

Ivan Farron

Zwischen Kratylos und Sigmund Freud

Madame de Surgis und ihre Söhne in *Sodom und Gomorrha*

Es gibt in der Sprache ein Unbewusstes, dem gehörende Beachtung zu schenken uns – unter anderen – Proust und Freud gelehrt haben.

Gérard Genette

Die kratylische Versuchung des Romanhelden sowie der Gegensatz zwischen dem Glanz aristokratischer Namen und der Bedeutungslosigkeit ihrer Träger, gehören zu dem thematischen Grundbestand der *Recherche*. Roland Barthes¹ und Gérard Genette² haben darüber berühmt gewordene Studien geschrieben. In einem Brief an Louis de Robert vom Sommer 1913 schreibt Proust, er habe einmal erwogen, seinen Roman in drei grosse Teile aufzuteilen: das *Alter der Namen*, das *Alter der Wörter* und das *Alter der Dinge*. Gemäss Genette lassen sich diese drei Teile auf die zwei ersten reduzieren, erscheint doch die mit dem dritten Teil suggerierte direkte Erfahrung der Wirklichkeit als äusserst problematisch – trotz Prousts Bewunderung für einen Maler wie Chardin.³ Der Übergang von dem Alter der Namen zu dem Alter der Wörter entspricht, wie Barthes gezeigt hat, einem Kodieren und Dekodieren, wie es einerseits dem Proustschen Schreiben und andererseits der hermeneutischen Aktivität des Romanhelden eigen ist. Den naiven Irrtümern des Anfangs, der konstant das Zeichen mit dem Bezeichneten beziehungsweise den Titel mit der Person verwechselt, folgt dank den Erfahrungen in der Gesellschaft ein subtileres Entziffern der Zeichen, das die der Sprache inhärente Duplizität berücksichtigt. In dieser gründet nicht nur die Thematik der Lüge, sondern auch die Erkundung aller Schichten jenes fiktionalen Universums, das Genette mit einem riesigen Palimpsest vergleicht.⁴

In der *Wiedergefundenen Zeit* wird das Alter der Wörter durch das Projekt des zukünftigen Buches überholt. Der Enttäuschung, wie sie die allgemeine Lüge der Erscheinungen und der Sprache hervorrufen, kann also nur mithilfe des Schreibens begegnet werden, anders gesagt mithilfe der Sprache selbst, deren Makel durch das Buch aufgehoben wird.⁵ Ohne

Zweifel ist die Metapher Grund- und Schlussstein dieser Schreibarbeit, doch das Spiel mit den Namen und um die Namen hat daran ebenso grossen Anteil. So sind das Alter der Namen und das Alter der Wörter ~~unlösbar~~ miteinander verbunden. Man kann mit Genette von einem »sekundären Kratylysmus«⁶ sprechen, der den Namen interpretiert oder dem Leser vorschlägt, dies zu tun, jedoch *in Kenntnis der Sachlage*: Analyse und Interpretation treten dabei an die Stelle idealistischer Illusion. Indem es allen möglichen Verschiebungen nachspürt, Alliterationen und Assonanzen nachlauscht oder auch intertextuelle Signale auffängt, legt das Entziffern von Namen nicht etwa eine unwandelbare Wesenheit, sondern die Vielfältigkeit des sich ständig entziehenden Sinns an den Tag – und gelegentlich reizt es zum Lachen.

Die Mutter

Madame de Surgis-le-Duc und ihre beiden Söhne, Victurnien und Arnulphe, sind in der Handlung der *Recherche* einfache Nebenfiguren; sie figurieren in jenem schwindelerregenden Gesellschaftsballett, das Proust am Anfang des zweiten Teils von *Sodom und Gomorrha* in Szene gesetzt hat. Ort der Handlung ist der Salon der Fürstin von Guermantes.[...] Gleich nach ihrem Auftritt verschwinden die Surgis wieder im Dunkeln, ohne im Roman un dessen Protagonisten bemerkenswerte Spuren hinterlassen zu haben. [...]

Wir erinnern kurz an die Umstände. Die Herzogin (Proust nennt sie auch Marquise) von Surgis-le-Duc, eine Dame von ausserordentlicher Schönheit und jüngste Maitresse des Herzogs von Guermantes, ist der indirekte Grund für die Besprengung Madame Arpajons durch den Springbrunnen von Hubert Robert, und sie wird zum Objekt von Swanns Begierde. Die beiden Söhne der Herzogin, Victurnien und Arnulphe, deren Schönheit auf je verschiedene Weise die Schönheit ihrer Mutter nachbildet, erregen die Bewunderung von Charlus, der sie ihm von Madame de Surgis vorstellen lässt. Einer der Söhne erweist sich als sehr scheu, der andere als sehr dumm. Viel später erfährt man, dass Madame de Surgis, ihnen verbietet, weiterhin mit dem Baron zu verkehren, als sie erfährt, dass er wie durch den Automatismus eines Uhrwerks dazu getrieben war, bei jedem Besuch sie ins Kinn zu zwicken und sich von ihnen zwicken zu lassen. (*Die Gefangene*, S. 288)

Der Name »Surgis-le-Duc« gibt Anlass zu einer der wohlbekannten onomastischen Phantastereien Marcells, der durch Swanns etymologische Erklärungen auf den Boden der Realität zurückgeholt wird. Später in *Sodom und Gomorrha* übernimmt Brichot mit seinen Etymologien die Aufgabe, Marcel seine Illusionen zu nehmen.⁷ Madame de Surgis ist nicht so reinrassig, wie es den Anschein hat: »le-Duc« ist nicht etwa ein Adelstitel, sondern der Name eines Fabrikanten chemischer Produkte, Leduc oder Le Duc – des reichsten Mannes der

Restaurationszeit und Pair de France –, dessen Tochter einen Grafen von Surgis geheiratet hat.⁸

Die Schönheit von Madame de Surgis offenbart sich auf Anhieb, anderes bleibt zweideutig. Ihre Intelligenz ist nur mittelmässig, und ausserdem ist die Herzogin eine Person von zweifelhaften moralischen Qualitäten. Ihre Laufbahn führt sie mehrmals die soziale Stufenleiter hinauf und wieder hinunter; bald gleicht sie einer Kokotte, bald einer allerdings etwas aus dem Gleichgewicht geratenen adligen Dame. Ihr schwacher Verstand und das Fehlen moralischer Skrupel erklären ihre Blindheit gegenüber den Bemühungen von Charlus um Victurnien und Arnulphe.⁹ Wie von einem perversen Dämon getrieben hat Madame de Surgis-le-Duc unter Aufgabe ihrer gesellschaftlichen Stellung ihren Ehemann verlassen, um ein skandalöses Leben zu führen.¹⁰ Von der Fürstin Scherbatow sagt Roland Barthes, sie sei die Figur einer »Inversion«¹¹ sozialer sowie moralischer Kategorien. Das gilt auch für Madame de Surgis. Dabei geht es Proust nicht darum, in der Aristokratin die Kokotte aufzuspüren, um ein zwar vernichtendes, aber letztlich recht konventionelles Bild des Adels zu zeichnen; er vergleicht vielmehr entgegengesetzte Werte, ohne eine moralische Lösung zu suchen. Madame de Surgis ist weder ganz Halbwelt-dame noch ganz Dame von Welt.

