichgültig: „l'image que ma volonté tirait de ma mémoire me semblait aussi ennuyeuse que la réalité même“ (IV, 802). Sie müssen zudem über der dauernden Betrachtung all ihre Farben verlieren: „Au grand jour de la mémoire habituelle, les images du passé pâlisent peu à peu, s'effacent, il ne reste plus rien d'elles, nous les retrouverons plus.“ (II, 4) Zwischen dem willkürlichen Erinnern und dem Vergessen besteht hier bei aller Gegensätzlichkeit offenbar ein fließender Übergang. Doch der Zusammenhang zwischen Erinnern und Vergessen ist noch intrikater: Sofern hinter den Erinnerungsbildern die Wirklichkeit gleichsam ausgeblendet wird, kann die *mémoire volontaire* bisweilen selbst als eine Art des Vergessens erscheinen: „ce qu'on appelle se rappeler un être c'est en réalité l'oublier.“ (II, 270)

Ganz anders die *mémoire involontaire*. Für diese Erinnerungsform ist bezeichnend, dass mit ihr ein vorausgesetztes Vergessen plötzlich beendet wird, ein Vergessen, in dem wie in einem verborgenen Lager das zu Erinnernde bewahrt und darum auch nicht verfälscht wurde („soigneusement enfermés dans l'oubli“; II, 4).<sup>30</sup> Die Intensität der Erinnerung kann dabei so groß sein, dass nicht nur Bilder des Vergangenen („images du passé“) begegnen, sondern die Vergangenheit selbst wiederaufzuerstehen scheint: „je retrouvais dans un souvenir involontaire

<sup>29</sup> Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. II.3. Frankfurt a. M. 1977, S. 1064f. (*Kleine Rede über Proust*).

<sup>30</sup> Elisabeth Gülich hat in diesem Zusammenhang mit einem Ausdruck Friedrich Georg Jüngers, der auch in der neueren Erinnerungsforschung Aleida Assmanns eine größere Rolle spielt, von einem „Verwahrensvergessen“ gesprochen und behauptet, Proust greife implizit die tradierte Vorstellung eines „Gedächtnismagazins“ auf. E. Gülich: Die Metaphorik der Erinnerung in Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 75 (1965), S. 51-74, hier S. 54. Vgl. F. G. Jünger: Gedächtnis und Erinnerung. Frankfurt a. M. 1957, S. 17. Gegen Gülich hat Warning eingewandt, dass es bei Proust anders als beim Gedächtnismagazin der Rhetorik keine Findungstechnik gebe und so die Entdeckung des Verwahrten allein vom Zufall abhängt. Warning: Proust-Studien (s. Anm. 22), S. 143.

et complet la réalité vivante“ (III, 153). Gerade etwas, das vergessen wurde, soll vor den abschwächenden Wirkungen gewohnheitsmäßigen Erinnerns geschützt worden sein und uns in seiner ursprünglichen Frische in Erinnerung kommen können: „ce qui nous rappelle le mieux un être, c’est justement ce que nous avons oublié (parce que c’était insignifiant et que nous lui avons ainsi laissé toute sa force).“ (II, 4)

#### IV.

Die Aufwertung und Stilisierung der *mémoire involontaire* zur einzig wahren und umfassenden Erinnerung gegenüber einer Erinnerung, die dem Willen, dem Verstand und der Gewohnheit untersteht, aber beschränkt und unzuverlässig bleibt, ist keineswegs selbstverständlich. Im 18. Jahrhundert hatte Marmontel, der bereits vor Proust „*mémoire volontaire*“ und „*involontaire*“ unterschied, unter den Voraussetzungen des aufklärerischen Rationalismus die Wertungen genau entgegengesetzt verteilt: Die unwillkürliche oder mechanische Erinnerung teile der Mensch mit dem Tier, die willkürliche sei ihm allein eigen und Zeichen seiner Vernunft. Nur der Mensch könne sich die Ereignisse seines Lebens willentlich in Erinnerung rufen und dadurch seiner eigenen Identität versichern. Mit dem englischen Philosophen John Locke glaubte Marmontel,

„qu’en nous le sentiment d’identité, de continuité d’existence individuelle, tient essentiellement à la mémoire [i. e. la mémoire volontaire]. Et en effet, sans le souvenir au moins confus de sa propre existence, l’homme du lendemain ne serait plus l’homme de la veille; ce serait un homme nouveau.“<sup>31</sup>

