



Marcel
Biographie
Proust

Jean-Yves Tadié

Suhrkamp

SV

Jean-Yves Tadié

Marcel Proust

Biographie

Aus dem Französischen
von Max Looser

Suhrkamp Verlag

Titel der französischen Originalausgabe:

Marcel Proust. Biographie.

© Éditions Gallimard, 1996

Der Autor dankt dem Verlag Oxford University Press
für die Erlaubnis, Auszüge aus seiner unter dem
Titel *Portrait de l'artiste* veröffentlichten Inaugurationsvorlesung
an der Universität Oxford 1990 abzudrucken.
Ein Dank geht auch an die Houghton Library,
Harvard University, für die Erlaubnis, Briefe von
R. Hahn aus ihrem Besitz zitieren zu dürfen
(bMs fr 219 und bMs fr 219-3).

Erste Auflage dieser Ausgabe 2017

© der deutschen Übersetzung

Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008

Alle Rechte vorbehalten,

insbesondere das des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Jacques-Émile Blanche, Marcel Proust,
Porträt mit weißer Blume, 1892. © bpk/RMN/Paris,
Musée d'Orsay/Hervé Lewandowsky/VG Bild-Kunst, Bonn 2008
Umschlaggestaltung: Hermann Michels und Regina Göllner

Druck: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-42784-2

*Für Arlette,
für Alexis, Benoît und Jérôme*

Inhalt

Vorbemerkung	9
I. Herkunft	17
II. Kindheit	62
III. Der Gymnasiast	84
IV. Die großen Ferien (1889-1891)	124
V. Von <i>Le Banquet</i> zu <i>La Revue blanche</i>	166
VI. Die Entstehung von <i>Freuden und Tage</i>	219
VII. Die Freuden Jean Santeuils	282
VIII. Von <i>Jean Santeuil</i> zu Dreyfus	337
IX. <i>La Bible d'Amiens</i>	425
X. <i>Sésame et les lys</i>	524
XI. Renaissance der Literatur	576
XII. <i>Gegen Sainte-Beuve</i>	605
XIII. »Die verlorene Zeit« (1912-1913)	671
XIV. Der Roman von 1914	711
XV. Der Roman von 1918	786
XVI. Zwischen Leben und Tod	862
Anmerkungen	919
Bibliographie	1174
Register	1203
Inhaltsverzeichnis	1257

Vorbemerkung

Warum eine neue Proust-Biographie? Ebenso könnte man einen Maler fragen: Warum neue Stilleben, warum neue Porträts? Es kommt der Zeitpunkt, da man glaubt, die Synthese der vorhandenen Arbeiten erstellen und alles weglassen zu können, was nicht als belegbar erscheint, neue Entdeckungen aufzunehmen, insbesondere das, was allein durch die Arbeit des Herausgebers zur Kenntnis gelangt, nämlich die Geschichte der Handschriften und die Entstehung des Werkes: die eigentliche Biographie eines Schriftstellers, eines Künstlers, ist die Biographie seines Werkes. Sie ist auch die einzige, die nicht mit dem Tod endet. Proust formulierte es im Hinblick auf Ruskin so: »Die Ereignisse in seinem Leben sind intellektuell, und die wichtigsten Daten sind jene, da er in eine neue Kunstform eindringt.«¹

Ein weiteres Kennzeichen des vorliegenden Buches ist die Absicht, jede Aussage zu begründen; daher die zahlreichen Anmerkungen mit den entsprechenden Belegen – freilich ist niemand gezwungen, sie zu lesen. Es bleiben die ungelösten Fragen; ungelöst aufgrund der zeitweiligen oder endgültigen Unzugänglichkeit wichtiger Dokumente: der Briefwechsel zwischen Proust und Agostinelli, die meisten Briefe an seinen Vater, viele Briefe an seine Mutter, das Tagebuch von Reynaldo Hahn, das zwar erhalten geblieben, aber nicht zur Einsicht freigegeben ist. Die Briefe, die der Schriftsteller empfangen hat, wurden nur selten aufbewahrt; seine Bücher sind fast sämtlich in alle Winde verstreut. Nun besteht die Aufgabe des Literaturwissenschaftlers darin, in einem einzigen Buch eine ganze Bibliothek unterzubringen, und die des Biographen, gleiches mit einem Mann (oder einer Frau) zu tun. Nicht selten freilich, daß Mensch oder Werk verschwunden sind, wenn der Zauberer sein Kästchen öffnet. Wie der Romanschriftsteller, so kennt auch der Biograph nicht alle Seelenwinkel seiner Figuren. Das muß man akzeptieren.