Ohne eigentlich »dazuzugehören«, macht sich Madame de Surgis nicht schlecht in dem Umfeld sexueller Perversion, in dem sie erscheint. Wenn in der Abhandlung über die Homosexualität, die *Sodom und Gomorrha I* beschliesst, von jenen »jungen Toren« die Rede ist, »die aus einer Art von Kinderei, um ihre Freunde zu necken oder ihre Eltern zu schockieren, einen merkwürdigen Eifer entfalten, Kleidungsstücke zu wählen, die an Frauenkleider erinnern, ihre Lippen rot färben und ihre Augen schwärzen«, so vergleicht sie Proust mit den jungen Frauen des Faubourg Saint-Germain, die ein Dämon dazu treibt, »auf eine skandalöse Art und Weise zu leben, mit allem Brauch zu brechen, ihrer Familie Spott und Schande zu bereiten bis zu dem Tag, an dem sie anfangen, beharrlich und erfolglos den Abhang wieder zu erklimmen, den hinabzugleiten sie so anissant fanden oder vielmehr einfach nicht unterlassen konnten« (*Sodom und Gomorrha*, S. 39). Beinahe wörtlich nimmt dieser Vergleich das moralische Porträt von Madame de Surgis vorweg, deren physisches Porträt von jener »skulpturalen Schönheit« geprägt ist, die wie Baudelaires steinernes Traumbild Züge von Kälte und Härte trägt, wie man sie gewöhnlich eher mit Männlichkeit assoziiert.¹² Doch Madame de Surgis passt auch in die Gegend von Gomorrha, erfolgt doch ihr zweiter Auftritt auf der Soiree Guermentes während eines Gesprächs zwischen Marcel und Saint-Loup, in dem dieser erstmals die Kammerfrau der Baronin Putbus erwähnt, eine »grosse Blonde«, die sich »auch etwas aus Frauen [macht]« (S. 145).

Wer von dem onomastischen Idealismus des Romanhelden Abstand nimmt, entdeckt auch in dem Namen von Madame Surgis-le-Duc lauter Zweideutigkeiten. Homonymisch lässt der Name »surgis« anklingen, das heisst alles, was auftaucht, sich erhebt, emporragt. Man denkt an den ersten Auftritt der »majestätischen Herzogin von Surgis-le-Duc« (S. 81), als sie sich – umwoben von dem Prestige der jüngsten Maitresse des Herzogs von Guermantes, »eine wahre Nik« – auf dem Renaissancebalkon des Palais Guermantes den begehrenden Blicken der Gäste darbietet.

Die schöne Frau ist auch ein Kunstwerk: sie ist ebenso skulptural wie die sie umgebenden Monumentalstatuen. Ihr Auftritt ist sozusagen eine metonymische Operation. Doch dieses Auftreten und Emporragen (*surgissement*) wird »karnavalisiert« es bewirkt bei denen, die die Dame betrachten ein Anschwellen (*turgescence*), was in den Entwürfen dadurch verdeutlicht wird, dass dort die Dame noch Madame de Turgis heisst.

Dieser obscene Kratyismus stützt sich auf zwei Passagen. In der ersten muss die bedauernswerte Madame d'Arpajon herhalten. Die verflossene Geliebte des Herzogs glaubt, dieser befinde sich mit ihrer Rivalin in den hinter dem Springbrunnen gelegenen rosa Marmorgalerien (tatsächlich ist Basin noch gar nicht eingetroffen). Als sie nun ihrerseits dahingelangen möchte, »bog eine lauer Windstoss die Wassersäule um und überflutete die schöne Dame so gründlich, dass sie, da das Wasser durch den Ausschnitt ins Innere ihres Kleides drang, derart durchriss war, als habe man sie in ein Bad getaucht« (S. 89).

Die lange Beschreibung des Springbrunnens, die dem Zwischenfall vorangeht, vereint die Eigenschaften des Emporragens und des Anschwellens, ja des Ejakulierens: »In einer Lichtung zwischen schönen Bäumen, von denen mehrere ebenso als waren wie er selbst, abseits angelegt, sah man ihn von fern, schlank, unbeweglich, steif, so dass die Brise nur den leichten Überfall seines blassen, bebenden Wedels in Bewegung setzte« (S. 87). Zu einem späteren Zeitpunkt der Soiree zieht Proust dasselbe sexuell konnotierte Register, wenn sich die Blicke Swanns in dem Dekolletee von Madame de Surgis verlieren:

»Doch wie Swann die Hand der Marquise ergriff und ihres offenen Busens ganz aus der Nähe ansichtig wurde, da liess er beinahe ohne jeden Schein von Heuchelei – ein bereits weit vorgeschrittenes Leben hatte ihm vielleicht mit der Gleichgültigkeit gegenüber der Meinung anderer nicht nur die moralische Kraft, sondern mit der Übersteigerung des Begehrens und dem Nachlassen der Fähigkeit, dieses zu verbergen, vielleicht auch das physische Vermögen dazu genommen – einen aufmerksamen, ernsthaften gedankenversunkenen, beinahe besorgten Blick in die Tiefen ihres Ausschnitts hinabgleiten, und seine Nasenflügel, vom Duft der Frau

berauscht, erbeben wie ein Falter, bevor er sich auf die flüchtig erblickte Blume niederlässt« (S. 162)

Dem aristokratisch distanzierten Gehabe von Madame de Surgis steht die heftige Begierde gegenüber, die sie bei den Männern erweckt, dem scheinbaren Prestige ihres Namens die obszönen Implikationen seiner Lautung. Das Komische entsteht hier (*es taucht auf, erhebt sich*) aus der Unfähigkeit der Sprache, das Begehren zu verbergen: Revanche der Materie (die vom Wind verschobene Wassersäule) oder physiologisches Geständnis (Swanns offengelegte Begierde). Es ist auch eine Revanche des Textes, der sich der Dame bemächtigt, um sie zum Objekt seiner perversen Manipulationen zu machen. Weit entfernt von dem Essenzialismus des Romanhelden zeigt dieses Beispiel eine andere, spielerische Variante onomastischer Gedankenspiele. Diese appelliert an den interpretatorischen Verstand des Lesers, allerdings ohne die Dinge zu übertreiben: Nicht von ungefähr hat Proust in der endgültigen Fassung den diskreteren Namen – *Surgis* und nicht *Turgis* – vorgezogen.