Dieses Zutrauen in die *mémoire volontaire* ist Proust verloren gegangen. In der *Recherche* ist es allein die durch den Körper und die (überwiegend niederen) Sinne, also die animalische Seite des Menschen, ausgelöste unwillkürliche Erinnerung, durch die der Erzähler seine Identität mit früheren Zuständen seines Selbst und damit, wie er selbst sagt: ein Sein außerhalb der Zeit, zu erfahren glaubt. Der Körper erscheint als ein dem Bewusstsein vorgängiges Speichermedium,<sup>32</sup> aus dem durch einen Zufall Erinnerungen freigesetzt werden können, welche vorübergehend Vergangenheit und Gegenwart scheinbar zusammenfallen lassen und so die subjektive Gewissheit eines dauerhaften, den Wechselfällen der Zeit enthobenen Ich, eines „moi permanent“ (IV, 1145), vermitteln. Das willkürliche Erinnern des Verstandes hingegen trägt zu dem Gefühl von Identität nicht nur nichts bei, sondern scheint im Gegenteil dafür verantwortlich, dass der Erzähler in der Rückschau sein Leben in eine Abfolge von „moi successifs“ (IV,

<sup>31</sup> Jean-François Marmontel: Œuvres complètes. Réimpression de l’édition de Paris 1819-1820. Genève 1968, Bd. VI, S. 387 (*Leçons d’un père à ses enfants sur la métaphysique*, Abschnitt X).

<sup>32</sup> Albers: Prousts photographisches Gedächtnis (s. Anm. 28), S. 34.



1145) auseinanderfallen sieht, die von der begegnenden Welt eine Reihe ganz unterschiedlicher, einander ausschließender Ansichten entwickeln.

Sofern für einen Roman, der Strukturen der traditionellen Autobiografie aufgreift,<sup>33</sup> die Fiktion eines sich durchhaltenden Ich unverzichtbar ist, kann man sagen, dass die Aufwertung der *mémoire involontaire* zur maßgeblichen Form der Erinnerung die angedeuteten Mängel einer rein willkürlichen Erinnerung zu kompensieren versucht. Die Erzählung modelliert den Erinnerungsvorgang so, dass ihre eigene Voraussetzung, ein mit sich identisches Ich, sichergestellt wird.

Aus textgenetischer Sicht kann man allerdings auch anders argumentieren. Sofern nämlich schon 1913 bei Erscheinen von *Du côté de chez Swann* feststand, dass die Geschichte ‚Marcel‘ mit einem unwillkürlichen Wiederfinden der verlorenen Zeit und dem daraus gewonnenen Bewusstsein der eigenen Kontinuität enden sollte,<sup>34</sup> war gleichsam der versichernde Rahmen oder Rückhalt gegeben, um von ihm aus auch den verstörenden Wirkungen einer unzuverlässigen, irrenden, in sich widersprüchlichen Erinnerung nachzugehen. Wenn Proust zu diesem Zeitpunkt noch meinte, „je crois que ce n’est guère qu’aux souvenirs involontaires que l’artiste devrait demander la matière première de son œuvre [...], ils ont seuls une griffe d’authenticité“,<sup>35</sup> hat der Autor, oder zumindest sein Erzähler, in den Folgebänden sich nicht daran gehalten. Gerade die von Band 2 bis Band 6 sich erstreckende Albertine-Geschichte steht immer wieder im Zeichen eines ganz anderen Erinnerns, das statt durch Wahrheit und Authentizität durch Irrtum und Täuschung bestimmt ist. In Opposition zur identitätsstiftenden *mémoire involontaire* tritt hier die *mémoire errante*, die die Einheit des Erinnerten ebenso wie die des Erinnernden nicht länger garantieren kann. Eine ‚irrende‘ Erinnerung ist sie nicht nur, weil sie stets in Gefahr ist, sich zu täuschen, sondern auch deshalb, weil sie zwischen ganz verschiedenen Erinnerungsbildern umherstreift, ohne sich irgendwo beruhigen zu können. Das „sentiment d’identité, de continuité d’existence individuelle“ im Sinne Marmontels geht durch sie gerade verloren. Die Identität Albertines scheint in eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Identitäten zu zerfallen, denen auf Seiten des Protagonisten eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Ichs korrespondiert.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Ursula Link-Heer: Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘ und die Form der Autobiographie. Zum Verhältnis fiktionaler und pragmatischer Erzähltexte. Amsterdam 1988.

