

Katrin Wille*

Proust – Philosophie als ästhetische Praxis

<https://doi.org/10.1515/dzph-2022-0019>

Abstract: The philosophical reading of Proust’s *Recherche* presented here suggests Proust’s aesthetic method as a model for philosophy (as an aesthetic practice). The term “aesthetic” refers to the constitutive role of sensation, perception, and sensuality for the practice of philosophising. In Proust’s peculiar descriptions a specific form of “sentient thinking” (empfindendes Denken) takes shape. This thinking is characterised by the entanglement of the particular as detailed description and the general as theoretical reflection. With reference to Proust, the philosophical practice of describing is developed into a central element of philosophy as aesthetic practice.

Keywords: Marcel Proust, aesthetics, methods of philosophy, sensation, perception, description

Üblicherweise hat Philosophie es entweder mit den großen Was-ist-Fragen des Menschseins (wie: Was ist das Gute?; Was ist die Zeit?; Was ist Wissen?; Was ist Subjektivität?) zu tun oder ist als eine Praxis zu verstehen, die sich in besonderem Maße der Klärung von Begriffen oder der Rechtfertigung von Geltungsansprüchen verschreibt.¹ Ich möchte für eine Erweiterung, teilweise eine Durchkreuzung eines derartigen Philosophieverständnisses eintreten. Eine wichtige Inspirationsquelle dafür ist die *Recherche (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit/À la recherche du temps perdu, 1913–1927)* von Marcel Proust. Ich lese Prousts *Recherche* als ein Übungsbuch im empfindenden Denken, dessen Besonderheit darin liegt, sich großen Fragen der Philosophie oder den Bemühungen um Klarheit der Begriffe nicht direkt zuzuwenden, sondern dies über die Beschreibung von Empfindungen auftauchen zu lassen. Mit Proust wird quasi die Richtung umgekehrt. Fragen wie die nach Zeitlichkeit oder Subjektivität, die in der *Recher-*

¹ Eine selbstkritische Analyse dieses Philosophieverständnisses habe ich vorgenommen in: Wille (2021), 25–45.

*Kontakt: Katrin Wille, Universität Hildesheim, Institut für Philosophie, Universitätsplatz 1, 31141 Hildesheim; willek@uni-hildesheim.de

che eine große Rolle spielen, ergeben sich aus einem empfindungsoffenen Weltverhältnis und bleiben darauf zurückbezogen.

Die Bemühung um ein empfindendes Denken im Anschluss an Proust gehört in einen weiteren Rahmen, der mit der Formel „Philosophie als ästhetische Praxis“ abgesteckt werden soll. „Ästhetisch“ ist hier weiter zu verstehen als „künstlerisch“ oder „auf das Schöne bezogen“. Der Ausdruck verweist auf die konstitutive Rolle von Empfindungen, Wahrnehmungen und Sinnlichkeit für die Praxis des Philosophierens. Die Art von empfindendem Denken, zu der Proust inspirieren kann, ist eine von sehr verschiedenen Weisen, Philosophie als ästhetische Praxis zu verstehen und zu betreiben.

„Ästhetische Praxis“ ist ein Forschungsansatz wie auch ein Studienkonzept und eng mit einem akademischen Standort und seinem Selbstverständnis verbunden.² Ästhetische Praxis ist einerseits Gegenstand der Forschung und andererseits ihre Methode. Um den Gegenstand „ästhetische Praxis“ zu konturieren, müssen eine Reihe üblicher Unterscheidungen unterlaufen werden, wie die zwischen Kunst und Ästhetik, zwischen hoher und populärer Kunst, zwischen Alltag und Kunst oder zwischen Werk- und Rezeptionsästhetik. Ästhetische Praxis beobachtet künstlerische Praktiken wie auch die Ästhetik (teilweise die Ästhetisierung) des Alltags und deren Zusammenspiel. Ästhetische Praxis richtet sich auf Produktions- und Rezeptionsprozesse und die Relevanz der konkreten materiellen und sozialen Bedingungen. Ästhetische Praxis als Methode reflektiert, wie sich im ästhetischen Vollzug Subjekt und Objekt gegenseitig bilden. Und genau dies kann nicht nur von außen beobachtet werden, sondern braucht Räume für ästhetische Produktion und den systematischen Wechsel zwischen Selber-Tun (wie Zeichnen, Performen, Musik machen, literarisches Schreiben, aber auch Selfies machen, Spazierengehen, Tee trinken) und Reflektieren.

Philosophisches Reflektieren ist gegenstandsoffen und so kann es sich auf alle möglichen Vollzüge richten oder aus verschiedensten Vollzügen hervorgehen. Proust qualifiziert einige Tätigkeiten wie Spazierengehen, Einschlafen und Aufwachen oder Warten als besonders geeignet, um in den Zustand von Empfindungsoffenheit zu gelangen, auf den das empfindende Denken bezogen ist. Das Beobachten von gesellschaftlichen Dynamiken und Inszenierungsstrategien gesellschaftlicher Macht, Alltagsvollzüge wie das Trinken von Tee oder Formen von Kunstgenuss wie ein Theaterstück anschauen, Bilder eines Malers betrachten oder einer Klaviersonate lauschen sind gleichermaßen Tätigkeiten, die empfindungsoffen vollzogen und reflektiert werden können.

² Vgl. zu gegenwärtigen Beiträgen und zur Geschichte des Theorie-Praxis-Konzepts an der Universität Hildesheim: Elberfeld/Krankenhagen (2017).

Um empfindendes Denken, inspiriert durch und orientiert an Proust, als Beitrag zur Philosophie zu konturieren, gehe ich wie folgt vor: Im ersten Schritt skizziere ich den Zustand der Empfindungsoffenheit, der vor allem an besonderen ästhetischen Ereignissen beschrieben werden kann, darauf aber nicht beschränkt bleibt (1. Ästhetische Ereignisse und Empfindungsoffenheit). Empfindendes Denken wird nun deshalb nötig, weil an den besonderen ästhetischen Ereignissen Verweisstrukturen auf Anderes aufscheinen, die zum Denken auffordern. Im zweiten Schritt präsentiere ich verschiedene Formen derartiger Verweise auf Anderes (2. Formen des Verweizens), um im dritten Schritt den Charakter des empfindenden Denkens zu profilieren (3. Empfindendes Denken). Im vierten und letzten Schritt frage ich nach den Konsequenzen für ein Philosophieren als ästhetische Praxis, das in der von Proust inspirierten Form besonderes Gewicht auf Beschreibungen von Empfindungen legt (4. Beschreiben als Praxisform des Philosophierens).

Ich stimme Joshua Landy in der Einschätzung zu, dass Proust einen ausgesprochen eigenen und wichtigen Beitrag zur Philosophie leistet. Allerdings schlage ich einen anderen Weg als er vor. Ich versuche nicht, die philosophischen Gehalte der *Recherche* in Bezug auf Themen wie Zeitlichkeit und Subjektivität zu präsentieren, indem andere philosophische Autor*innen und Werke als Deutungs- oder Vergleichshorizonte herangezogen werden.³ Die hier präsentierte philosophische Lektüre der *Recherche* unternimmt vielmehr den Versuch, Prousts ästhetisches Verfahren für die Philosophie (als ästhetische Praxis) fruchtbar zu machen.