Wir werden zeigen, in welcher Hinsicht das Individuum zunächst

ein Typus ist: Kind einer bürgerlichen Familie, Schüler des Lycée Condorcet, Student der École libre des sciences politiques, Asthmastiker, ein »junger Dichter«, der mehr Briefe verschickt, als er selber empfängt, ein Kurgast der Seebäder. Was heißt es, um 1890 Schriftsteller, Homosexueller, Kranker oder Arzt zu sein? Mit wiederholten Querschnitten durch die jeweilige Zeitgeschichte und Kultur hoffen wir die Langeweile allzu singulärer Anekdoten zu vermeiden. Schließlich kommt der Augenblick, da der große Künstler nicht länger nur ein Typus ist, sondern sich als ein unersetzbar anderer der Geschichte und den Strukturen entzieht.

Weil interpretieren schwieriger als erzählen ist und weil man das Hypothetische zur Geltung bringen muß, ist das vorliegende Buch auch eine Demonstration, eine Beweisführung. Seit 1959, als wir über Proust zu publizieren anfangen, haben wir Anregungen zu anderen Arbeiten gegeben; jetzt greifen wir sozusagen auf das Eigene zurück. Dies gilt insbesondere für unsere Ausgabe von *À la recherche du temps perdu* in der Bibliothèque de la Pléiade (1987) und die Einleitung dazu, von der sich hier bestimmte Teile wiederfinden, namentlich jene, die die Geschichte des Werkes erzählen. Wir sind uns einfach selber treu geblieben. Nachdem wir in *Proust et le roman* die Kunst des Schriftstellers untersucht, in *Lectures de Proust* ein Panorama der literaturwissenschaftlichen Kritik gemalt und schließlich zusammen mit einer Gruppe von Mitarbeitern die wichtigen Teile der vorbereitenden Entwürfe (Esquisses) zum Roman sowie eine reichhaltige Auswahl von Varianten veröffentlicht haben, blieb nur noch das erregende Problem: kann man das Leben Prousts erzählen? Wie? Warum? Man kritisiert gerne die langen und gelehrten angelsächsischen Biographien samt der Professoren, die sie verfassen. In dem umfangreichen Buch, das hier vorliegt, wird man jedoch kein einziges Faktum ohne Bedeutung lesen, und kaum Fakten, die nicht in das Werk einfließen: deshalb haben wir die Einführung eines Themas, eines Bildes oder einer Figur in den entstehenden Roman so genau und so oft wie möglich datiert, da es sich ja um einen einzigen Roman handelt. Proust hat alles aus seinem Leben und Denken wiederverwendet. Und wir selbst, obwohl immer wieder durch die Überraschungen seiner Kunst überwältigt,

glauben zu verstehen, was er wußte, was er dachte oder empfand, und wir wollen es den Lesern weitergeben, den vielen auf der ganzen Welt, von Amerika bis nach China und Japan, die dieses Werk und diesen Menschen lieben. Einige unbekannte Fakten, eine Interpretation: ein Leben gleicht einer Partitur; es gibt viele Möglichkeiten, sie zu interpretieren: nicht zuviel Rubato, nicht »zu trocken« spielen, wie die Großmutter des Proustschen Helden sagte. Der Ton des Biographen, seine Stimme, sie sind hörbar und sie altern. Der eine Biograph ist Staatsanwalt, der andere ist Hagiograph, wieder ein anderer ist melodramatisch. Ein Leben läßt sich wie eine Sonate oder ein Theaterstück interpretieren: man tut unter diesen Umständen besser daran, der Berma nachzueifern und eine transparente, unsichtbare Spielweise zu wählen. Was nicht heißt, auf eine bestimmte Schreibweise zu verzichten: Stil besteht aus Opfern.