<sup>34</sup> Vgl. Luzius Keller: Literaturtheorie und immanente Ästhetik im Werke Marcel Prousts. In: Edgar Mass/ Volker Roloff (Hg.): Marcel Proust. Lesen und Schreiben. Frankfurt a. M. 1983, S. 153-169, hier S. 165f.

<sup>35</sup> Interview mit Élie-Joseph Bois, *Le Temps*, 13. Nov. 1913. In: Marcel Proust: Textes retrouvés. Recueillis et présentés par Philip Kolb. Paris 1971, S. 285-291, hier S. 289.

<sup>36</sup> Auf die Bedeutung der *mémoire errante* als ein Gegenprinzip zur *mémoire involontaire* hat mit Nachdruck Rainer Warning hingewiesen. Die vorliegenden Überlegungen sind seinen Proust-Studien (s. Anm. 22) verpflichtet. Sie unterscheiden sich von diesen in ihrer narratologischen Orientierung.

Berücksichtigt man die Stilisierung der *mémoire involontaire* zum plötzlichen und überwältigenden Ausdruck der Wahrheit sowie die vielfachen Hinweise darauf, dass die willkürliche Erinnerung nur unvollständige und unwahre Bilder der Vergangenheit liefere („des souvenirs sans vérité“; IV, 450), erscheint die *mémoire errante* mit der *mémoire volontaire* weitgehend identisch. Es gibt jedoch, gerade im Zusammenhang der Geschichte von ‚Marcel‘ Eifersucht in Bezug auf Albertine, auch eine Reihe von Stellen, die von gleichsam zwanghaft, also unwillkürlich sich einstellenden (Erinnerungs-)Bildern der Geliebten sprechen, die gleichwohl im Verdacht stehen, auf reiner Projektion oder Täuschung zu beruhen. Die Unwillkürlichkeit einer Erinnerung allein ist demzufolge kein Garant ihrer Wahrheit. Erneut zeigt sich, dass die Abgrenzung der Erinnerungsarten in der *Recherche* schwierig ist.

Die im Doppelsinn irrende Erinnerung, gleich ob eher willkürlicher oder unwillkürlicher Natur, bedingt eine Fragmentierung der Subjekte, die sowohl die chronologische als auch die kausale Verknüpfung von Erfahrungen, elementare Voraussetzungen einer jeden Narration,<sup>37</sup> problematisch werden lässt. Auch die Einheit der zu erzählenden Geschichte wird damit in Frage gestellt. Neben der Fülle an Reflexionen, Analysen und Deskriptionen, die für Prousts Roman so kennzeichnend sind, ist es vor allem diese Fragmentierung (IV, 60: „émiettement“; IV, 110: „fractionnement“), die dafür verantwortlich zu machen ist, dass der Eindruck des Erzählerischen im engeren Sinn stark zurückgedrängt ist. An die Stelle einer kontinuierlich-zielgerichteten Geschichte um zentrale, mit sich identische Protagonisten tritt tendenziell die offene und im Prinzip unabschließbare Reihung diskreter Bilder („images“, „tableaux“, „clichés“, „instantanés“), die die Protagonisten unter immer neuen Aspekten zeigen und zu keiner Einheit sich zusammenschließen scheinen.<sup>38</sup> Man kann von einer inneren Diskontinuität des Textes sprechen, die in Beziehung steht zur Inkohärenz des Gedächtnisses, die schon dem Protagonisten zugesprochen wird:

„[...] comme la mémoire commence tout de suite à prendre des clichés indépendants les uns des autres, supprime tout lien, tout progrès, entre les scènes qui y sont figurées, dans la collection de ceux qu'elle expose, le dernier ne détruit pas forcément les précédents. En face de la médiocre et touchante Albertine à qui j'avais parlé, je voyais la mystérieuse Albertine en face de la mer. C'étaient maintenant

<sup>37</sup> Aumüller: Literaturwissenschaftliche Erzählbegriffe (s. Anm. 15), S. 149ff.