³ Landy (2004). Vgl. programmatisch: „In addition to constituting a brilliant reworking of the novelist form, it also has a substantial contribution to make to philosophy; the formal innovation, which seems at first to undermine the conceptual impact, turns out to bolster it in intriguing and powerful ways“ (ebd., 13). „In short, there *are* ‚new truths in Proust‘. His novel is not just fictionalized *Creative Evolution*, a dramatized *World as Will and Representation*, a storybook *System of Transcendental Idealism*, or a *Phaedrus* with a little less dialogue. There are indeed echoes of Bergson, of Leibniz, and, we now know thanks to Anne Henry’s painstaking research, of one Gabriel Séailles in the *Recherche*. But Proust is, to repeat, closer to Nietzsche – whose work he barely knew – than to any other philosopher“ (ebd., 17, Hervorh. im Orig.).

1 Ästhetische Ereignisse und Empfindungsoffenheit

In der *Recherche* findet sich eine Fülle von Passagen, die als „poetologisch“ charakterisiert werden können. In ihnen reflektiert der Protagonist seine ästhetischen Resonanzen und sein Ringen mit den eigenen und fremden Ansprüchen an schriftstellerisches Schaffen. Überlegungen dieser Art durchziehen das gesamte Werk und die poetologische Selbstreflexion ist eng verwoben mit den beschreibenden und erzählenden Passagen des Werks. In der *Recherche* wird beschrieben, erzählt und reflektiert, wie der Protagonist in eine literarische Praxis findet, und so ist die literarische Praxis Gegenstand und Methode. Diese ästhetische Selbstreflexivität teilt Prousts Werk mit anderen künstlerischen Werken, die den künstlerischen Schaffensprozess selber thematisieren, wie Paul Cézannes Bilder der Montagne Sainte-Victoire.⁴

Die poetologischen Passagen bilden untereinander eine Art eigenes Bezugsnetz. An späteren Stellen wird auf frühere angespielt und es werden Namen von Gegenständen oder Orten als Abkürzungen verwendet, um ästhetische Schlüsselereignisse zu erinnern und aufeinander zu beziehen. Dabei handelt es sich immer um sinnliche Empfindungen besonderer Intensität und affektiver Dichte an konkreten Orten oder in Interaktion mit bestimmten Gegenständen. Beispiele sind eine Bewegungsempfindung durch unebene Pflastersteine im Hof der Guermantes oder der Geruch des blühenden Weißdorns in Combray oder der Geschmack eines in eine Tasse Lindenblütentee getauchten Gebäcks oder der Blick aus dem Wagen auf die auftauchenden Kirchtürme von Martinville. All diese Szenen werden erzählt und beschrieben wie besondere ästhetische Ereignisse, die Referenzpunkte für die künstlerische Genese des Protagonisten wie für dessen künstlerisches Selbstverständnis sind. Die Eigenart dieser ästhetischen Ereignisse wie die Frage nach ihren Konsequenzen werden in einem eher reflexiven Stil erwogen, der eng mit der Beschreibung der sinnlichen Empfindungen verwoben ist. In diesen reflexiv-poetologischen Passagen wird die Besonderheit dieser Empfindungen erforscht: Wie ereignen sie sich und zu was fordern sie auf?

Ich wähle im Folgenden eine dieser Passagen aus, die aus dem ersten Band des mehrbändigen Werkes stammt, die auf spätere Passagen vorverweist und auf die im Werk zurückverwiesen wird.⁵ Darin ist ein Zustand der Empfindungsoffen-

4 Vgl. dazu Boehm (1988).

5 Diese Passage habe ich auch in einem anderen Zusammenhang verwendet, in dem ich mich mit der Deutung von Proust durch Gilles Deleuze auseinandergesetzt habe, der mit besonderem Nachdruck den Zwang zu denken betont. Vgl. Wille (2019), 137–157.

heit präsentiert, der ästhetische Erfahrungen ermöglicht, aber keinesfalls garantiert.

Die zitierte Passage stammt aus dem ersten Teil des ersten Bandes *Unterwegs zu Swann/Du côté de chez Swann* (1913). Dieser erste Teil trägt den Titel „Combray“ und umfasst die Erinnerungen des Protagonisten an die Sommer seiner Kindheit und frühen Jugend auf dem Landsitz von Verwandten, in denen die frühen Selbstentwürfe als Dichter und seine literarischen Erfahrungen ausführlich dargestellt sind. Dem zitierten Abschnitt geht eine Beschreibung des zermürbenden Zweifels an der eigenen dichterischen Begabung voraus, der ihn dazu nötigt, den Gedanken an Literatur und eine mögliche literarische Zukunft zu vermeiden. Auf die Passage folgt eine ausführliche Beschreibung einer der ästhetischen Schlüsselerfahrungen der *Recherche*, der Blick aus dem Wagen auf die Türme von Martinville, die mit folgenden Worten beginnt: „An einer Wegbiegung überkam mich auf einmal jenes besondere Glücksgefühl, das keinem anderen glich, beim Anblick der beiden Kirchtürme von Martinville“.⁶ In der hier zitierten Passage reflektiert der Protagonist in allgemeinerer Perspektive auf diese Momente mit „jenem besonderen Glücksgefühl“, die ich „ästhetische Ereignisse“ nennen möchte:

So nun, völlig außerhalb von jeder literarischen Absicht und ohne einen Gedanken daran, fühlte ich manchmal meine Aufmerksamkeit plötzlich gefangen von einem Dach, einem Sonnenreflex auf einem Stein, dem Geruch eines Weges, und zwar gewährten sie mir dabei ein spezielles Vergnügen, das wohl daher kam, daß sie aussahen, als hielten sie hinter dem, was ich sah, noch anderes verborgen, das sie mich zu suchen aufforderten und das ich trotz aller Bemühungen nicht zu entdecken vermochte. Da ich genau fühlte, daß es in ihnen war, blieb ich unbeweglich stehen, um sie anzuschauen, einzusatmen, um den Versuch zu machen, mit meinem Denken über das Bild oder über den Duft noch hinauszugelangen. Wenn ich dann meinen Großvater einholen und meinen Weg fortsetzen mußte, suchte ich sie wiederzufinden, indem ich meine Augen schloß; ich konzentrierte mich völlig darauf, genau die Linie des Daches, den exakten Farbton des Steines wiederzufinden, die, ohne daß ich begreifen konnte warum, mir mit etwas angefüllt schienen und bereit, sich zu öffnen, um mir auszuliefern, wovon sie selbst nur die Hülle waren. Gewiß waren es nicht Eindrücke dieser Art, die mir die verlorene Hoffnung wiedergeben konnten, eines Tages Schriftsteller und Dichter zu werden, denn sie waren immer an einen bestimmten Gegenstand ohne allen geistigen Gehalt und ohne Beziehung zu einer abstrakten Wahrheit geknüpft. Doch sie vermittelten mir wenigstens ein vernunftmäßig nicht erklärbares Vergnügen, die Illusion von einer Art Fruchtbarkeit, und lenkten mich dadurch von meinem Kummer, jenem Gefühl der Ohnmacht ab, von dem ich immer befallen worden war, wenn ich nach einem philosophischen Gegenstand für ein großes literarisches Werk gesucht hatte. Ich empfand jedoch die

⁶ Proust (2011a), 263. Die Stelle lautet im französischen Original: „Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville“ (Tadié 1999, 148).

meinem Gewissen durch diese Eindrücke von Formen, Düften oder Farben mir auferlegte Pflicht so heftig, die Pflicht nämlich, zu erfassen, was sich hinter ihnen verbarg, daß ich bald anfang, vor mir selbst Entschuldigungen zu finden, um mich dieser Anstrengung zu entziehen und mich nicht damit länger ermüden zu müssen.⁷

Die ästhetischen Ereignisse der *Recherche* entstehen unerwartet (*plötzlich*) und unterbrechen eine Tätigkeit (hier: *Spazierengehen mit dem Großvater*). Sie werden als von außen kommend und als überraschend und zufällig erlebt, sind also weder intendiert oder durch eigene Anstrengungen hervorgebracht noch in einem offensichtlichen Kausalverhältnis zu anderen Ereignissen (*völlig außerhalb von jeder literarischen Absicht und ohne einen Gedanken daran*). Die unwillkürlichen Empfindungen, die in Prousts Werk eine besondere Rolle spielen,⁸ haben diesen zufälligen, von außen induzierten, aber doch nicht eigentlich kausal verursachten Charakter.