Das Emporragen in *Surgis* umfasst zwar das Anschwellen in *Turgis*, wird aber gleichzeitig zum Träger eines größeren Netzes von Bedeutungen. Die geschilderten Verstrickungen gegen die Schicklichkeit, die direkt oder indirekt mit Madame de Surgis zusammenhängen, machen aus dieser ein Agens von Äußerungen (von dem Auftauchen, *le surgissement*) des Unbewussten und des Begehrens. In dieser Perspektive erhält die Besprechung von Madame d'Arpajon die Bedeutung einer tatsächlich verfehlten Leistung. Die Zweideutigkeit ihres Namens charakterisiert auch die Stellung von Madame de Surgis im Text und in der Beziehung von Person und Bedeutung. Ihr Erscheinen macht den Schutz der Wörter zunichte. Der Anblick ihrer Brüste hat auf Swann dieselbe entwaffnende Wirkung wie der ejakulatorische Springbrunnen auf Madame d'Arpajon. Gleichzeitig aber wird dieses reine, beinahe stumme Agens des Begehrens, dessen Vorbau die Grenzen der Sprache besiegeln, in seiner Eigenschaft als künstlerisches Objekt gezeigt. Madame de Surgis ist ein literarisches, skulpturales und pikturales Kunstwerk. Ihr von Jacquet gemaltes Porträt wird von Charlus des Langeren kommentiert.¹³ So wird die Unmittelbarkeit des Verlangens direkt mit der doppelten Sprache des Werks konfrontiert, was zweifellos bedeutet, dass sich die Rolle von Madame de Surgis nicht darauf beschränkt, einen schönen Körper darzustellen, sondern wie der Springbrunnen von Hubert Robert das Recht auf unendliche – auch widersprüchliche – Deutung beansprucht. Darin ist sie auch eine Figur für einen Text, der einer endlosen Suche nach dem Sinnähnlich sieht.

Dass bei Proust Begehren und hermeneutischer Trieb etwas miteinander zu tun haben, zeigt sich mit aller Deutlichkeit am Beispiel der Homosexualität. Die Frage, ob jemand dazugehört oder nicht, die bei den Bürgern von Sodom und Bürgerinnen von Gomorrha notwendigerweise jedem Verführungsversuch vorausgeht, steckt auch die scheinbar »normalen« Liebesbeziehungen an: Die Eifersucht Marcells gegenüber Albertine gleicht einem endlosen Wiederholen dieser Frage und einem Interpretationswahn. Innerhalb des homosexuellen Freimaurertums gibt es Erkennungszeichen, die nur von Eingeweihten erkannt werden; es gibt aber auch Fehlinterpretationen, wie beispielsweise in der Episode mit den tomatengesichtigen Zwillingen in *Sodom und Gomorrha* (S. 374-375).

Wie Antoine Compagnon anmerkt, ist dieser Band mit seinen Umschwüngen, Theatercoups und Missverständnissen mehr als alle anderen Bände der *Recherche* Balzac verpflichtet.¹⁴ Die Allgegenwart der Homosexualität wird zwar verdrängt, ist aber überall in der Gesellschaft spürbar und gibt dem Roman seine Dynamik. In der Begegnung zwischen Charlus und den Brüdern Surgis-le-Duc übernimmt Charlus die Rolle, gleichzeitig als Agens zu handeln und die Inversion der Zeichen zu entziffern. Handlungen und Interpretationen des Barons stehen im Wechselspiel mit den Beobachtungen des Erzählers, dessen Stellung wie häufig in der *Recherche* zwischen subjektiver Perspektive und einer problematischen Allwissenheit hin- und herpendelt.

Im Augenblick, als Madame de Surgis auf dem Balkon erscheint, befindet sich Charlus in einem Raum, der Zugang zum Garten hat, und tut, als wäre er in eine Whistpartie vertieft. Das Verstellungsspiel des Barons unterstreicht die Leere des Gesellschaftslebens und die hermeneutische Frenesie, die dieses hervorrufen kann. Prousts Welt ist, in actu, eine Schrift, die es zu entziffern gilt. Die Beschreibung des Spielsaals ist dafür ein Beispiel:

»Ich weiss nicht, ob es wegen der Dinge war, die die Herzogin von Guermantes am ersten Abend, als ich bei ihr dinierte, über diesen Raum gesagt hatte; jedenfalls wirkte der Spielsaal oder Rauchsalon mit seinem figurenreichen Steinfussboden, seinen Dreifüssen, seinen Götter- und Tiergestalten, die einen überall anblickten, den Sphingen, die sich an den Sessellehnen reckten, und besonders dem ungeheuren Tisch aus Marmor oder schimmerndem Mosaik, der mit mehr oder weniger der etruskischen oder ägyptischen Kunst entlehnten symbolischen Zeichen bedeckt war – wirkte dieser Spielsaal auf mich geradezu wie eine Zaubergrotte« (S. 134)

Umgeben von diesen Hieroglyphen und dem beobachtenden Auge des Romanhelden gibt sich der Baron seinerseits Beobachtungen hin. In diesen vermischen sich erotische Faszination und Wissensdurst. Charlus im Spielsaal wird als »Magie« (S. 87) beschrieben, »der

die ganze Macht seines Willens und seiner Geisteskräfte darauf konzentriert, ein Horoskop zu stellen, oder als »Pythia auf dem Dreifuss« (S. 135) mit hervortretenden Augen, ohne dass das Objekt seiner Aufmerksamkeit sogleich genannt würde. Bei diesem handelt es sich um einen kartenspielenden jungen Mann, zu dem sich bald sein Bruder gesellt. Von den Sphingen, die den Sessel schmücken, gleitet der Blick zu dem darin sitzenden Ödipus, den der Baron fixiert, als handle es sich um eine »algebraische Aufgabe« oder ein »Formelbuch« (S. 135).

Eine vorangehende Beschreibung weist dem Leser den Weg, denn wie die Mutter verdienen auch die Söhne die ästhetische Metapher des »Meisterwerks« (S. 136). Obwohl die beiden Brüder von ein und demselben Vater stammen, gleichen sie nur ihrer Mutter:

»In den einen war, weich schwellend in einem männlichen Körper, die königliche Stattlichkeit von Madame de Surgis übergegangen, und die gleiche rosig durchglühte, sakrale Blässe lebte in den marmorhaften Wangen von Mutter und Sohn; sein Bruder aber hatte die griechische Stirn, die vollkommene Nase, den statuengleichen Hals, die ins Unendliche schauenden Augen geerbt; aus den verschiedenen Gaben bereitet, welche die Göttin an sie verteilt hatte, bot ihre zweifache Schönheit so das abstrakte Vergnügen der Feststellung, dass der Grund dieser Schönheit ausserhalb von beiden lag; man hätte meinen können, dass die Hauptattribute ihrer Mutter sich in zwei verschiedenen Körpern inkarniert hatten, dass der eine Sohn ihre Statur und ihr Teint war, der andere ihr Blick, so wie jene Götter, die nichts anderes als die Kraft und die Schönheit Jupiters oder Minervas waren« (S. 131)

So geht es denn bei dem Rätsel um Vererbung, wobei sich naturgegebene und künstlerische Aspekte überschneiden. Jene weisen deutlich auf den Adel: »männlicher Körper«, »königliche Stattlichkeit«, »rosig durchglühte, sakrale Blässe«, der mythologische Vergleich; diese liegen in dem »abstrakten Vergnügen«, das diese »zweifache Schönheit« bereitet – doppelt in jedem Sinn, so reich an Unausgesprochenem sind diese Variationen über »dasselbe und das andere« (*homo* und *hetero*). Über die Inversion des Schreibens lagert sich ein Schreiben über die Inversion.