<sup>38</sup> Vgl. Martin Walsers flapsige Bemerkung über Prousts Figuren: „Eigentlich handeln diese Personen ja nie, sondern sie sehen nur immer wieder anders aus“. M. Walser: Leseerfahrungen mit Marcel Proust. In: Achim Hölder (Hg.): Marcel Proust. Leseerfahrungen deutschsprachiger Schriftsteller. Frankfurt a. M. 1998, S. 166-181, hier S. 172. Wie sehr die Fragmentierung der Personen und die Auflösung des narrativen Kontinuums in lose Bildfolgen bei Proust durch mediale Entwicklungen auf dem Feld der Fotografie inspiriert ist, zeigt der Aufsatz von Valérie Dupuy: Le temps incorporé. Chronophotographie et personnage proustien. In: Jean Cléder/ Jean Pierre Montier (Hg.): Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo. Rennes 2003, S. 115-138.

des souvenirs, c'est-à-dire des tableaux dont l'un ne me semblait pas plus vrai que l'autre.“ (II, 230)

Die untereinander unverbundenen Gedächtnisbilder relativieren sich gegenseitig. Mögen sich die unbedeutende und rührende Albertine, mit der ‚Marcel‘ gesprochen hat, und die geheimnisvolle, die er von weitem gesehen hat, als Facetten einer Person noch irgendwie zusammendenken lassen, so wird der unschlichtbare Widerspruch der Bilder dort manifest, wo es um so äußerliche Dinge wie Albertines Muttermal geht, das sich der Erinnerung mal auf dem Kinn, mal auf der Wange, mal anderswo zeigt:

„[...] en cherchant à revoir ce petit grain de beauté sur la joue au-dessous de l'œil, je me rappelai que de chez Elstir, quand Albertine était partie, j'avais vu ce grain de beauté sur le menton. En somme, quand je la voyais, je remarquais qu'elle avait un grain de beauté, mais la mémoire errante le promenait ensuite sur la figure d'Albertine et le plaçait tantôt ici tantôt là.“ (II, 230)<sup>39</sup>

Die irrende Erinnerung ist, wie sich hier zeigt, eine ebenso vergessliche wie kreative Erinnerung. Ein verlässliches Bild des Vergangenen liefert sie nicht, sondern sie verändert das einmal Wahrgenommene auf immer neue Weise. Dort, wo sie sich nicht geradezu in dem Sinne täuscht, dass sie Dinge erfindet, die es gar nicht gab, arbeitet sie doch immerhin an der Verformung oder Verfälschung der Gegebenheiten dadurch, dass sie bestimmte Aspekte auf Kosten anderer hervorhebt: „la mémoire a choisi telle particularité qui nous a frappé, l'a isolée, l'a exagérée“ (II, 269). Die Erinnerung, die im Sinne der angesprochenen Erinnerungsmodelle in Prousts Roman Stilisierungen unterworfen ist, erweist sich hier selbst als ein stilisierendes Prinzip. Die Differenz zwischen den „stylisations du souvenir et la réalité“ (ebd.) lässt jede Wiederbegegnung zur Überraschung werden. Diese Unzuverlässigkeit der Erinnerung, die aus der kreativen Verarbeitung des Wahrgenommenen resultiert, wird noch dadurch verschärft, dass schon die Wahrnehmung selbst von Mal zu Mal ein anderes Bild desselben liefert: „l'être que nous avons vu la dernière fois, et celui qui nous apparaît aujourd'hui sous un autre angle, nous montrant un nouvel aspect“ (ebd.), sind nicht identisch.

Ein verlässlicher Realitätsbezug wird von daher problematisch. Der Erzähler kann von seiner Geliebten sagen: „je ne possédais dans ma mémoire que des séries d'Albertine séparées les unes des autres, incomplètes, des profils, des instantanés“ (III, 655). Diese Serie von Erinnerungsbildern korrespondiert den immer wieder anderen, bis zur Unkenntlichkeit veränderten Albertinen, denen ‚Marcel‘ in seiner Wirklichkeit begegnet ebenso wie jener „série indéfinie d'Albertines imaginées“ (II, 213), die diesen Begegnungen bereits vorangeht. Über viele Seiten erstrecken sich in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* die Beschreibungen und Reflexionen, in denen der Erzähler den nicht endenden Metamorphosen der ihm noch kaum bekannten Geliebten nachgeht. Dabei hat er – und hat schon der

---

<sup>39</sup> Vgl. die anderen Erwähnungen des „grain de beauté“: II, 200, 228, 232.