Ästhetische Ereignisse haben ein zwingendes Moment, sie verwickeln, sodass keine Wahl bleibt, sich dafür oder dagegen zu entscheiden (*Aufmerksamkeit ... gefangen*). In diesen ästhetischen Ereignissen liegt eine nachdrückliche Aufforderung, mit ihnen umzugehen. Anders als bei der Affordanz der uns umgebenden Alltagsdinge, die uns zu einem bestimmten Umgang mit ihnen auffordern, der Sessel zum Sitzen, die Schere zum Schneiden, handelt es sich bei dieser

7 Ebd., 260–262. Die zitierte Stelle lautet im französischen Original: „Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s’y rattachant en rien, tout d’un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l’odeur d’un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu’ils me donnaient, et aussi parce qu’ils avaient l’air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu’ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n’arrivais pas à découvrir. Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d’aller avec ma pensée au-delà de l’image ou de l’odeur. Et s’il me fallait rattraper mon grand-père, poursuivre ma route, je cherchais à les retrouver, en fermant les yeux; je m’attachais à me rappeler exactement la ligne du toit, la nuance de la pierre qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m’avaient semblé pleines, prêtes à s’entrouvrir, à me livrer ce dont elles n’étaient qu’un couvercle. Certes ce n’était pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l’espérance que j’avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète, car elles étaient toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite. Mais du moins elles me donnaient un plaisir irraisonné, l’illusion d’une sorte de fécondité et par là me distrayaient de l’ennui, du sentiment de mon impuissance que j’avais éprouvés chaque fois que j’avais cherché un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire. Mais le devoir de conscience était si ardu que m’imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleur – de tâcher d’apercevoir ce qui se cachait derrière elles, que je ne tardais pas à me chercher à moi-même des excuses qui me permirent de me dérober à ces efforts et de m’épargner cette fatigue“ (Tadié 1999, 147).

8 Vgl. aus der Fülle an Literatur zur *mémoire involontaire* oder zum *souvenir involontaire* klassisch Jauß (1986).

Art von ästhetischer Affordanz um eine Nötigung zu einem anderen, gerade nicht gewohnten Umgang mit unserer Umgebung. Dieser besteht zunächst darin, dem Gefühl, zu etwas aufgefordert zu sein, Raum zu geben und eine Art Offenheit für diese Empfindung zu entwickeln (*blieb ich unbeweglich stehen, um sie anzuschauen, einzuatmen*).

Dieses ästhetische Ereignis taucht aus der Fülle von Empfindungen auf und im Zentrum steht eine konkrete sinnliche Empfindung wie ein Lichteindruck oder ein Geruch. Die Beispiele sind hier ein Dach, ein Sonnenreflex auf einem Stein oder der Geruch eines Weges. Es handelt sich um einen sinnlichen Gesamteindruck, der aus einem verschlungenen Zusammenspiel unüberblickbar vieler Lichteindrücke oder Geruchseindrücke entsteht. Die aus einem Gewimmel von Empfindungen auftauchende Nötigung, diesem Eindruck weiter nachzugehen und ihn zu entfalten, bedeutet eine eigene Art von Anstrengung, deren Charakter schwer zu fassen ist. Herausgehoben werden diese Empfindungen durch eine starke affektive Aufladung (*gewährten mir ein spezielles Vergnügen, vermittelten mir wenigstens ein vernunftmäßig nicht erklärbares Vergnügen, die Illusion einer Art Fruchtbarkeit*).

Ästhetische Ereignisse wie die beschriebenen können sich überall zutragen, sie sind nicht an bestimmte Orte gebunden und auch nicht an bestimmte Gehalte, sonst wären sie nicht zufällig und plötzlich, sondern kalkulierbar. Diese herausgehobenen ästhetischen Ereignisse tauchen in der *Recherche* deshalb auch an verschiedenen Orten und in verschiedenen Zusammenhängen auf, in der Natur wie in Städten oder Gebäuden, allein wie in Gesellschaft. Zudem scheinen sie in allen Sinnesmodalitäten erlebbar zu sein. Körperliche Bewegungen und körperliche Haltungen, Gerüche, Geschmäcker und Seheindrücke können die Aufmerksamkeit gefangen nehmen. Dennoch sind bestimmte Tätigkeiten in der *Recherche* von besonderer Bedeutung und werden intensiv durchforscht, wie Spaziergehen oder wie das Einschlafen und Aufwachen oder das Warten (auf die Mutter, auf Gilberte, auf Albertine). Diese Tätigkeiten erlauben es in besonderem Maße, keine Absichten zu haben und die Gedanken und Sinne unbestimmt und offen schweifen zu lassen. Allerdings ist es nicht möglich, ästhetische Ereignisse durch diese Arten von Tätigkeiten gezielt hervorzubringen, und wenn sie sich einstellen, sind sie gefährdet und flüchtig.

Das Vorurteil eines ästhetischen Objektivismus, dass die ästhetischen Gegenstände selbst über bestimmte Eigenschaften verfügen müssten, um der Dichtung würdig zu sein, wie die Eigenschaft, einen geistigen Gehalt zu haben oder eine Beziehung zu einer abstrakten Wahrheit aufzuweisen, hindert den Protagonisten, sich dieser Anstrengung auszusetzen und diese Entfaltung zu unternehmen. Große Teile der *Recherche* beschreiben diese besondere Empfindungsoffenheit in ästhetischen Ereignissen, die aber wieder verdeckt und ihre Entfaltung aufge-

schoben wird, weil die in ihr vorkommenden Gegenstände den Erwartungen an ästhetisch gehaltvolle Gegenstände nicht entsprechen. Denn es gibt eine Reihe von Tätigkeiten, die ästhetische Ereignisse zerstören oder überschreiben würden, nämlich das zweckrationale Verfolgen von Zielen, der Versuch zu erklären oder zu klassifizieren, wie auch die Suche nach intellektueller Bedeutung und die gezielte Beschäftigung mit abstrakten Gehalten, wie auch das Unterlassen der Anstrengung, die nötig ist, um dem Wink hin auf Anderes, dem Verweisungscharakter zu folgen. Es ist ein wichtiges Thema in der *Recherche*, die vielen Verluste, das Scheitern wie die Verzweiflung zu durchforschen, die sich einstellt, wenn der besondere Moment verschwindet und das Gefühl von Unvermögen zurückbleibt.