Die beiden Jungen gleichen nur ihrer Mutter, genauer: dem männlichen Aspekt ihrer Mutter. Es handelt sich um einen Fall von Parthenogenese, was mit wiederholten, bisweilen gelehrten Vergleichen verdeutlicht wird.¹⁵ Das von Madame de Surgis bewirkte und von ihrem Namen suggerierte Emporragen erhält eine neue Bedeutung, nämlich die einer Selbstbefruchtung. Was die Verteilung der sich ergänzenden Eigenschaften auf die beiden Brüder betrifft, so folgt sie den streng binären Strukturen des Mythos vom Hermaphroditen und jenes der Zwillingsbruderschaft.¹⁶ Mars und Venus: Victurnien hat männlichere Züge als der bleiche, weibliche Arnulphe. Ihre Namen entsprechen der historischen Zweideutigkeit von

»Surgis-le-Du« Der heroische Name »Victurnien« weist auf die Aristokratie Balzacs (Victurnien d'Esgrignon ist der Protagonist von *Le Cabinet des antiques*, was Charlus natürlich bekannt ist), während »Arnulph« über den Weg der Paronomase an eine gewisse lächerliche Bürgerfigur Molères denken lässt. Das Prinzip der auf ideale Weise verteilten Eigenschaften bestimmt den ganzen Kontext der Surgis: Während Swann über dem Dekolletée der Mutter fast den Verstand verliert, erstarrt Charlus in Bewunderung vor der Schönheit der Söhne. Charles-Charlus: Auch in der Lautung ihrer Namen besteht eine Symmetrie zwischen diesen beiden Figuren. Sie unterscheiden sich zwar in ihren Neigungen, nicht aber in ihrer tragischen Art zu lieben. Eine diskretere, brüderliche Symmetrie verbindet den Herzog von Guermantes, den Liebhaber der Mutter, und den sich um die Söhne bemühen den Baron von von Charlus.

Diese offensichtliche Zweiteilung kann sich auch umkehren und zur Karikatur werden. So spielt sich der Adept des Mars, der Balzac nur dem Namen nach kennt, gegenüber dem Baron als Intellektueller auf, während sich der kurzsichtige und effeminierte Dummkopf als Sportler gibt: Inversion der Inversion, inszeniert als regelrechtes Possenspiel! Allein schon die Homosexualität würde genügen, um dieser Typologie ein Körnchen Salz hinzuzufügen. In *Sodom und Gomorrha* übernimmt Proust die Grundlagen jener Theorie, die den Homosexuellen als einen Menschen mit männlichem Körper und weiblicher Seele betrachten.¹⁷ Im Fall der Brüder Surgis gibt er den aristokratischen Werten, die eine naive Lektüre mit dem Körper der Jünglinge verbindet, etwas Zwielfichtiges. Gleichzeitig pervertiert der Text auch die Eigenschaften der Mutter: Indem er die »königliche Stattlichkeit« der Mutter in die Nähe des »männlichen Körpers« der Söhne rückt, verwischt er die Grenzen zwischen den Geschlechtern. Es bleibt zu fragen, was denn Charlus so sehr fasziniert. Der Baron ist die Exempelfigur des Homosexuellen; er verliebt sich nur in »richtige Männer«, Heterosexuelle mit männlichen Zügen, auch wenn er im Verlauf seiner amourösen Abenteuer sein Ideal gelegentlich revidieren muss. Möglicherweise ist Charlus von den beiden Brüdern deshalb so fasziniert, weil er in ihnen Doppelgänger seiner selbst als junger Mann erblickt oder auch das eugenische Ideal eines Zwitterwesens, des homme-femme, in doppelter Ausführung, entstanden durch einen gelungenen Akt von Parthogenese. Im Perpetuum mobile des Proustschen Textes muss diesem biologischen Wunder eine gewisse Zweideutigkeit anhaften. Einerseits gehört es zu den Wundern der Natur, die nachzuahmen die Kunst sich bemühen muss. Als versierter Ästhet ist sich Charlus darüber im klaren, und deshalb möchte er auch das von Jaquet gemalte Porträt der Mutter erwerben, »um an ihm die physiologische Genealogie der beiden jungen Surgis zu studieren« (S. 144) Andererseits gehört aber die faszinierte Neugier des Barons wie auch die Episode mit dem

wiederholten Kinnzwicken eher in den Bereich des Unheimlichen. Das Kinnzwicken ist nicht einfach eine sexuelle Aufforderung.

Bei Freud ist das Unheimliche mit dem Thema des Doppelgängers verbunden. Verdoppelungen aller Art sind auch in Prousts Sodom häufig anzutreffen, ganz abgesehen von den Wutausbrüchen des Barons, wenn jener Teil seiner selbst, den er in Gesellschaft zu verbergen trachtet, über die Höflichkeit des Weltmannes triumphiert. Meist bergen diese Verdoppelungen ein Quiproquo, ein Missverständnis; sie gehören zum Repertoire der Komödie, wie beispielsweise die Episode der tomatengesichtigen Zwillingen, wenn Nissim Bernard wegen seiner Kurzsichtigkeit die homo- mit der heterosexuellen Tomate verwechselt, oder auch die Gegenüberstellung von Charlus und Saint-Loup, die gleichzeitig auf gewisse Aspekte der Liaison Charlus-Morel und auf Roberts Homosexualität vorausweist:

»übrigen sprach Robert, während er sich obendrein über seinen Onkel täuschte, den er für einen so grossen Bewunderer der Frauen hielt, in seinem Groll von Monsieur de Charlus mit allzu grosser Leichtfertigkeit. Man ist nicht immer ungestraft jemandes Neffe. So sehr wird durch Vermittlung des Onkels eine Erbgewohnheit früher oder später an uns weitergeleitet. Man könnte so eine ganze Porträtgalerie schaffen, für die der Titel des deutschen Lustspiels *Der Neffe als Onkel* ganz geeignet wäre und in der man den Onkel eifersüchtig, wenn auch unfreiwillig darüber wachen sähe, dass der Neffe ihm schliesslich ähnlich wird. Ich möchte noch hinzufügen, dass diese Galerie unvollständig bliebe, wenn man darin nicht auch jene Oheime figurieren liesse, die mit dem betreffenden jungen Mann nicht blutsverwandt, sondern nur jeweils der Onkel von dessen Gattin sind. Die Charlusse sind tatsächlich derart überzeugt davon, dass sie die einzigen guten Ehemänner sind, noch dazu die einzigen, auf die eine Frau niemals eifersüchtig zu sein braucht, dass sie im allgemeinen aus Zuneigung zu ihrer Nichte darauf bedacht sind, diese ebenfalls einen Charlus heiraten zu lassen« (S. 144-145)