Protagonist ‚Marcel‘ – Zweifel, ob es sich bei all seinen Begegnungen tatsächlich um ein und dieselbe Person handelt,<sup>40</sup> und erst das nähere, dann auch namentliche Kennenlernen führt bei ‚Marcel‘ zu einer gewissen Versicherung und zur Ausbildung zumindest einer eingeschränkten Vorstellung von der Identität Albertines.

Die Einführung des Namens „Albertine“ ist aber auch für die Erzählung selbst entscheidend, da nur über ihn die „séries d’Albertine séparées les unes des autres“ zu einer Art Geschichte einer bestimmten Person synthetisiert werden können. Andernfalls bliebe nur, die Geschichte der impressionistischen Bewusstseinszustände eines wahrnehmenden Ich zu schreiben, eines Subjekts, das zwar selbst seinen Namen nicht nennt,<sup>41</sup> sich aber immerhin durch eine relative Konstanz von Selbstzuschreibungen als ein sich durchhaltendes und im Prinzip benennbares auszeichnet. Prousts Text hält über die Idee einheitlich benennbarer Subjekte an der Möglichkeit des Geschichtenerzählens fest, auch wenn er diese Möglichkeit grundlegend in Frage stellt. Zu dieser Infragestellung passt die Überlegung, dass die vielen Albertinen, an die sich der Erzähler erinnert, ebenso wie die diesen entsprechenden verschiedenen Ichs, die später an diese Albertinen zurückdachten, eigentlich alle eigene Namen verdient gehabt hätten:

„C’est peut-être parce qu’étaient si divers les êtres que je contemplais en elle [Albertine] à cette époque que plus tard je pris l’habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertines à laquelle je pensais: un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, recréés, non seulement au hasard du souvenir qui renaissait, mais selon la force de la croyance interposée pour un même souvenir, par la façon différente dont je l’appréciais. [...] Pour être exact, je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine; je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertines qui apparaissaient par moi, jamais la même, comme – appelées simplement par moi pour plus de commodité la mer – ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre nymphe, elle se détachait.“ (II, 299)

Der Preis für die Genauigkeit („Pour être exact“) unterscheidender Namen für die verschiedenen „moi successifs“ und „Albertines [...] qui se succédaient“ wäre der Verzicht auf das Erzählen einer Geschichte gewesen. Das Erzählkontinuum wäre in eine Serie ebenso flüchtiger wie zusammenhangloser Einzelbilder radikal auseinandergebrochen. Prousts Erzähler dagegen entscheidet sich für das Festhalten an einheitlichen Namen. Die Macht seines Erzählens manifestiert sich nicht zuletzt darin, dass sie zum Zweck der Konstruktion einer Geschichte die Diffe-

<sup>40</sup> Vgl. etwa die Stelle II, 185f. und, darauf bezugnehmend, II, 201f.

<sup>41</sup> Bekanntlich wird der Name „Marcel“ nur hypothetisch eingeführt, wenn es in *La Prisonnière* heißt: „Dès qu’elle [Albertine] retrouvait la parole elle disait: ‚Mon‘ ou ‚Mon chéri‘ suivis l’un ou l’autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même nom qu’à l’auteur de ce livre, eût fait: ‚Mon Marcel‘, ‚Mon chéri Marcel‘.“ (III, 583) Vgl. die Stelle III, 663 und die Anmerkungen der Herausgeber III, 1718.

renzen sowohl des Ich wie seiner Geliebten jeweils unter dem Dach („sous le couvert“; II, 201) einer umfassenden und überdauernden Identität synthetisiert und damit nachträglich („rétrospectivement“; II, 202) jedem einzelnen Ich und jeder einzelnen Albertine eine Identität verleiht, die sie gemäß der Fiktion selbst ursprünglich nicht hatten.<sup>42</sup> Die Einheit der Geschichte behauptet sich so gegen die Tendenzen ihrer Auflösung.