In Spannung dazu stehen die Situationen, in denen der Protagonist der „Pflicht“, der Aufforderung nachkommt und der unbestimmten Lust, die bestimmte Empfindungen auslösen, nachgeht. Die Besonderheit dieser Empfindungen liegt darin, über sich hinaus zu verweisen, etwas Anderes in sich zu enthalten und teils auf etwas Anderes zu verweisen (*verborgen halten, zu suchen aufforderten, in ihnen sein, hinauszugelangen versuchen, mit etwas angefüllt sein, bereit sich zu öffnen, ausliefern, wovon sie selbst nur Hülle sind, Art Fruchtbarkeit, was sich hinter ihnen verbirgt*). Die hier aufgerufenen Bewegungsrichtungen sind mehrdeutig, ein „Über-hinaus“, aber auch ein „In-hinein“, ein „Dahinter“, eine Wirksamkeit für Weiteres (*Fruchtbarkeit*).

Die zitierte Passage lässt zwei Leerstellen offen, nämlich worauf die besondern sinnlichen Empfindungen verweisen und wie die Anstrengung aussieht, dem nachzugehen. Ein wichtiger Hinweis ist, dass dazu ein Denken nötig ist (*mit meinem Denken über das Bild oder über den Duft noch hinauszugelangen*), das aber gerade nicht in abstrakte Theorien führt. Ich möchte deshalb den Vorschlag machen, diese Anstrengung „empfindendes Denken“ zu nennen. In den folgenden beiden Abschnitten wende ich mich diesen beiden Leerstellen zu und ziehe dafür beispielhaft weitere Passagen aus Prousts *Recherche* heran.

2 Formen des Verweisens

In der zitierten Stelle wie in vielen anderen reflexiv-poetologischen Passagen taucht die Figur des Verweisens auf. Es kennzeichnet die ästhetischen Ereignisse geradezu, dass sie in sich, neben sich, hinter sich, über sich Anderes bergen. Die räumlichen Richtungen sind metaphorisch und ich schlage vor, von einer Struktur des Verweisens zu sprechen. Wird der Text der *Recherche* auf diese Struktur des Verweisens hin befragt, um Aufschluss darüber zu bekommen, worauf verwiesen wird und wie dies erkannt werden kann, dann ergibt das Studium geeigneter

Passagen keine eindeutige Auskunft, sondern viele Anknüpfungspunkte, die in verschiedene Richtungen weisen. Ich möchte in diesem Abschnitt vier Formen des Verweisens nachgehen, ohne den Anspruch einer vollständigen Systematik verfolgen zu können und zu wollen. Im Gegenteil, denn es handelt sich bei der *Recherche* um einen Text, der zu mehrfachem Lesen einlädt und unter neuen Aufmerksamkeit und Fragestellungen andere Bezüge und Einsichten ermöglicht. Genau das macht die *Recherche* zu einem Kunstwerk.

Wenn davon gesprochen wird, dass etwas, hier eine Empfindung, auf etwas Anderes verweist, dann stellt sich sofort die Frage, auf was denn verwiesen wird. Dann verschwinden das, was verweist, und die Relation des Verweisens schnell hinter dem, worauf verwiesen wird, und werden unsichtbar oder uninteressant. Eine Form des Verweisens besteht demgegenüber darin, das, worauf verwiesen wird, unbestimmt oder gar unbestimmbar zu lassen, um die Spannung des Verweisens selber ästhetisch zu entfalten. Diese Form des Verweisens könnte deshalb *unbestimmtes oder unbestimmbares Verweisen* genannt werden. Die oben zitierte Passage ist ein Beispiel dafür, dass Verweise offen bleiben können, teilweise vielleicht müssen, und dennoch als Potentialität, als Fülle möglicher Bedeutungen und Bezüge erfahren werden können.⁹

An vielen anderen Stellen in der *Recherche* fächert sich das, worauf Empfindungen wie Gerüche, Seheindrücke oder kinästhetische Empfindungen durch körperliche Haltungen verweisen, in eine Welt auf, eine Welt der Erinnerung, der Geschichten, der Zeiten, der Bedeutungsgenesen. Zur Charakterisierung dieser zweiten Form des Verweisens nehme ich eine Wendung von Henning Goldbæk auf, der in seiner Studie über die Einflüsse Prousts auf das Denken Walter Benjamins von einem „monadologischen Erkennen“ spricht, das Benjamin von Proust aufgenommen habe und das darin bestehe, Einzeldinge als Bilder der ganzen Welt zu verstehen.¹⁰ Damit spielt Goldbæk auf die poetologische Verarbeitung eines metaphysischen Gedankens an, den Gottfried Wilhelm Leibniz in seiner

⁹ Benjamins Überlegungen zum Erfahrungsverlust unter modernen Bedingungen von Beschleunigung und Reizüberflutung scheinen mir von dieser Spannung des unbestimmten oder unbestimmbaren Verweisens inspiriert zu sein: denn genau sie geht unter Bedingungen der Moderne verloren und muss ästhetisch wiedergewonnen werden; vgl. Benjamin (1991), 213–219. Benjamin gehört zu den Denkern, dessen gesamtes philosophisches Denken besonders stark durch seine Lektüren der *Recherche* und seine Übersetzungsarbeit von Teilen der *Recherche* vom Französischen ins Deutsche geprägt wurde.

¹⁰ „Dieser Erkenntnisprozess, der in *Berliner Kindheit* und in *Einbahnstrasse* als monadologisches Erkennen, d. h. Erkennen durch Einzeldinge als Bilder der ganzen Welt erscheint, verwendet die Bildertechnik, die Proust entwickelt hat“; Goldbæk (1993), 90.

Monadologie (1714) entwickelt. Im Paragraphen 61 der *Monadologie* lesen wir: „Somit verspürt jeder Körper alles, was in der Welt geschieht, so dass jemand, der alles sieht, in einem jeden einzelnen lesen könnte, was überall geschieht und sogar, was geschehen ist oder geschehen wird, indem er in dem Gegenwärtigen das nach Zeit und Ort Entfernte bemerkt“ und „Aber eine Seele kann in sich selbst nur das deutlich Vorgestellte lesen; sie kann nicht auf einen Schlag auseinanderlegen, was in ihr zusammengefasst ist; denn diese Fältelung geht ins Unendliche.“ In Paragraph 63 findet sich die bekannte Wendung: „denn da jede Monade nach ihrer Weise ein Spiegel der Welt [...] ist“.¹¹ Ob und inwieweit die Philosophie von Leibniz für Proust wirklich eine Rolle gespielt hat oder ob Leibniz' Metaphysik oder Erkenntnistheorie sich als Ganze gut als Interpretationsrahmen für die *Recherche* eignen, kann offen bleiben. Einige der Gedanken von Leibniz wie der genannte Aspekt der *Monadologie* und wie die erkenntnistheoretischen Konsequenzen des Infinitesimalen, des unendlich Kleinen, in einer eigenen Erkenntnisform, erscheinen mir hilfreich, um Prousts ästhetische Reflexivität zu analysieren. Zudem haben diese Figuren des Leibniz'schen Denkens für die Entstehung der Disziplin der Ästhetik eine wichtige Rolle gespielt¹² und sie stellen Möglichkeiten bereit, ästhetische Zusammenhänge begrifflich zu modellieren. An dieser Stelle hilft der Gedanke der Fältelung (*replis*), die Verweisung einer Empfindung auf eine sich daraus entfaltende Welt zu illustrieren.