Wie bei Zola oder in der freudschen Theorie trägt die durch eine unbewusste Figur bewirkte Wiederholung des Gleichen die Merkmale des Todestrieb. Die Homosexualität ist auch das Sandkorn, das die grosse biologische Maschinerie ins Stocken geraten lässt, die Verbindungen pervertiert und den Wechsel von einer Generation zur anderen in Frage stellt. Auf ihr lastet der Fluch der Unfruchtbarkeit, der Fluch, sich selbst endlos zu wiederholen. Die Gesetze der Vererbung entlarven und verurteilen den Homosexuellen, genau so wie dessen gleichermassen ausgestossenen Bruder, den Juden. Der näher rückende Tod zerfurcht Swanns Gesicht und lässt den für die Rasse charakteristischen Typ (S. 137) in Erscheinung treten. Bei den doch so angenehm zu betrachtenden Bildern Surgis dagegen zeigt sich fatalerweise der charakteristische Typ sobald sie den Mund öffnen: Als bald verwandelt sich die ideale

Komplementarität in eine karikaturale Verdoppelung, wie sie im Stottern und der Kurzsichtigkeit Arnulphes zum Ausdruck kommt. Jenes deutet darauf hin, »dass seine geistige Entwicklung zumindest noch nicht beendet [ist]« (S. 157), während diese ihn zwingt, immer brav seinem Bruder hinterherzugehen (S. 147). Die Störung des Sehvermögens, wie sie auch dem Missgeschick Nissim Bernards zugrunde liegt, spielt eine wichtige Rolle in der Anlage eines Textes, in dessen Zentrum das Thema des Erkennens steht. Zu Beginn der Soiree geht es für den Romanhelden darum, sich dem Fürsten von Guermantes vorstellen zu lassen. Vergeblich bittet er Madame d'Arpajon darum, deren amouröse und gesellschaftliche Ungnade sich symbolisch in ihrem späteren Missgeschick mit dem Springbrunnen zeigt. Das Thema des Erkennens ist aber auch mit der Homosexualität verbunden. Dass die Bewohner Sodoms sich untereinander erkennen, ist eine Frage des Blicks, jenes Blicks, »der aus den Tiefen« kommt, der anders ist, »als Monsieur de Charlus ihn für die Frauen [hat]« (S. 147), jenes Blicks schliesslich, den der Baron auf die beiden Brüder wirft. Kurzsichtigkeit bringt das Spiel durcheinander; sie durchkreuzt das idealistische Szenario vom gegenseitigen Erkennen. Deshalb ist sie ein geeignetes Instrument der Karikatur: Hilflös tappt der Kurzsichtige herum und nimmt dabei den einen für den anderen, den *Homo* für den *Hetero*.

Schliesslich spielt die Kurzsichtigkeit auch eine Rolle in dem ästhetischen Konzept der ganzen *Recherche*. Wie Antoine Compagnon darlegt¹⁸, wird der dekadenten Ästhetik Kurzsichtigkeit vorgeworfen. Den Vorwurf, das Detail gegenüber dem Ganzen zu bevorzugen, erhob Nietzsche gegenüber Wagner, Bourget gegenüber Huysmans und mancher Kritiker gegenüber Proust. Der dekadentistisch inszenierte, episodenhafte Auftritt der beiden Surgis ist bezeichnend für die Ambiguität der *Recherche*, die zwischen dem Projekt einer Kathedrale und ihrer tatsächlichen Zersplitterung in tausend Details hin- und herpendelt. Das zeigt sich auch in der Bereitschaft des Textes, sich über das Brüderpaar lustig zu machen und es schnell wieder zu verabschieden. Um sich zu legitimieren braucht offenbar die Proustsche Ästhetik neben anderen, konsistenteren, auch solche unfassbare Figuren.

In der kleinen Zeremonie des Kinnzwickens liegt möglicherweise auch eine Variante narzisstischer Verdoppelung vor. Die Verdoppelung der Brüder wiederholt die Persönlichkeitsspaltung, die in dem Baron stattgefunden hat. Die wahre, weibliche Natur wird durch die gesuchte männliche Fassade überdeckt. Eine weitere Verdoppelung steckt in dem Oszillieren zwischen dem Irrsinn des Homosexuellen und dem Verstand des Ästheten. Die Bewunderung des Barons angesichts einer Schönheit, die wie ein Bild entziffert werden möchte, wird von einer visuellen Halluzination begleitet. Der Weib-Mann kann nur durch sein Gegenstück angezogen werden, den männlichen Mann, wird aber enttäuscht, denn dieser ist

nichts anderes als das Bild seiner selbst (des Weib-Mannes), dem er aus dem Weg zu gehen sucht. Was aber geschieht, wenn der Weib-Mann sich plötzlich dem Idealbild des Weib-Mannes – also seiner selbst – gegenüber sieht und dieses Bild darüber hinaus in zwei Exemplaren vor ihm steht? Die verständliche Verwirrung des Barons und besonders seine späteren Gebärden weisen weniger auf sexuelle Anziehung als auf narzisstische Blendung, als ob die Erscheinung der beiden jungen Männer ihm seinen eigenen Fall vor Augen führte. So gesehen drückt die Episode des Kinnzwickens möglicherweise den Wunsch aus, den Zauber zu brechen: Ich zwicke dich ins Kinn und bitte dich, mich ins Kinn zu zwicken, um mir zu beweisen, dass ich nicht träume. Man kann darin allerdings auch ein Symptom der zunehmenden Verwickeltheit des Barons sehen, eine Obsession, deren triebhafter Charakter durchaus zu der Figur passt. Die Komik der Surgis-Episode betrifft nicht nur die Homosexuellen; sie weist auch auf jene Vorstellung von Liebe, die – so Proust – dazu verdammt ist, sich in einem ertäuschten anderen zu inkarnieren, das aber diese Liebe niemals befriedigen kann. Entgegen der Meinung gewisser Kommentatoren¹⁹, die behaupten mit dem Thema des Hermaphroditen könne Proust die »widernatürliche« Liebe neutralisieren, möchten wir zeigen, dass Proust die Homosexualität unter die Persionen einreicht. Allerdings ist bei Proust auch die »natürliche« Liebe eine Persion.

Trotz der Wunschvorstellungen, die sie hervorrufen, sind die beiden Surgis enttäuschende Figuren, denn ihre androgynische Komplementarität erweist sich als blosser Automatismus. In diesem Punkt gleicht die Faszination des Barons vor den Personen jener des Romanhelden vor deren aristokratischen Namen. Doch Personen und auch Namen erweisen sich als leer. Eine weitere Leerstelle entsteht dadurch, dass von den sexuellen Neigungen der Surgis – im Gegensatz zu dem später auftretenden tomatengesichtigen Brüderpaar – nicht die Rede ist. So bleibt in dem weitverzweigten System von Eigenschaften, Komplementaritäten und Ähnlichkeiten, von Hermaphroditismus und Parthenogenese die Symmetrie unvollkommen. Einer hätte »dazugehören« müssen, aber welcher? Der literarisch-männliche oder der weiblich-sportliche?