Alles, was man über Proust wissen kann; alles Wissenswerte, was zum Verständnis seiner Person und seines Werkes beiträgt. Kein Detail, das ohne Bedeutung wäre. Am wichtigsten für uns ist freilich nicht das, was Painter und nach ihm Diesbach vortrefflich gezeigt haben: die Eigenheiten der Salons und des mondänen Lebens von einst. Painter hat alles gelesen, was man zu seiner Zeit als Autor einer Biographie über das Leben, die Epoche, die Salons und die Erinnerungen lesen konnte. Keine einzige Anekdote fehlt: die Offensive kann beginnen; doch keine einzige dieser Anekdoten, von Buch zu Buch mitgeschleppt, die uns noch ein Lächeln entlockte. Seine Nachfolger haben sie erneut zitiert, ohne sich zu fragen, ob sie nicht doch etwas welk geworden oder sattsam bekannt waren. Painter hat also alles gelesen, aber er hat keinen einzigen der damals noch lebenden Zeitzeugen aufgesucht; er verließ sich nur auf die schriftlichen Erinnerungen. Es gibt aber auch Menschen, die gar nicht schreiben, andere, die nicht alles aufschreiben, was sie wissen. Dies alles ist unrettbar verloren. Eine Welt, die André Maurois gut kannte. Man hat seine im Ton so treffende Biographie vergessen, weil er sich nicht mit wohlfeilen Freudianismen brüstete, weil er weder von *Jean Santeuil* noch von *Contre Sainte-Beuve* etwas wußte und weil er auch nach deren Entdeckung sein Buch nicht überarbeitete. Auf bestimmten Seiten von *Auf der Suche nach Marcel Proust*, die zu den

empfindsamsten gehören – nämlich die über die jüdische Herkunft von Jeanne Proust, über die Krankheit und die Homosexualität ihres Sohnes –, ist kein Wort zu ändern. Andere Autoren hingegen äußern sich über diese Themen mit einer Grobheit, mit einer Undifferenziertheit, mit nichtbelegten Meinungen, die verblüffen. Auch wir leugnen die Bedeutung des Liebeslebens oder schlicht des Sexuallebens keineswegs; wir haben sie auf das Wesentliche zurückgeführt, auf die Aspekte des Elends, die *Sodom und Gomorrha* Größe verleihen.

Da das Leben zum Roman und der Roman zum ganzen Leben geworden ist, wird man sich nicht wundern, im vorliegenden Buch auch einen literaturwissenschaftlichen Essay zu finden. Er beschreibt Prousts geistiges Universum, wie es entstanden ist, aufgrund welcher Bücher, welcher Gemälde, welcher Musik. Die Genealogie der Ideen ist gewichtiger als die Genealogie der Familien. Wir lesen die Geschichte *einer* Mentalität: das Wachsen einer Bildung, die sich in Schöpfung verwandelte. In einem umfassenderen Sinn entwickelte sich gleichzeitig auch die Welt der Wünsche und der Träume, die Welt der Lieblingsbäume und -landschaften, der Freunde – Männer wie Frauen. Außerdem das Leiden, die Angst, die Eifersucht, die Krankheit. Die Einsamkeit des so lange verkannten und zurückgewiesenen Künstlers, des Homosexuellen, des Enkels jüdischer Financiers und von Ladenbesitzern vom Lande; des in seinen Räumlichkeiten untergehenden Asthmatikers. Schließlich der Mut und die Hoffnung des Mannes mit der Lieblingsmaxime aus einem Evangelium, an das er nicht glaubte: »Arbeitet, dieweil ihr das Licht habt.«² Was hier vorliegt, ist die Geschichte dieser Arbeit und dieses Lichts.

Doch selbst wenn man alle Fakten aus Prousts Leben und sämtliche Zeugnisse über dieses Leben kennen würde, bliebe immer noch deren Interpretation offen. Darin freilich gleicht die Arbeit des Biographen nun der des Romanautors, denn unter dem Vorwand, Bedeutung zu verleihen oder Sinn zu geben, geht es doch darum, die Oberfläche des Scheins zu durchdringen, Sinn zu stiften und unter mehreren Hypothesen eine Wahl zu treffen. Der Romancier kann es sich erlauben, fünf Erklärungen auf einmal zu geben, und Proust ge-

lingt kraft dieser Fähigkeit so manches Glanzvolle. Der Biograph hingegen darf dazu nur als letztes Mittel greifen: er muß auswählen, und zuweilen tut er dies mit einem seltsamen Gefühl der Willkür, allzu großer Freiheit, die nichts anderes ist als die Unkenntnis der Wahrheit. »Die Kunst des Bildners [Biographen] besteht nun aber gerade in dieser Auswahl. Er hat sich nicht zu bemühen, wahr zu sein; er sei Schöpfer inmitten eines Wirrwarrs menschlicher Züge. (...) Geduldige Untergötter haben für den Bildner eine Menge Ansichten, Gebärden, Gesichtszüge und Ereignisse angesammelt. Ihre Arbeit liegt in den Zeitberichten vor, den Denkwürdigkeiten, den Briefen und den Anmerkungen. Aus diesem ungefügten Haufen nimmt er den Stoff zu einer Gestalt, die keiner andern gleicht.«³