Es ließen sich sehr viele Passagen anführen, in denen diese Form der Verweisung thematisiert wird, meist mit einer Zeitdimension, indem die komplexe Vergangenheit in der Gegenwart auftaucht. Ich führe hier beispielhaft den berühmten Schluss des Abschnitts „Combray I“ an:

Und wie in jenem Spiel, bei dem die Japaner in eine mit Wasser gefüllte Porzellanschale kleine Papierstückchen werfen, die sich zunächst nicht voneinander unterscheiden, dann aber, sobald sie sich vollgesogen haben, auseinandergehen, Umriß gewinnen, Farbe annehmen und deutliche Einzelheiten aufweisen, zu Blumen, Häusern, echten, erkennbaren Personen werden, ebenso stiegen jetzt alle Blumen unseres Gartens und die aus dem Park von Swann und die Seerosen auf der Vivonne und all die Leute aus dem Dorf und ihre kleinen

¹¹ Leibniz (1979), 28. Die zitierten Sätze lauten im französischen Original: Paragraph 61: „Et par conséquent tout corps se ressent de tout ce qui se fait dans l'univers, tellement que celui qui voit tout, pourroit lire dans chacun ce qui se fait partout, et même ce qui s'est fait ou se fera, en remarquant dans le présent ce qui est éloigné tant selon les temps que selon les lieux. [...] Mais une âme ne peut lire en elle-même que ce qui y est représenté distinctement ; elle ne sauroit développer tout d'un coup ses replis, car ils vont à l'infini.“ Paragraph 63: „car toute monade étant un miroir de l'univers à sa mode“.

¹² Vgl. zur Bedeutung von Leibniz für die Herausbildung der ästhetischen Diskurse Otabe (2013), 763–774.

Häuser und die Kirche und ganz Combray und seine Umgebung, all das, was nun Form und Festigkeit annahm, Stadt und Gärten, stieg auf aus meiner Tasse Tee.¹³

In der dritten Form realisiert sich das Verweisen in einem Tun, in einer ästhetischen Produktivität. In dieser Form erfüllt sich der Aufforderungscharakter, geradezu die Pflicht, die ästhetischen Ereignisse künstlerisch zu erforschen. Ein wichtiges Beispiel in der *Recherche* ist die Darstellung eines großen Wendepunktes in der zweiten Hälfte des letzten Bandes *Die wiedergefundene Zeit/Le Temps retrouvé* (1927). Der Protagonist ist der Verzweiflung nahe und hadert mit so gut wie allem, mit seiner Lebensführung, den gesellschaftlichen und historischen Umständen, mit seiner literarischen Qualifikation und der Literatur überhaupt. Die Erlösung aus dieser Situation kommt unerwartet durch ein leibliches Erinnern von intensiven Empfindungen, die die Quelle des literarischen Schaffens darstellen. Das Besondere an diesen wiedererinnerten Empfindungen ist, dass sie nicht wie vereinzelte Bilder rauschhaft und enthusiastisierend auftauchen und ebenso schnell und wirkungslos wieder abtauchen, sondern dass diese erinnerten Empfindungen die Umgebung und den Widerschein bedeutungsgebender Zusammenhänge in sich tragen und eben dies die Kraft freisetzt, diese Empfindungen und ihre sinnstiftenden Implikationen literarisch zu modellieren. Die Seiten, auf denen dies entfaltet wird, gehören zu den dichtesten Passagen des gesamten Werkes, in denen Proust seine eigene Art von literarisch-philosophischer Reflexion explizit vorführt. Ich wähle daraus nur einen kurzen Ausschnitt:

Nebenbei bemerkte ich, daß sich aus dem Kunstwerk, das in Angriff zu nehmen ich mich nun bereit fühlte, ohne daß ich mich bewußt dazu entschlossen hätte, große Schwierigkeiten ergeben würden. Ich müßte nämlich für jeden seiner aufeinanderfolgenden Teile einen anderen Stoff wählen [...]. Ich glitt sehr rasch über all das hinweg, denn weit zwingender rief mich die Aufgabe, den Grund jenes Glücks, jener Art von Gewißheit zu suchen, mit der sie sich aufdrängte, eine Suche, die ich früher stets verschoben hatte.¹⁴

13 Proust (2011a), 71. Die Passage lautet im französischen Original: „Et comme dans ce jeu où les Japonais s’amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d’eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s’étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l’église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé“ (Tadié 1999, 46–47).

14 Proust (2011b), 264. Im französischen Original lautet die Passage: „Et au passage je remarquais qu’il y aurait là, dans l’œuvre d’art que je me sentais prêt déjà, sans m’y être consciemment résolu, à entreprendre, de grandes difficultés. Car j’en devrais exécuter les parties successives dans une matière en quelque sorte différente [...]. Je glissais rapidement sur tout cela, plus im-

Worauf verwiesen wird, ist gewissermaßen die ästhetische Produktion selber, die die ästhetischen Ereignisse imaginativ erinnernd poetisch entfaltet. Dies kann in ein ästhetisches Weltverhältnis führen, das es erlaubt, die Verweisungen in Empfindungen wahrzunehmen und ihnen erforschend nachzugehen.

Ich möchte eine vierte Form des Verweisens anführen, die für den literarisch-philosophischen Doppelcharakter des Textes von besonderer Bedeutung ist. Hier verweisen Empfindungen auf reflexive Verallgemeinerungen, die aus den Beschreibungen der sinnlichen Komplexität, des situativen Kontextes wie aus den erinnerten Welten hervorgehen. Hierzu gehören die poetologischen Passagen wie die oben zitierte genauso wie die berühmten Stellen zur Zeitlichkeit und zur Kompositionalität des Ich. Diese philosophisch-reflexiven Passagen sind aber immer eingebunden und zurückbezogen auf die Beschreibung von Empfindungen und stellen deshalb keine angehängte Theorie dar, sondern werden als eine Dimension des ästhetischen Verweisens sichtbar. Deshalb wirken die reflexiv-theoretischen Passagen in der *Recherche* auch nie additiv oder exkursartig, sondern legen eine allgemeine Konsequenz frei, auf die die konkrete Beschreibung hingeführt hat.

Den Formen des Verweisens nachzugehen bedarf einer besonderen Anstrengung, die leicht gestört und verhindert werden kann. Zudem ist die Versuchung groß, diese Anstrengung zu vermeiden oder aufzuschieben. Diese Anstrengung fordert ein Denken, das ich „empfindendes Denken“ nennen möchte.

Ein großer Teil der *Recherche* widmet sich den Mechanismen, die dies empfindende Denken durchkreuzen, verhindern, stören können. Dies sind teilweise soziale, teilweise individual-psychische, teilweise historische Mechanismen. Das ästhetische Weltverhältnis, das in der *Recherche* präsentiert wird, richtet sich nicht nur auf die herausgehobenen ästhetischen Ereignisse; diese bilden so etwas wie den Gipfelpfad des Werkes. Genauso wichtig ist es, die Dynamiken zu erforschen, die das ästhetische Weltverhältnis stören, behindern, blockieren können. In diesen kritischen Passagen, in denen Proust sich als ausgesprochen scharfer Gesellschaftskritiker zeigt, ist das ästhetische Weltverhältnis nicht Thema der Betrachtungen, sondern Medium der Kritik oder ästhetischer *modus operandi*. Empfindendes Denken kommt nicht nur bei Spaziergängen in der Natur oder bei kontemplativen einsamen Tätigkeiten zur Geltung, sondern auch in der Fülle von Passagen, in denen Proust Gesellschaftsanalytiker und -kritiker ist. Auch hier erfasst dieses empfindende Denken die Situation, die Interaktionen und die fein austarierten Machtverhältnisse und sozialen Unterdrückungen. Die soziale

périeusement sollicité que j'étais de chercher la cause de cette félicité, du caractère de certitude avec lequel elle s'imposait, recherche ajournée autrefois“ (Tadié 1999, 2265).