Die Wahrheit der Personen liegt weder in ihrem Namen noch in dem ersten Eindruck, den sie hervorrufen. Wie Albertine ist sie flüchtig, unfassbar. Sie kann, wenn überhaupt, nur in der Dauer erfasst werden, meist über die allmähliche Entdeckung eines Unsagbaren sexueller Natur, bleibt aber dabei unbefriedigend und unvollständig. Als Produkte aus dem dekadentistischen Repertoire sind die beiden Surgis allzu typisiert, um in der *Recherche* wirklich Fuss fassen zu können. Marcel und Charlus unterliegen beide einem interpretatorischen Irrtum, der eine in Bezug auf den Namen, der andere in Bezug auf die

Personen, doch hat innerhalb eines grundlegend zweideutigen Textes jeder Irrtum exemplarische Bedeutung. Für den Leser erweisen sich diese scheinbaren Nebenfiguren als eine antisante Variation eines Hauptthemas der *Recherche*. Der Name »Surgis-le-Duc« nimmt die Reaktionen vorweg, die dessen Träger, Mutter und Söhne, bewirken: misslungene Handlungen, narzisstische Verwechslung zwischen *homo* und *hetero*, Gefühl unheimlicher Fremdheit, lauter Phänomene, die mit dem Auftauchen und Auftreten, dem *surgissement* der Surgis verbunden sind. Ihrem Auftritt auf der Szene der Gesellschaft und auch auf jener der Triebe.

Im Rückgriff auf Freudsche Begriffe liegt die Versuchung eine psychoanalytische Interpretation des Werkes vorzuschlagen, die gezwungenermaßen über das Unbewusste des Textes auf jenes des Autors zielen müsste. Bis zu einem gewissen Grad wäre eine solche Lesart berechtigt. So wäre es beispielsweise leicht – möglicherweise zu leicht – zu zeigen, wie viel Selbstverleugung in dem karikaturalen Bild der Homosexualität liegt. Es ist aber zweifellos interessanter zu zeigen, dass Proust wie Freud in seinem Text Unbewusstes inszeniert, sei es, um dieses direkt zu deuten, sei es, um dem Leser vorzuschlagen, dieses zu deuten. In diesem Augenblick geht es weniger um die klinische, extratextuelle Bedeutung der misslungenen Handlungen von Madame d'Arpajon oder der Halluzinationen von Charlus als um die verborgene Einladung an den Leser, diesen Reaktionen aufzulauern und sie zu diagnostizieren. Auch bei Freud wird man zu solchen hermeneutischen Ermittlungen und Interpretationen aufgefordert, doch blickt der Leser bei Proust in eine reichere Partitur. Bei allen Unterschieden zwischen einem literarischen Werk und einer Theorie mit wissenschaftlichen Ansprüchen ist die *Recherche* auf ihre Weise eine *Psychopathologie des Alltagslebens*. Der Freudsche und der Proustsche Diskurs befinden sich beide auf der Suche nach Gesetzen (des Unbewussten beziehungsweise der Literatur), doch zeigen sie beide – vielleicht ungewollt, obwohl man im Fall Prousts daran zweifeln kann – in ihrem Herumtasten, ihren Wendungen und Windungen, ja Widersprüchen die Leere jedes Wahrheitssystems.

Andererseits gehört das Auftauchen des Unbewussten auch zu einem ästhetischen Programm. Die im Zusammenhang mit der Episode des Kinnzwickens angedeutete Geisteskrankheit von Charlus rückt gemäß den Theorien und Typologien des Fin-de-siècle in die Nähe des Künstlertums.²⁰ Bei Proust sind der Homosexuelle und der Künstler Brüder im Geist der Dekadenz. Tatsächlich handelt Charlus in der Surgis-Episode wie ein Künstler. Seine pythische Trance angesichts der beiden jungen Männer ist ästhetischer Natur. In anderem Kontext verlangt Charlus von Morel, bei der Interpretation von Beethoven zu einem Medium zu

werden.²¹ Für ihn setzt musikalische Interpretation eine regelrechte Bewusstseinsspaltung voraus. Künstlertum rückt in die Nähe von Perversität.

Gilt diese paradoxe Annäherung auch für die Literatur? Tatsächlich charakterisieren enthusiastische Trance, hervorgerufen durch das plötzliche Auftauchen der Wahrheit, auch die wichtigen ästhetischen Entdeckungen des Romanhelden. Tatsächlich gleichen diese wohlbekannten Episoden mit jener, die uns hier beschäftigt. Im übrigen sind in dieser beide Pole des künstlerischen Schöpfertums gegenwärtig: Charlus repräsentiert den Künstler, die Surgis repräsentieren das Kunstwerk. Diese ästhetische und textuelle Überdeterminierung tritt an die Stelle der Erblast: Proust ist nicht Zola. Diese Ambivalenz entspricht einer zwischenzeitlichen Poetik – *entre deux siècles*, wie es Antoine Compagnon sagt: Einbruch des Neuen und gebrochene Zeitlichkeit einerseits, Gebundensein an die Tradition andererseits. Gleich dem Homosexuellen und dem Juden besitzt der wahre Schriftsteller eine ererbte Eigenart, doch erlaubt es ihm sein schöpferisches Genie, sich und bis zu einem gewissen Grad auch seine Personen davon zu befreien. In diesem Punkt unterscheidet sich Proust deutlich sowohl vom Naturalismus als auch von dessen Kehrseite, dem Dekadentismus. Das Verhalten von Charlus während der Surgis-Episode zeigt aber auch die Grenzen einer Poetik des plötzlichen Auftauchens und der Erleuchtung. Diese bleibt zwar eine Grundbedingung des Künstlertums, doch verlangt sie nach einer interpretatorischen Arbeit, die der Baron nicht zu Ende führt. Was Charlus fehlt, um zu einem wirklichen Künstler zu werden, ist eine Art von hermeneutischer Tätigkeit. Bei ihm mündet die Interpretation in einen Zustand, der vielleicht zu Morels Geige passt, der wahren Literatur aber nicht genügt.