## V.

Das Beispiel der *Recherche* zeigt deutlich, dass die im Blick auf die Literatur der klassischen Moderne vorgebrachte These einer ‚Krise des Erzählens‘ der Komplexität der Verhältnisse kaum gerecht wird. Was zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die Krise gerät und zur Beschreibung des modernen Romans zunehmend als ungeeignet sich erweist, das ist der anachronistische Begriff eines Erzählens, welches wesentlich durch Attribute wie Einfachheit, Linearität, Orientierung an einer *story*, Ausschluss von Reflexion und Beschreibung, oft auch durch Mündlichkeit, Volkstümlichkeit oder Kunstlosigkeit charakterisiert wird. Der Roman der Moderne geht zu all diesen Bestimmungen, also all dem, was traditionell Erzählen hieß, auf Abstand. Gleichwohl aber hält er am Erzählen als Prinzip fest. Während Benjamin den Roman und das Erzählen in Opposition setzte, erkannte Adorno genau darin die „Paradoxie“, die die Situation des modernen Romans auszeichnet: „es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt.“<sup>43</sup>

Die *Recherche* bearbeitet diese Paradoxie dergestalt, dass sie den Widerspruch in sich hineinnimmt: Sie erzählt und erzählt in gewisser Weise auch nicht. So wie sie im Blick auf die Konzepte ‚Person‘ und ‚Geschichte‘ die Möglichkeit von Identität, Kohärenz, Sinn usw. zugleich behauptet und widerruft, ist sie auch in Bezug auf das Erzählen von einer inneren Gegenstrebigkeit gekennzeichnet. Indem sie den Eindruck des Erzählerischen auch gegen den Widerstand vieler im engeren Sinn unerzählerischer Passagen (Analysen, Reflexionen, Deskriptionen,

---

<sup>42</sup> Über ein in Balbec aus der Ferne gesehenes Mädchen, bei dem es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Albertine handelte, heißt es in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*: „je ne peux pas lui conférer rétrospectivement une identité qu'elle n'avait pas pour moi au moment où elle a frappé mes yeux; [...] au sens strict du mot revoir, je ne l'ai jamais revue.“ (II, 201f.) Die Aussage kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die retrospektive Identitätszuschreibung, die der Erzähler hier ablehnt, in zahllosen anderen Fällen von ihm praktiziert wird. Die Passage selbst gibt zu verstehen, dass die Unbekannte keine andere als Albertine war: „si je veux remonter à la jeune fille que je croisai le jour où j'étais avec ma grand-mère [...]. Je suis persuadé que c'est Albertine que je retrouve [...].“ (II, 201) Die Skrupel des Erzählers scheinen zumindest ein Stück weit gespielt.

<sup>43</sup> Theodor W. Adorno: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman (1954). In: ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1974, S. 41-48, hier S. 41.

parataktische Reihungen von Bildern unter weitgehender Preisgabe chronologischer oder kausaler Verknüpfungen) erzeugt, trägt sie dazu bei, dass der Begriff des Erzählens selbst sich verschiebt und gegenüber dem expliziten Begriff eines Rilke oder auch Rushdie erweitert. Weil es Widerständiges integriert und damit komplex wird, kann ihr Erzählen sogar als besonders machtvoll gelten.

Die beschriebene Erinnerungsmodellierung steht mit diesen Eigentümlichkeiten des Proust'schen Erzählens in engstem Zusammenhang. Ist sie einerseits selbst ein Ausdruck der Macht dieses Erzählens, die durch begriffliche Prägungen, theoretische Reflexionen und narrative Inszenierungen verschiedene Erinnerungsmodelle unterscheidbar werden lässt, reflektiert sie andererseits grundsätzliche Voraussetzungen, unter denen dieses Erzählen seine spezifische Macht erst gewinnt. Entgegen Prousts Selbstaussagen zu Beginn seines großen Romanprojekts<sup>44</sup> ist dabei insbesondere der Gegensatz zwischen *mémoire involontaire* und *mémoire errante* strukturbildend für das Erzählen. Während die unwillkürliche Erinnerung vor allem als Beweis für die Existenz eines durch alle Veränderungen in der Zeit sich durchhaltenden und über große Zeitabstände sich wiederfindenden Ich verstanden wird, das als Subjekt einer Geschichte fungieren kann, erscheint die, im Sinn des Sich-Täuschens ebenso wie des Umherschweifens, ‚irrende‘ Erinnerung als Ausdruck eines gewissermaßen verlorenen, nämlich in Bildern aus den verschiedensten Zeitstufen zerstreuten Ich, das dem Kontinuum einer Geschichte sich entzieht. Die *mémoire involontaire* begegnet so geradezu als Möglichkeitsbedingung des autobiografischen Erzählens, wogegen die *mémoire errante* diese Möglichkeit entschieden in Frage stellt. Seine Macht demonstriert das Erzählen dadurch, dass es sich gegen seine drohende Unmöglichkeit durchsetzt.