Bedeutung von Situationen muss empfunden werden und es sind nicht Sonnenreflexe auf einem Stein, Gerüche oder Geschmäcker, sondern Blicke, Haltungen, Bewegungen, die die soziale Bedeutung in sich bergen. Empfindendes Denken erlaubt es, Empfindungen und empfundene Situationen so zu beschreiben, dass die Formen des Verweisens sich darin zeigen.

Im nächsten Abschnitt möchte ich an zwei Beispielen vor allem der vierten Form des Verweisens nachgehen und dadurch eine wichtige Ebene des empfindenden Denkens zum Thema machen, nämlich die Verschränkung von Besonderem als detaillierte Beschreibung von Empfindungen und Allgemeinem als reflexiv-theoretische Einsichten.

3 Empfindendes Denken

In einem Brief an Daniel Halévy schreibt Proust: „[A]uf der äußersten Spitze des Besonderen kommt das Allgemeine zur Entfaltung./[C]’est à la cime même du particulier qu’éclot le général.“¹⁵ *Éclore*, hier übersetzt als: *zur Entfaltung kommen*, heißt auch: *aufblühen, schlüpfen, knospen*. Einsichten über allgemeine Zusammenhänge, wie über das, was ein ästhetisches Weltverhältnis ausmacht, welche Dynamiken es verhindern, wie auch über die Verfasstheit von Zeitlichkeit und Subjektivität, sind demnach nicht in abstrakter Weise zu gewinnen, nicht über die Form eines theoretischen Traktats, abgelöst von konkreten Erfahrungen, Wahrnehmungen und Empfindungen. Die Richtung wird umgekehrt, der Weg führt über das Besondere, ja, die Spitze (*cime*: auch *Baumwipfel, Krone, Kuppe*) des Besonderen zum Allgemeinen. Mit der Spitze des Besonderen ist nach meinem Verständnis eine mikrologische Perspektive verbunden, eine Bereitschaft zur Vertiefung in kleinste, zarteste, unscheinbarste Empfindungen, prima facie ohne jeden Erkenntniswert. Dieser Satz ist keine paradoxe Figur, sondern ein prägnanter Satz für den Charakter der vierten der oben unterschiedenen Formen des Verweisens und ein zentrales Charakteristikum des empfindenden Denkens.

Im Folgenden möchte ich an einem Beispiel fragen, wie von der Spitze des Besonderen, nämlich detaillierten und konkreten Beschreibungen, Allgemeines zur Entfaltung kommt. Die ausgewählte Passage gehört in einen thematischen Zusammenhang, in dem Proust Dynamiken der Verhinderung eines ästhetischen Weltverhältnisses untersucht. Eine wichtige Art ist die verzerrende Macht von Erwartungen. Proust analysiert aber noch viele weitere Arten wie sozialen Kon-

15 Proust (1965), 246; zit. nach Barthes (2008), 30–31, Anm. 5.

formismus. Beides verunmöglicht den Zustand der Empfindungsoffenheit. Ich wende mich der problematischen Dynamik von Erwartungen zu.

Die zitierte Passage stammt aus dem ersten Band der *Recherche, Unterwegs zu Swann/Du côté de chez Swann* (1913), *Combray II*. Zu den dort geschilderten Erinnerungen des Protagonisten an die Sommer seiner Kindheit und frühen Jugend auf dem Landsitz von Verwandten gehört auch die Erinnerung an die kindlichen Projektionen auf die bedeutende Welt der Hocharistokratie, der Marcel's Familie selbst nicht angehört. Die Phantasien des jungen Marcel erschaffen aus der Familie de Guermantes, die in der Nähe ihren Landsitz hat, ein sagenumwobenes Machtzentrum. Die besondere Sehnsucht und Erwartung richtet sich auf die Herzogin von Guermantes, die er sich als überragende Schönheit und ehrfurchtgebietende, makellose Gestalt vorstellt. Nun hat er endlich die Gelegenheit, sie bei dem Besuch einer Trauungszeremonie in der Kirche von Combray selbst einmal zu sehen, nachdem er bisher nur von ihr gehört, ihr Anwesen von Weitem gesehen und einmal ein Bild in einer Zeitschrift gezeigt bekommen hat. Die Szene beschreibt, wie Marcel die voll besetzte Kirche nach der Herzogin mit seinen Blicken absucht und fündig wird. Die Beschreibung dieses Geschehens füllt mehrere Seiten und ich habe verschiedene Stationen dieser Entwicklung ausgewählt: Erstens die Beschreibung des Eindrucks von Madame de Guermantes, zweitens die Enttäuschung seiner Erwartung und drittens die Adjustierung seiner Wahrnehmung an die Macht der Erwartung.

Bei der Trauungszeremonie sah ich auf einmal, als der Küster etwas zur Seite rückte, in einer Kapelle eine blonde Dame sitzen mit großer Nase, blauen, durchdringenden Augen, einer wallenden Krawatte aus malvenfarbener, glatter, neuer, glänzender Seide und einem kleinen Pickel im Nasenwinkel. [...] Meine Enttäuschung war groß. Sie rührte daher, daß ich bei meiner Vorstellung von Madame de Guermantes mir nicht klargemacht hatte, daß ich sie immer mit Farben eines Gobelins oder einer Glasmalerei vor mir sah, in einem anderen Jahrhundert also und aus anderem Stoff gemacht als alle anderen Menschen. [...] Jetzt, da ich aufgrund aller Gedanken, die ich mit ihr in Verbindung brachte – und besonders vielleicht von jener Form des Erhaltungstriebes, der den besten Seiten unseres Inneren eigen ist, nämlich dem Wunsch beseelt, nicht enttäuscht zu werden, den jeder von uns in sich trägt –, dieses Gesicht wieder schön fand und ihr wieder (weil eben doch diese Herzogin von Guermantes und jene, die ich bis dahin erträumte, ein und dieselbe Person waren) den alten Platz außerhalb der übrigen Menschheit zuerkannte.[¹⁶

¹⁶ Proust (2011a), 254–258. Die Passage lautet im französischen Original: „Tout d’un coup pendant la messe de mariage, un mouvement que fit le suisse en se déplaçant me permit de voir assise dans une chapelle une dame blonde avec un grand nez, des yeux bleus et perçants, une cravate bouffante en soie mauve, lisse, neuve et brillante, et un petit bouton au coin du nez. [...] Ma déception était grande. Elle provenait de ce que je n’avais jamais pris garde quand je pensais à Mme de Guermantes, que je me la représentais avec les couleurs d’une tapisserie ou d’un vitrail,

Die Beschreibung der blonden Dame erfolgt im Modus eines distanzier­ten Registrierens von Kleidung und Gesicht, aller Auffälligkeiten wie der Ausdruckshaf­tigkeit des Blicks. Die Erwartungen sind hoch, aber im Detail unbestimmt und so nimmt der suchende Blick zunächst alles ungefiltert auf, offen und sensibilisiert dafür, die gesuchte Person in der Menge auszumachen. An der Enttäuschung gewinnt die Erwartung Kontur, und jetzt wird offensichtlich, dass das imaginierte Bild der Herzogin der Wirklichkeit gänzlich entrückt war, wie einer anderen Zeit oder einem alten Wandteppich entsprungen, unerfüllbar, jenseits jeder realen Person. Das Gefühl der Enttäuschung durch die Aufdeckung der eigenen Erwartungen als Illusionen ist so schwer zu ertragen, dass die Wahrnehmungen dem eigenen Wunsch angepasst werden und Madame de Guermantes wieder als schön und dem Normalen entrückt wahrgenommen wird.