Das innere Leben könnte im Briefwechsel offenbar werden – nicht aber in Prousts Korrespondenz, die nichts bekennt oder vielmehr nach Abschluß des Gymnasiums mit Bekenntnissen aufhört. Bis heute ist kein einziger Liebesbrief überliefert. Ob die Briefe an Agostinelli diesen Charakter hatten, werden wir niemals wissen: sie sind verbrannt, bis auf einen, der an den Absender zurückging. Bei aller Bestürzung zeigt er uns nur Freundschaft, nicht Leidenschaft. Die Briefe an Lucien Daudet sind uns noch nicht alle bekannt: eines Tages werden sie es sein. Die Briefe an Reynaldo Hahn reichen manchmal bis zur Eifersucht, allerdings fehlen uns die von mehreren Jahren, und das Tagebuch des Komponisten wird erst in vierzig Jahren zugänglich sein. Was bleibt, sind Spuren einer manischen Freundschaft: was steckt hinter dieser Neugier? Und hinter der unsrigen? Eine Methodenfrage: der Biograph stützt sich auf Memoiren, auf zeitgenössische Erinnerungen. Wie steht es aber mit der inneren Geschichte? Andere nehmen sich Brief für Brief vor – es gibt einundzwanzig Bände davon. Sie nachzuerzählen, mit ihren Auslassungen, ihren Lügen, ihren schlecht verstandenen Scherzen, ist jedoch nicht gleichbedeutend damit, das Leben zu erzählen. Von daher die Versuchung, der Painter ohne Bedauern erlegen ist: den Roman auszuschlachten, um das Leben zu erklären oder zu verstehen. Die Empfindungen des Erzählers werden zu den Empfindungen von Marcel Proust, und Albertine hat tatsächlich existiert: Painter kennt sogar die Vorbilder für sie, das beruhigt, es sind ebenfalls Frauen.

Wir lesen also eine Biographie, die gewissermaßen durch den Roman ihre Substanz gewinnt, der sich unverhüllt in ihr ausbreitet, nur ohne den Stil. Wie Barthes gezeigt hat, beruht der Erfolg Painters weitgehend auf eben diesem Eindruck, einen Roman zu lesen; den Roman eines Lebens und eines Werkes, nur ohne die immensen Strapazen, die *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* bereiten würde. Leider verhält sich aber der Roman zur Biographie wie der historische Roman zur Historiographie. Welcher Teufel mag Painter wohl geritten haben, als er beispielsweise behauptete, Proust habe zwischen 1905 und 1908 einen Roman geschrieben, der verlorengegangen sei? Die chronologische Lücke mußte um jeden Preis geschlossen werden.

Andere, die sich auf das gesellschaftliche und mondäne Ich – »eine geistige Schöpfung der anderen«⁴ – beschränken, machen sich weniger Sorgen. Es genügt, das Denken der anderen zusammenzufassen; das Drama ist freilich, daß es als Denken des anderen äußerlich bleibt und unfähig, Geist und Seele des Autors zu verstehen. Snobismus oder gesellschaftlichen Erfolg, die Exzentritäten eines Kranken, die Isolation eines Klausners – das ist alles, was sich damit erfassen läßt. Was fehlt, ist die Biographie des Künstlers und die seines Werkes: »Es kann hier nicht darum gehen, die Chronik der langwierigen Entstehung von *À la recherche du temps perdu* und der zahllosen Veränderungen zusammenzustellen.«⁵ Es ist vielleicht nicht die heiterste Geschichte, die sich schreiben läßt, aber die wichtigste, die es kennenzulernen gilt. Die Biographie eines großen Schriftstellers ist nicht die eines Mannes von Welt, eines Perversen oder eines Kranken: es ist die eines Mannes, der seine Größe aus dem gewinnt, was er schreibt, denn diesem hat er alles geopfert – seine Größe, aber auch seine Beschränktheit. Sie zählt gewiß ebenfalls, aber sie ist dazu da, überwunden zu werden. Jouhandeau hat in einem Notizheft festgehalten, er selbst habe keine Geschichten über Jünglinge im Bad erzählt; es wäre besser gewesen, er hätte über die Geschichte von *Sodom und Gomorrha* nachgedacht oder gezeigt, wie und durch welche Metamorphosen Proust von jenen Geschichten zu der einen Geschichte übergegangen ist. Welche Ereignisse machen nun eine solche Existenz aus? Man kann ein Leben nicht erzählen, ohne die