Die *Recherche* erweist sich damit, wie schon Warning gezeigt hat, als von zwei ganz unterschiedlichen Poetiken bestimmt. Der Konflikt der Konzeptionen wird allerdings durch Hierarchisierung entschärft, dadurch, dass die offenen Bildserien der *mémoire errante* gleichsam gerahmt und durchsetzt werden von den intermittierenden Erfahrungen der *mémoire involontaire*. Indem diese am Schluss zu einer bereits früh erfolgten, aber erst spät erkannten Berufung („vocation“; IV, 478) zum Schriftsteller stilisiert werden, wird ein starkes narratives Schema etabliert, das es erlaubt, die eher unerzählerisch wirkende Fülle labyrinthischer Reflexionen, nicht enden wollender Analysen oder ins Detail verlorener Deskriptionen zumindest retrospektiv in eine zielgerichtete Struktur zu integrieren. Wie die Identität der fragmentierten Personen, wird auch die Einheit der Geschichte als Berufungsgeschichte erst nachträglich erkannt, als eine „Unité ultérieure“ (III, 667), wie ‚Marcel‘ einmal im Hinblick auf die Kompositionen Wagners bemerkt, dessen Werke am Charakter des ewig Unvollendeten teilhaben sollen.<sup>45</sup> Vom Konversionspunkt der Berufungserfahrung aus wird das zurückgelegte Leben als eine sinnvolle Bewegung zur Erkenntnis des eigenen Selbst interpre-

<sup>44</sup> Vgl. das Interview mit Élie-Joseph Bois, *Le Temps*, 13. Nov. 1913: „mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire“.

<sup>45</sup> Vgl. Jauß: *Zeit und Erinnerung* (s. Anm. 22), S. 273f.

tiert.<sup>46</sup> War es das Anliegen der klassischen Autobiografie, dass sich das sich erinnernde Subjekt aus der Zerstreung sammelt und gegen diese behauptet („conligens me a dispersione“),<sup>47</sup> zeigt sich die Modernität der *Recherche* darin, dass sich das Subjekt, mit einer Formulierung Christian Mosers, nicht mehr *aus*, sondern nur noch *in* der Zerstreung zu sammeln vermag.<sup>48</sup> Dadurch, dass der Konstruktionscharakter von Geschichte und Identität offengelegt wird, arbeitet die *Recherche* selbst bereits an deren Dekonstruktion. Die dialektisch verstandene Macht des Erzählens, deren Größe sich an dem Widerstand bemisst, den sie überwindet, erweist sich bei Proust als eine durchaus selbstkritische Macht.

Als ein in sich potenziertes Erinnerungsroman leistet die *Recherche* in der Hauptsache eine Bestimmung des in ihr zum Gegenstand werdenden Erinnerns eines, der sich unwillkürlich oder absichtlich, auf geordnete Weise oder chaotisch, systematisch oder irrend auf seine Vergangenheit zurückbezieht. Das Erinnern des Erzählers selbst bleibt demgegenüber (also gegenüber dem Erinnern des Protagonisten oder der Instanz zwischen Erzähler und Protagonist) seltsam unbestimmt. Auch wenn Proust meinte, dass der Künstler nur aus unwillkürlichen Erinnerungen das Rohmaterial („la matière première“) seines Werkes beziehen dürfe, und die *Recherche* selbst die *mémoire involontaire* zu einer Art Inspiration und Offenbarung über die Vergangenheit stilisiert, liegt auf der Hand, dass der Vergangenheitsbezug des Erzählers seinerseits nicht von der Art jener das Subjekt plötzlich überfallenden Erinnerungen sein kann, für welche das Madeleine-Erlebnis das Modell abgibt. Die Absichtlichkeit, die Kontrolliertheit und das Langandauernde der Erzählertätigkeit schließen dies aus. Im Horizont der von der *Recherche* selbst exponierten Kategorien und Unterscheidungen bleibt daher keine andere Möglichkeit als die, das vorgebliche Erinnern des Erzählers als Aktivität der *mémoire volontaire*, wenn nicht gar der *mémoire errante* zu deuten. Selbst wenn man unterstellt, dass das Erzählmaterial tatsächlich aus unwillkürlichen Erinnerungen stammt, ist klar, dass die für das Erzählen notwendige Wiedererinnerung an die aus dem Vergessen unabsichtlich aufgetauchten Bilder selbst nicht unabsichtlich, sondern absichtlich erfolgt.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Zur Konversion als geheimem Grundriss einer jeden Autobiografie vgl. John Freccero: *Autobiography and Narrative*. In: Thomas C. Heller/ Morton Sosna/ David E. Wellbery (Hg.): *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*. Stanford 1986, S. 16-29.