Die Schilderung dieser Situation aus der Perspektive des Protagonisten wird unterbrochen durch einen Einschub, der durch Gedankenstriche und einen Wechsel der Person gekennzeichnet ist: „– und besonders vielleicht von jener Form des Erhaltungstriebes, der den besten Seiten unseres Inneren eigen ist, nämlich dem Wunsch beseelt, nicht enttäuscht zu werden, den jeder von uns in sich trägt –“. Mit dem inklusiven „Wir“ und dem verallgemeinernden „jeder“ wird deutlich, dass es sich um eine Einsicht mit Allgemeinheitsanspruch handelt, auf die die ausführliche (ungekürzt 6½ Seiten umfassende) Beschreibung verweist. Damit ist diese Stelle ein Beispiel für die gegenseitige Verwiesenheit von Besonderem und Allgemeinem, die aber von der Seite des Besonderen erschlossen wird. Den Lesenden werden in aller Ausführlichkeit die umherschweifenden Blicke, die Details der Kleidung, die bisherigen bruchstückhaften Informationen über Madame de Guermantes geschildert und sie werden damit auf die äußerste Spitze des Besonderen geführt. Die ausführliche Beschreibung erlaubt uns, zu Beobachtenden zu werden und uns durch die narrativen Elemente teilweise hineinzuversetzen – und dann werden wir als Lesende eingeschlossen. Das, was dort dargestellt ist, ist ein Deutungsangebot auch für uns und begreift auch uns als Lesende ein.

Die genaue, teilweise sezierende Beschreibung, so realisieren wir, zeigt uns etwas über die problematische Dynamik von Erwartungen, in der wir uns die Welt nach unseren Wünschen entwerfen, uns oder andere idealisierend, der Imper-

dans un autre siècle, d'une autre matière que le reste des personnes vivantes. [...] Maintenant que me le faisaient trouver beau toutes les pensées que j'y rapportais – et peut-être surtout, forme de l'instinct de conservation des meilleures parties de nous-mêmes, ce désir qu'on a toujours de ne pas avoir été déçu – la remplaçant (puisque c'était une seule personne qu'elle et cette duchesse de Guermantes que j'avais évoquée jusque-là) hors du reste de l'humanité“ (Tadié 1999, 144–146).

fektion, den Schwächen, der Endlichkeit und unserem Unvermögen entfliehend. Diese Versuchung ist so groß, dass wir davon abweichende Wahrnehmungen der Wirklichkeit und Enttäuschungen überformen und unsere Wahrnehmung unseren Wünschen gemäß verändern können. Dies wird uns an den kindlichen Überhöhungen vorgeführt, die aber in einer mikrologischen Genauigkeit auf die Dynamik von Erwartungen und Wünschen als solche verweisen, die auch uns Lesende anspricht und einbegreift. Diese Art der in der konkreten Beschreibung langsam „erblühenden“, „aufknospenden“ (*éclore*) Allgemeinheit ist von ganz anderer Art, als würde der allgemeine Satz, gewissermaßen „die Moral von der Geschichte“ kontextlos, wie in einem Sentenzenbuch, festgehalten werden, wie: „Bedenkt: Wir alle haben den Wunsch, nicht enttäuscht zu werden und biegen uns die Welt unseren Erwartungen gemäß zurecht.“ Dies wäre „abstrakt“ im Sinne einer Loslösung und Isolierung von Anwendungsbedingungen, einer nicht an konkrete Vollzüge rückgebundenen Generalisierung, die leicht wirkungslos bleibt.

Der Thematik der Erwartungen und der Macht des Wünschens kommt in der *Recherche* eine erhebliche Bedeutung zu. Erwartungen und Wünsche setzen imaginative Kräfte frei und es besteht deshalb eine große Verwechslungsgefahr zwischen den imaginativen Welten aus Erwartungen und Wünschen und der Imagination, die nötig ist, um ästhetische Ereignisse und ein ästhetisches Weltverhältnis zu realisieren. Um diesen Unterschied und diese Grenze wird in der *Recherche* gerungen, und der Unterschied ist selber ein ästhetischer und lässt sich nur ästhetisch aufweisen. Es handelt sich nicht um zwei Typen von Imaginationen, die verschiedene Kriterien hätten und die einfach darauf hin verglichen werden könnten.¹⁷ Die Imagination von Wunschwelten fördert zwar imaginative Fähigkeiten und differenziert die Wahrnehmung, aber führt dennoch nicht in ein ästhetisches Weltverhältnis. Der Protagonist stellt sich selbst als Mensch dar, der überbordende, feinst ausgestaltete Wunschwelten entwirft, darin Enttäuschungen, Leid und Scheitern durchleidet und hereinbrechende ästhetische Ereignisse zwar erlebt, aber meist nicht oder erst am Wendepunkt gegen Ende des Prozesses ästhetisch verwirklichen kann. Der Autor Proust beschreibt diesen Prozess mikrologisch in durchgehend ästhetischem Weltverhältnis. Das ästhetische Weltverhältnis ist durch Empfindungsoffenheit gekennzeichnet und gerade nicht durch die Überformung von Empfindungen durch Erwartungen oder Wünsche. Erst dies ermöglicht empfindendes Denken, das den Verweisungen nachgeht und

¹⁷ Ich habe an anderer Stelle gezeigt, inwiefern sich für die handlungstheoretische Unterscheidung zwischen Wunsch und Wille in der *Recherche* ebenfalls viele erhellende Beschreibungen finden; vgl. Wille (2018).

sie ästhetisch erforscht, die im Zustand von Empfindungsoffenheit aufscheinen können und nicht in Abstraktion von den Empfindungen zu erfassen sind.

Dies empfindende Denken kann fruchtbar mit einer Erkenntnisform von Leibniz typisiert werden, mit der dieser die problematische Fixierung der Philosophie auf das begriffliche Denken erweitert. Leibniz bemerkt die Wirksamkeit von „Veränderungen in der Seele“, die zu schwach und zu zahlreich sind und die deshalb keine Unterscheidungsmerkmale aufweisen. Er nennt sie „*petites perceptions*“. Diese kleinen Perzeptionen sind hochgradig wirksam, liegen aber unterhalb der Bewusstseinschwelle und sind deshalb aus der Perspektive des Bewusstseins „fast nichts“. Leibniz hat diese Eigentümlichkeit der Wirksamkeit und mangelnden Unterscheidbarkeit sehr deutlich pointiert:

Übrigens gibt es gar viele Anzeichen, aus denen wir schließen müssen, daß es in jedem Augenblick in unserem Innern eine unendliche Menge von Perzeptionen gibt, die aber nicht von Apperzeption und Reflexion begleitet sind, sondern lediglich Veränderungen in der Seele selbst darstellen, deren wir uns nicht bewusst werden, weil diese Eindrücke entweder zu schwach und zu zahlreich oder zu gleichförmig sind, so daß sie im einzelnen keine hinreichenden Unterscheidungsmerkmale aufweisen. [...] Solche kleinen Perzeptionen [*petites perceptions*] sind also von größerer Wirksamkeit, als man denken mag. Auf ihnen beruhen unsere unbestimmten Eindrücke, unser Geschmack, unsere Wahrnehmungsbilder der sinnlichen Qualitäten, welche alle in ihrem Zusammensein klar, jedoch ihren einzelnen Teilen nach verworren sind; auf ihnen beruhen die ins Unendliche gehenden Eindrücke, die die uns umgebenden Körper auf uns machen und somit die Verknüpfung, in der jedes Wesen mit dem ganzen übrigen Universum steht.¹⁸