Ereignisse, aus denen es besteht, miteinander zu verknüpfen, aufeinander zu beziehen. Und dennoch, das Leben wird Tag für Tag gelebt, in Verwirrung und Ungewißheit: Proust selbst hat lange befürchtet, seine Berufung nicht verwirklichen zu können – bis zum Jahr 1908; damals war er siebenunddreißig. Trotzdem schreibt er: »Doch im Künstlerleben verkettet sich alles gemäß der unerbittlichen Logik innerer Entwicklungen.«⁶ Und sogar: »Für mich bedeuten die Umstände etwas. Doch ein Umstand macht zehn Prozent und meine Veranlagung neunzig Prozent der Chancen aus.«⁷ Die Biographie zeigt »eine innere Veranlagung, die stärker ist als der Zufall, sowie die innere Entwicklung gemäß einer unerbittlichen Logik«; die Ereignisse, die Begegnungen, sogar die Liebesbeziehungen sind nicht wichtiger als bei einem von Prousts Lehrmeistern: Jean Racine. Wenn man nicht die Geschichte des Werkes erzählt, die Geschichte des Autors, der es niederschreibt, wie viele Stunden, Tage, Jahre läßt man dann im Leben des Künstlers außer acht? Wenn er diese Zeit darauf verwandt hätte, nicht zu schreiben, dann hätte er vielleicht ein interessanteres oder besser erzählbares Leben geführt. Vielleicht wäre er dann nicht auf seinem Zimmer geblieben (verrückt, nicht wahr? Aber irgendwo muß man doch schreiben); vielleicht wäre er dann nicht mit einundfünfzig Jahren gestorben, wie Balzac.

Ein Einwand, der erhoben wird, wenn man mit einer Proust-Biographie beginnt, besteht in dem Hinweis auf die heftige Kritik, die er selbst gegen diese literarische Gattung verfaßt hat – in *Gegen Sainte-Beuve* wie im Vorwort zu Jacques-Émile Blanchés Buch *De David à Degas* oder bei der Komposition der Figur von Madame de Villeparisis. Es geht jedoch immer darum, weiterzumachen: Proust hält niemanden fest. Er selbst zeigte eine unablässige Neugier für das Leben der Schriftsteller und Künstler, die er liebte, und er machte sich über lebende kundig, zum Beispiel über Thomas Hardy oder indem er Biographien und Briefwechsel las, von Balzac und Ruskin bis Musset und Sainte-Beuve. In seinem Aufsatz von 1921 über Baudelaire entwirft er eine Biographie des Dichters. Nebenbei stellt er fest, daß Victor Hugo »sich in Booz objektiviert« und das Gedicht mit seiner Persönlichkeit »belebt«: »Er sucht die Frauen davon zu überzeu-

gen, daß sie, wenn sie Geschmack besitzen, nicht einen jungen Laffen lieben werden, sondern den alten Sänger.«⁸ Vigny hat sich selbst in Samson »objektiviert«, und »Madame Dorvals Freundschaft mit Frauen erregte seine Eifersucht«. Und weshalb interessiert sich Baudelaire für die Lesbierinnen? »Wie interessant wäre es gewesen zu erfahren, warum Baudelaire diese Rolle [d. i. die Rolle der »Verbindung« zwischen Sodom und Gomorrha] gewählt und wie er sie erfüllt hat.«⁹ Proust macht hier eine Funktion der Biographie kenntlich: zu sagen »Warum?«, »Wie?«, und nicht bloß »Was?«. Es geht nicht mehr um Beschreibung, sondern um innere Erfahrung, die Erfahrung, die später in Literatur und in Romanfiguren transformiert wird. Die Biographie erzählt nicht einen »völlig vorgefabrizierten vagen Roman«¹⁰, sondern die Quelle des Romans, das, was ihn ermöglicht hat. Sie gibt dem Formlosen Form, der Vielfalt Einheit, dem Schein Bedeutung. Sie lauscht nochmals der Stimme, die nicht mehr da ist, und sie belebt die untergegangene Gattung des Totengesprächs, das ein Gespräch mit den Lebenden ist.