<sup>47</sup> Augustinus: *Confessiones*. Zweites Buch, Anfang.

<sup>48</sup> Christian Moser: *Erinnerung als Sammlung. Zum Zusammenhang von Mnemographie und Dingkultur (Augustinus, Rousseau, Benjamin, Calvino)*. In: *Comparatio* 1 (2009), 87-111.

<sup>49</sup> Dieser Zusammenhang wird auch durch die Fotografie-Metaphorik reflektiert, die auf die *mémoire involontaire* und *volontaire* gleichermaßen Anwendung findet. Das in der Dunkelkammer der Erinnerung unwillkürlich entwickelte Bild, das wir zuvor noch nie sahen, kann danach nur noch willkürlich wiederbetrachtet werden. Trotz seines plötzlichen und unverfügbaren Ursprungs mag es zu dauerhafter Verfügung ins Fotoalbum der *mémoire volontaire* wandern.

Die Vorbehalte gegenüber der *mémoire volontaire* müssen darum prinzipiell auch gegenüber dem Vergangenheitsbezug des Erzählers gelten. Berücksichtigt man zudem, dass die Erinnerungen des Erzählers an frühere Erinnerungsvorgänge wie z. B. die „*évolutions tournoyantes*“ (I, 7) von unterschiedlichsten Orten und Zimmern beim Wachliegen des Nachts, das zwanghafte Denken an das kindheitliche Drama des Zubettgehens oder das beglückende Wiederfinden von „*tout Combray*“ (I, 47) in einer Tasse Tee jeweils extremen Stilisierungen unterliegen, dann mag man auch vermuten, dass man es hier mit den für die *mémoire errante* so typischen „*stylisations du souvenir*“ zu tun hat. Auch die Erinnerung des Erzählers ist eine, die „*a choisi telle particularité qui nous a frappé, l'a isolée, l'a exagérée*“ (II, 269).

Die *Recherche* beinhaltet so ‚Stilisierungen der Erinnerung‘ im doppelten Sinn des Genitivs, die Erinnerung erscheint sowohl als stilisierendes Subjekt wie auch als Objekt von Stilisierungen. Produkte der Stilisierung sind, so zeigte sich, zum einen retrospektiv applizierte Konzepte wie persönliche Identität und Geschichte, mit denen die Erzählung ihre eigene Möglichkeit sichert, zum anderen aber auch die unterschiedenen Erinnerungsarten selbst, einschließlich der *mémoire errante* als der stilisierenden Erinnerung *par excellence*. Der Wahrheitsanspruch der *mémoire involontaire* wird damit in gewisser Weise zurückgenommen und als Effekt einer nachträglichen Zurichtung erkennbar.

Als stilisierende Macht aber ist die Erinnerung auf den Ebenen des Protagonisten, des Erzählers sowie der Zwischeninstanz gleichermaßen wirksam. Auf der letztlich entscheidenden Ebene des Erzählers ist die Erinnerung nichts anderes als die Erzählung selbst, eine Erzählung nämlich, die sich durch die Verwendung der grammatischen Vergangenheitsformen als Erinnerung ausgibt. Die Macht der erinnernden Stilisierung oder stilisierenden Erinnerung begegnet hier wesentlich als eine Macht der Erzählung.