Balzac im Intertext

Der Balzacsche Intertext fügt sowohl der onomastischen Interpretation als auch dem Thema der Vererbung eine Dimension hinzu. Als versierter Balzac-Leser bemerkt Charlus, dass Victurnien den gleichen Vornamen hat wie d'Esgrignon, der Protagonist von *Le Cabinet des antiques*. Zu der physiologischen Genealogie, der der Baron mithilfe des Porträts von Jaquet nachspüren möchte, tritt eine literarische. Allerdings ist die ästhetische Lektüre von Anfang an eine Enttäuschung, auch wenn Victurnien – wenn er erklärt, Balzac sei der Autor des Romans – für einen Augenblick Illusionen wecken und Charlus entzücken kann. Doch wird der intellektuelle Höhenflug des jungen Mannes sogleich durch eine Bemerkung des hier allwissenden Erzählers gebremst, der bemerkt, Victurnien habe keine Zeile dieses Autors gelesen und kenne dessen Namen nur deshalb, weil ihn sein Lehrer erst vor wenigen Tagen

auf die Übereinstimmung seines Vornamens mit demjenigen des jungen d'Esgrignon aufmerksam gemacht hatte» (*Sodom und Gomorrha*, S. 148)

Le Cabinet des antiques ist eine Art Miniaturausführung von *Illusions perdues*: Victurnien d'Esgrignon, ein junger Adliger aus Alençon, begibt sich Paris, um dort Karriere zu machen. Nachdem er eine Unterschrift gefälscht hat, um den Ruin der Herzogin von Maufrigneuse abzuwenden entgeht er nur knapp einem Prozess, der ihn um seine Ehre gebracht hätte. Seinen bedeutenden physischen und geistigen Fähigkeiten steht eine Charakterschwäche gegenüber, die ihn in die Nähe von Lucien de Rubempré, dem Protagonisten von *Illusions perdues*, rückt. So weist die Surgis-Episode auf die Liebe von Charlus zu Morel voraus, in der sich die Verbindung Vautrin-Rubempré in parodistischer Weise wiederholt. Ausserdem ist der Name von d'Esgrignons Vater, Carol, die Matrix des Namens Charlus.

Victurnien d'Esgrignon hat einen weiblichen Charme und einen Verstand, den die unglücklichen historischen Verhältnisse verhindert haben aufzubringen. Hätte er seine Eskapaden unter dem Ancien Régime ausgeführt, hätte man sie nicht als Verbrechen, sondern als Zeichen einer aussergewöhnlichen Persönlichkeit verstanden. Es wäre aber gewiss übertrieben einen kratylischen Balzac einem Proust gegenüberzustellen, der die Bedeutungslosigkeit des Adels entlarvt. Der Misserfolg des Balzacschen Victurnien, der als »verwöhntes Kind«²² hingestellt wird, liegt nicht nur in seinem fehlenden Willen (Wille ist der Schlüssel zum Erfolg in der *Comédie humaine*), sondern auch in seiner Unkenntnis der durch die Revolution hervorgerufenen sozialen und politischen Veränderungen. Die Episode der gefälschten Unterschrift zeigt, wie sich der adlige Name trotz seiner Authentizität²³ nicht mehr in das vorgegebene Wertesystem des Ancien Régime einschreibt, sondern neue Gesetze und neue, deregulierte Zeichensysteme berücksichtigen muss. In der dauernden Bemühung, die Defizite zu korrigieren, zeigt sich zwar die Sympathie des Autors für den Protagonisten und dessen Herkunft, doch zeigt Balzac letztlich eine von den Ereignissen überholte Aristokratie, die sich vergeblich an die einstige Unveränderlichkeit klammert.

Dieser Diagnose eines Anachronismus, der der Aristokratie ihre Handlungsfähigkeit entzieht und ihr jeden Erfolg verwehrt, fügt Proust eine weitere Subtraktion hinzu und wendet die vererbten Attribute des Adels ins Karnavaleske, beispielsweise wenn Arnulphe »mit entgegenkommender und naiver Genauigkeit« die Sportarten aufzählt, die er der Lektüre vorzieht:

»Oh! Ich interessiere mich mehr für Golf, Tennis, Fussball, Wettlauf und vor allem für Polo.« So hatte einst Minerva, sich gleichsam unterteilend, in einem gewissen Stadtstaat aufgeführt, die Göttin der Weisheit zu sein, und dort nur einen Teil ihrer selbst in einer rein dem

Sport und den Pferden zugewandten Gottheit inkarniert, der ›Athene Hippias‹. Er ging aber auch nach St. Moritz zum Skilaufen, denn Pallas Tritogeneia sucht hohe Gipfel auf und verfolgt die Reiter«(S. 157)

Bei der Beschreibung ihrer Schönheit funktioniert der mythologische Vergleich; sobald die Surgis aber den Mund öffnen, verkehrt er sich zur Parodie. Die göttliche Fähigkeit, sich zu verwandeln, spiegelt sich in der komischen Liste von Sportarten. Während sich bei Balzac die Leibesübungen der Adligen noch vor einem gewiss nur virtuellen Hintergrund von Kampf und Krieg abzeichnen – d'Esgrignon kann reiten»wie ein Paladin²⁴ –, dienen die von Victurnien de Surgis praktizierten Sportarten nur dem Vergnügen und zeugen von einer zunehmenden Demokratisierung.

Während bei Balzac der androgyne Körper einer epochenspezifischen Idealvorstellung von männlicher Schönheit gehorcht, gibt ihm Proust in der Surgis-Episode über das Thema der Homosexualität eine neue Dimension. Die physische Ähnlichkeit zwischen den beiden Victurniens gerät ob der Faszination des Barons etwas in Vergessenheit, denn dieser sieht in Victurnien den »saturnien²⁵, der ihm wohl auch unterschwellig seinen Namen gegeben hat. Die intertextuelle Filiation enthält bereits die Möglichkeit ihrer parodistischen Umkehrung: Charlus-Carol kann für Victurnien nur ein parodistischer und inzestuöser Vater sein.

[...]

Ü und u in Lautung und Schrift

In der wohlbekannten Szene von »Eine Liebe Swanns«, in der Swann und Oriane über den Namen »Cambremes« witzeln, der gerade zur rechten Zeit auflört und dessen Anfang schon bedenklich ist²⁶, besteht der »sekundäre Kratylismus« darin, gewisse Namen wörtlich zu verstehen; er kann aber auch zum Aufbau ausgedehnter, aus Lauten und Lettern bestehender Beziehungsnetze führen. Auch der Name »Surgis« steht in einem größeren Zusammenhang. Die Surgis-Episode ist mit den Szenen verwoben, in denen Madame de Saint-Euverte Gäste für ihre geplante Garden-party zu rekrutieren sucht, was den Baron von Charlus – in Gegenwart der Betroffenen – zu einem Bravourstück insolenter Rhetorik veranlasst, in dem er sich unter anderem über den Mundgeruch der Dame auslässt:

»[...] Die Nähe dieser Dame genügt. Plötzlich sage ich mir: ›Mein Gott, sollte meine Abortgrube schadhafte geworden sein?‹ Stattdessen aber hat einfach die Marquise den Mund aufgetan. Sie begreifen, dass diese Abortgrube, hätte ich das Pech, bei der Dame zu verkehren, sich zu einem ungeheuren Jauchefass ausweiten würde. Dennoch trägt sie einen mystischen Namen, bei dessen Anhören ich immer mit Jubilieren im Herzen – obwohl sie selber längst sämtliche Jubilien hinter sich gebracht hat – an jenen böden Vers denken muss, der dekadent

sein soll: *Grün, ach wie grün war damals meine Seele ...* Mir freilich liegt eine Grünanlage mehr, wenn sie sauberer ist. Wie ich höre, gibt diese Person, die unermüdliche Lägerin, »Gardenparties«; ich selbst würde das eher als eine »Einladung zum Kloakenkorso« bezeichnen« (*Sodom und Gomorrha*, S. 152)

Indem sie einen einst verehrten Namen²⁷ profaniert, bewirkt diese Tirade eine radikale Umkehrung. Der manische Ausbruch des Barons zeigt die Rückseite der Sprache, das unbewusste Gesicht der Bedeutung, das plötzlich enthüllt wird. Grün («verdeur») kann hier nicht mehr wie an anderer Stelle der *Recherche* mit Kindheitserinnerungen assoziiert werden; Grün verkehrt sich in ein Gegen-Grün («contre-verdeur», wie Jean-Pierre Richard sagt²⁸), das ironisch auf den zukünftigen Umgang des Barons mit den Verdurins («vert»heisst grün) vorausweist. [...]

Ausserdem verbinden sich in der Konstellation Charlus-Surgis-Victurnien-Arnulphe *r* und *u*, eine Verbindung, die auch in Rimbauds Sonett der Vokale hergestellt wird. Von dem als grün, »vert« bezeichneten *u* heisst es dort: »U, cycles, vibrations divins des mers virides«²⁹ Wenn ihm auch das R fehlt, gehört der Name Putbus auch zu dieser Konstellation. Seine Bedeutung erhält dieser Name einzig durch eine wörtliche Lektüre. Er evoziert den Schamberg der Hure: le pubis de la pute.

Die Untersuchung einer kleinen Gruppe von Personen, beispielsweise der Surgis>mère & fils, legt einen wesentlichen Aspekt von Prousts Werk offen, nämlich die Echos und Spiegelungen zwischen den Teilen und dem Ganzen. Gleich einem Prisma wirft der Teil sein Licht auf das Ganze. So ist es denn nicht weiter erstaunlich, dass scheinbare Nebenfiguren, die schnell wieder abgeschoben werden, einen solchen Reichtum an Facetten entfalten können. Am Ende aber bleiben die Widersprüche eines Werks, dass den Leser weiterhin zu einer – möglicherweise vergeblichen – Suche nach dem Sinn aufruft.

¹ Roland Barthes, »Proust et les noms«, in: *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, »points/essais«, 1972.

² Gérard Genette, »Proust et le langage indirect«, in: *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, und *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.

³ *Figures II*, S. 247f.

⁴ Gérard Genette, »Proust palimpseste«, in: *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

⁵ *Figures II*, S. 294.

⁶ *Mimologiques*, S. 328.

⁷ Vgl. *Figures II*, S. 245f.

⁸ Vgl. *Sodom und Gomorrha*, S. 160f.

⁹ Vgl. S. 146.

¹⁰ Vgl. S. 161.

¹¹ Wir übernehmen einen Begriff Roland Barthes' aus dem Artikel »Une idée d'écriture«, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, Bd. II, S. 1218-1221.

¹² Mit ihren baudelaireschen Zügen, dem von Poe übernommenen Dämon, der sie antreibt, und ihrer an Huysmans' androgyne Miss Urania aus *À rebours* erinnernde Erscheinung stellt Madame de Surgis eine Reminiszenz an die Epoche der Dekadenz dar. Zu Proust und Huysmans vgl. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, S. 109-126.

¹³ *Sodom und Gomorrha*, S. 143 und 161.

¹⁴ III, 1185.

¹⁵ Vgl. »Die Kinder Jupiters sehen sich nicht gleich, aber das kommt daher, dass er sich zunächst mit Metis vermählte, deren Bestimmung es war, weisen Kindern das Leben zu schenken, dann mit Themis, darauf mit Eurynome, mit Mnemosyne, mit Leto und erst zuletzt mit Juno. Einem einzigen Vater aber hatte Madame de Surgis beide Söhne geboren, die beide ihre Schönheit, jedoch eine Schönheit ganz verschiedener Art, ihrer Mutter verdanken.« (*Sodom und Gomorrha*, S. 136)

¹⁶ Zum mythologischen Substrat der Surgis-Episode vgl. Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982.

¹⁷ Vgl. *Sodom und Gomorrha*, S. 27, Anm. 1.

¹⁸ *Proust entre deux siècles*, S. 47-49.

¹⁹ Beispielsweise von Marie Miguet-Ollagnier in: *La Mythologie chez Proust*. Vgl. dazu die Gegenexpertise von Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, S. 182-186.

²⁰ »Man zittert bei dem Gedanken, welche Beziehung das Körperliche dazu haben mag, wenn man bedenkt, welch winzige Abweichung in einer rein körperlichen Neigung, welche leichte Trübung eines Sinnes zu erklären vermag, dass die Welt der Dichter und Musiker, die dem Herzog von Guermantes so fest verschlossen bleibt, sich für Monsieur de Charlus hier und da öffnet.« (*Die Gefangene*, S. 289) Zur Verbindung von Perversion und Schöpfung vgl. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, 266-285.

²¹ Vgl. *Sodom und Gomorrha*, S. 602.

²² Honoré de Balzac, *Le Cabinet des antiques*, Paris, Gallimard »Folio classique«, S. 78.

²³ Wie Proust beruft sich auch Balzac auf die Arbeiten der Brüder Thierry, um die merowingischen Ursprünge der Adelsnamen zu belegen. Doch auch bei Balzac zeigt der Rückgriff auf die Etymologie nichts anderes als den Niedergang der Aristokratie, beispielsweise mit der unterschwellig Ironie in der Bemerkung zu dem Namen Carol: »Carol (die Brüder Thierry hätten Karawl geschrieben) war der glorreiche Name eines der mächtigsten Häuptlinge, die einst vom Norden kamen, um Gallien zu erobern und ihrem Feudalsystem zu unterwerfen.« (S. 52)

²⁴ S. 81.

²⁵ Vgl. *Sodom und Gomorrha*, S. 38 und Anm. 1.

²⁶ *Unterwegs zu Swann*, S. 494.

²⁷ Proust assoziiert den Namen »Saint-Euverte« mit einem in Orléans verehrten Heiligen, dessen Hand auf wunderbare Weise während einer in der Kathedrale zelebrierten Messe erschienen ist, um die Lehre von Realpräsenz und Transsubstantiation zu bekräftigen. Vgl. den Artikel »Saint-Euverte« von F. Leriche in: *Dictionnaire Marcel Proust*, hg. A. Bouillaguet und B. Rogers, Paris, Champion, 2004.

²⁸ *Proust et le monde sensible*, S. 89-90.

²⁹ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, »Bibliothèque de la Pléiade«, 1972, S. 53.