Danksagung

Für Auskünfte, Ratschläge oder überlassene Dokumente möchten wir danken:

Beretta Anguissola, Marie-Christine Besson, Thierry Bodin, Anne Borrel, Christian Bouwens van der Boijen, Florence Callu, Bill Carter, Pietro Citati, Catherine Fotiadi, Éric Green, der Houghton Library (Harvard University), den Kindern von Pierre Lavallée, Marie-Claude Mauriac, Nathalie Mauriac, Richard Parish, J.-B. Pontalis, Hugues Pradier, dem Proust-Kolb-Archive, Pierre Robert, Baron und Baronne Élie de Rothschild, Nadia Saleh, Marc Tadié, Frédéric Vitoux.

Antoine Gallimard, der dieses Projekt ermutigt und mit stetem Interesse begleitet hat, Jean-Loup Champion, der die Abfassung des Manuskripts freundschaftlich begleitet hat, und Thierry Laget, der es gelesen hat, gilt unser ganzer Dank.

I. Herkunft

Auteuil

Am Anfang zwei Städtchen. Das eine die väterliche Welt, das andere die mütterliche. Das erste, Illiers, ist unvordenkliche französische Ländlichkeit, das zweite, Auteuil, ist die Stadt auf dem Land oder das Land in der Stadt. Man findet dort nicht die bäuerlichen Vorfahren, sondern das städtische, liberale, mit Geld wirtschaftende Bürgertum und die literarische Erinnerung an Boileau, Racine und La Fontaine. In dem einen hat das Kind seine in »Combray« unvergeßlich dargestellten Ferien verbracht; in dem anderen, lange verkannten, wurde es geboren und hat dort zweifellos die Szene des Zubettgehens erlebt. Beide Städtchen finden sich in *Jean Santeuil* nebeneinander; vereint dann in *Unterwegs zu Swann*. In keines der beiden ist Proust als Erwachsener jemals zurückgekehrt; im ersten wäre er asthmatisch geworden, und das Haus in Auteuil lebte nur noch in seinem Herzen fort.

Will man sich ein Bild von Prousts Auteuil machen, so kann man noch heute im Weiler Boileau spazieren, im Weiler Boulainvilliers, in der »Villa Montmorency« im exklusiven 16. Arrondissement von Paris, auf der Rue de l'Yvette. Gärten, private Wohnhäuser und Villen vermitteln uns einen um so stärkeren Eindruck, auf dem Lande zu sein, als sie sich in der Stadt befinden und ländliche Einfachheit mit Komfort und Einsamkeit mit deren Gegenmitteln verbinden. Alles ist falsch, und alles ist echt: der Bois de Boulogne ist ein falscher Forst, und er ist trotzdem ein echtes Gehölz, ebenso wie sein See, seine Insel und sein »Insel-Chalet«, wo der Erzähler¹ mit Albertine hingehet und dabei von der Bretagne und von Madame Stermaria träumt.

In diesem Städtchen hatte Marcel Prousts Großonkel Louis Weil an der Rue La Fontaine 96 ein Anwesen mit einem Grundstück von 1500 Quadratmetern erworben. Er hatte sie der Schauspielerin Eu-

génie Doche, der Darstellerin der *Kameliendame*², abgekauft: mithin ein schon etwas älteres Haus, erfüllt vom Duft der Halbwelt, der Schauspielerinnen, der »Dames en rose«, die der Onkel Louis so liebte. Das Eingangsgitter war eingerahmt von zwei kleinen Gebäuden. Im Garten gab es einen Springbrunnen und eine Orangerie. Das Haus hatte drei Stockwerke auf einer Fläche von 110 Quadratmetern; dem Grundbuch zufolge war es aus Bruchstein gebaut. In einem der beiden Pavillons am Eingang wohnte die Familie Proust (vier Zimmer und eine Mansarde). Im Vorwort zu dem Buch seines Nachbarn in Auteuil, Jacques-Émile Blanche, schreibt Proust: »Jenes Haus in Auteuil, das wir mit meinem Onkel bewohnten (...), entbehrte so sehr des Geschmacks wie nur möglich.«³ Sicherlich muß man, wenn nicht die Bescheidenheit, so doch die aristokratische Höflichkeit berücksichtigen, die Proust stets dazu verleitet, auf das, was ihn unmittelbar umgibt, herabzusehen, dagegen auf übertriebene Art das zu rühmen, was den anderen gehört. Denn er spricht auch von dem großen Vergnügen, das ihm zum einen sein Zimmer mit den blauen Satinvorhängen, dem Toilettentisch und dem Spiegelschrank bereitet, zum anderen das Erdgeschoß des Hauptgebäudes, der kleine Salon, der »hermetisch gegen die Hitze verschlossen war«, die Speisekammer, wo der Cidre kühl gehalten wird, und schließlich das Speisezimmer, wo im Halbdunkel die kleinen Kristallprismen der Messerbänkchen funkelten.⁴ Das Mobiliar hat eine Cousine⁵ als »düstere altväterliche, schwere Einrichtung« beschrieben, »die unter Seidenrüschen erstickte, dunkel und ungestaltlich wie eine Stube voll alter, herausgeputzter lediger Tanten«: Möbel aus Mahagoni und dunklem Holz, wie sie unter Louis Philippe und Napoleon III. Mode waren und die Louis Weil von Eugénie Doche übernommen hatte. Dieses Auteuil seiner Kindheit und Jugend, sinniert Proust 1919, ist »aus der sichtbaren Welt ins Unsichtbare ausgewandert«, »umschattet von Hagebuchengängen, die nicht mehr existieren«. Da Auteuil aber noch existiert, ist das, was »in Erinnerung umgewandelt« wird, eben jenes Haus Nr. 96 in der Rue La Fontaine, das nach Louis Weils Tod 1897 von seinen Erben, Jeanne Proust und Georges Weil, verkauft wird und schließlich dem Abriß zum Opfer fällt, damit Wohnhäuser gebaut werden konnten,

die ihrerseits wieder abgerissen wurden, als man die Avenue Mozart hindurchführte. Wo früher das Haus stand, gibt es jetzt eine Bank, als ob selbst Prousts Schatten noch von den Banken verfolgt würde: am Boulevard Haussmann 102 wird er ausziehen müssen (etwa zu eben jener Zeit, als er sein Vorwort über Auteuil schrieb), vertrieben durch den Verkauf des Hauses an die Bank Varin-Bernier.

Die Gärten in Auteuil hätten ihm nur »Heuschnupfen« eingebracht, sagt Proust.⁶ Im Garten seines Onkels gab es einen Springbrunnen, in den Proust hineingefallen sein soll – wie es Valéry in einem öffentlichen Park passierte – und den er in *Jean Santeuil* darstellt, umgeben von hochstämmigen Weißdornen,⁷ wie er sie, noch vor den Weißdornbüschen von Illiers, in Auteuil gesehen hatte.⁸ Die betörende Schönheit des Weißdorns wird mit der Frühjahrskrankheit und deren Heilung assoziiert: »Der Frühling macht mich krank«, sagt in einer Skizze das Kind zu den Weißdornbüschen, die zur Antwort geben: »Ist das wahr? Also gut, dann werden wir dich pflegen. Erinnerst du dich, wie wir in dein Zimmer gekommen sind? – Ich glaube schon, denn von diesem Tag an habe ich euch am meisten geliebt.«⁹ Diese Tränen rühren bei dem jungen Mann »an seine tiefste Vergangenheit«, nämlich die Vergangenheit von Auteuil, die unter Illiers begraben ist.

Etwas abseits davon standen die Kastanienbäume, von denen in *Jean Santeuil* die Rede ist: »Etwas weiter fort ragen gewaltige Kastanienbäume auf, deren tief herunterhängende Äste wie kleinere Bäume wirken, wie ein Geschlecht junger Riesen, die neben mächtigen Blättern, festgefügt und dennoch zartgebildeten Türmen gleich, hohe Blütenstände tragen.«¹⁰ In ihrem Schatten saß die Familie um einen eisernen Gartentisch vor dem Haus. Diesen zweiten Baum seiner Kindheit beschwört Proust in *Freuden und Tage*¹¹, dann in *Unterwegs zu Swann*, auf den Boulevards, auf einer Grünanlage in Paris, im Bois de Boulogne, als einen grünen Zeugen des Frühlings, als einen orangefarbenen des Herbstes. Die Bäume des Sommers interessieren Proust nicht: deshalb bringt er mit den Kastanienbäumen den Flieder in Verbindung, dessen unsichtbarer und hartnäckiger Duft ihn verfolgt, bis er schließlich sogar nach Versailles fährt, um ihn wiederzusehen.