Hier werden die methodischen Schwierigkeiten dabei deutlich, wie über diese kleinen Wahrnehmungen überhaupt etwas gesagt werden kann und welche Rolle sie für unsere Erfahrung spielen. „Aufgrund von vielen Anzeichen müssen wir schließen“, meint Leibniz. Was sind diese Anzeichen? „Anzeichen“ verweisen uns auf die Erfahrung und die vielen Situationen, in denen wir in einem Gemisch von Eindrücken stehen. Die einzelnen Eindrücke sind, wie Leibniz sagt, zu schwach,

18 Leibniz (1971), 10 ff. Die Stelle stammt aus dem Vorwort und lautet im französischen Original: „D’ailleurs il y a mille marques qui font juger qu’il y a à tout moment une infinité de *perceptions* en nous, mais sans apperception et sans réflexion, c’est-à-dire des changements dans l’âme même dont nous ne nous appercevons pas, parce que ces impressions sont ou trop petites et en trop grand nombre ou trop unies, en sorte qu’elles n’ont rien d’assez distinguant à part [...]. Ces petites perceptions sont donc de plus grande efficace qu’on ne pense. Ce sont elles qui forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens, claires dans l’assemblage, mais confuses dans les parties, ces impressions que des corps environnans font sur nous, qui enveloppent l’infini, cette liaison que chaque être a avec tout le reste de l’univers“ (ders. 1996b, 46–48).

zu zahlreich oder zu gleichförmig und weisen keine hinreichenden Unterscheidungsmerkmale auf. Dennoch ist dieses Gemisch aus Eindrücken und kleinen Wahrnehmungen äußerst wirksam und wichtig. Was können wir nun positiv über diese kleinen Perzeptionen erschließen, die unterhalb der Bewusstseinschwelle bleiben, weil sie nicht von Apperzeption und Reflexion begleitet sind? Sie sind nach Leibniz Veränderungen in der Seele, die geschehen. Diese Veränderungen können mit anderen Veränderungen zusammentreten, einen Zusammenhang bilden und eine Grundlage für die Fülle sinnlicher Wahrnehmungen abgeben. Leibniz führt auf, welche komplexeren Gestalten darauf beruhen. Ein wichtiges Beispiel ist das Meeresrauschen. Meeresrauschen hören wir, wenn wir das Geräusch einer jeden Welle nur in der Gemeinschaft unüberblickbar vieler Wellen hören. Der Gesamteindruck des Meeresrauschens ist eine prägnante Empfindung, aber die Einzelgeräusche jeder Welle sind zu schwach, zu zahlreich, zu gleichförmig, um als unterschieden aufgefasst zu werden. Ähnliches gilt nach Leibniz für den Schlaf. In einer zeitlich früheren Schrift gibt Leibniz noch andere Beispiele, wie die Erkenntnisse von Farben, Gerüchen, Geschmacksempfindungen oder die Erkenntnisse von Künstlern.¹⁹

Leibniz nennt diese Erkenntnisse „klar und verworren“ und wendet sich gegen die Koppelung des Klaren und Deutlichen (*clare et distincte*) für wahre Erkenntnis, wie Descartes sie behauptet. Klar (*clare*), im Gegensatz zu dunkel, ist eine Vorstellung, wenn ihr der Gegenstand präsent und in diesem Sinne unterschieden (von anderem) ist. Deutlich (*distincte*), im Gegensatz zu verworren, ist eine Vorstellung, wenn sie in Teilbestimmungen differenziert ist. Die Erkenntnis der Empfindungen von Meeresrauschen, Einschlafen, Aufwachen, Gerüchen und Ähnlichem ist klar *und* verworren, also unterscheidbar von anderem, aber nicht in seine Einzelteile zerlegbar.

4 Beschreiben als Praxisform des Philosophierens

Sich mit Prousts Werk unter der Perspektive des empfindenden Denkens zu beschäftigen, birgt eine Gefahr. Es ändert den Blick aufs Philosophieren und lässt eine Unzufriedenheit mit der zu selbstverständlichen Vorrangstellung bestimmter Praxisformen des Philosophierens wie der Klärung von Begriffen oder dem Rechtfertigen entstehen. Mit Proust kommen durch das empfindende Denken, das mit Beschreibungen von Empfindungskonstellationen beginnt und

¹⁹ Vgl. ders. (1996a), 422–426.

auf Reflexiv-Allgemeines verweist, andere Praxisformen ins Spiel. Die bisherigen Ausführungen sollten deutlich machen, dass Prousts *Recherche* eine Weise ist, Philosophie als ästhetische Praxis zu realisieren. Die *Recherche* ist aber auch ein Übungsbuch, das dazu anregen kann, Beschreibungen in vielfältiger Weise ins Philosophieren einzubeziehen und die Praxisform des Beschreibens selbst zu üben. Prousts *Recherche* zeigt das hohe Erkenntnispotential von (bestimmten) Beschreibungen, die für ein Philosophieren als ästhetische Praxis geübt, reflektiert und kritisch abgegrenzt werden müssen (auch ohne einen literarisch-künstlerischen Anspruch zu verfolgen). Ich möchte deshalb mit einigen Überlegungen zur Praxisform des Beschreibens in etwas allgemeinerer Perspektive schließen.

Beschreiben als philosophische Praxis muss ins Verhältnis gesetzt werden mit der Phänomenologie, einer philosophischen Richtung, in der Beschreiben bzw. Deskription einen hohen Stellenwert genießt. Autoren wie Edmund Husserl, Martin Heidegger oder Maurice Merleau-Ponty haben das phänomenologische Beschreiben praktiziert und theoretisch reflektiert. Zudem ist Beschreiben im Anschluss an Clifford Geertz' Konzept des dichten Beschreibens in den Kulturwissenschaften ein wichtiger Methodenbegriff geworden und in den Natur- und Sozialwissenschaften ist es von zentraler Bedeutung, den theoretischen Akt der Beschreibung vom Interpretieren und Deuten strikt zu unterscheiden.²⁰ Auch in der Literaturwissenschaft gibt es Stimmen, der literarischen Form der Beschreibung verstärkte Aufmerksamkeit zu geben.²¹

20 Friedrich Kaulbach hat in seiner Studie zum Begriff der Beschreibung gezeigt, dass „Beschreibung“ einer der Leitbegriffe der Neuzeit für die Natur- wie für die Geisteswissenschaften ist. Anhand von viel Material aus beiden Bereichen zeichnet er den Relevanzgewinn dieses Begriffs nach und skizziert Funktion und Methodik, die der Beschreibung in verschiedenen Theorietraditionen zukommt, wie zum Beispiel in der empiristischen, der transzendentalphilosophischen und der hermeneutischen. Trotz aller Verschiedenheit dieser theoretischen Richtungen arbeitet Kaulbach die geteilten philosophischen Implikationen heraus und profiliert diese für eine „Philosophie der Beschreibung“, nämlich Leiblichkeit, Standpunktbezogenheit und Geschichtlichkeit. Vgl. Kaulbach (1968).

21 Vgl. Klotz (2013). Klotz differenziert drei grundlegende Sprachhandlungen – Narration, Deskription und Argumentation – und sein Anliegen ist, Deskription bzw. Beschreiben als Weltbegegnung und Äußerungsform zu profilieren. Es ist ihm ein Anliegen, den Eindruck, es handle sich beim Beschreiben um eine zwar notwendige, aber uninteressante und theoretisch wenig ergiebige Form des Sprechens und Schreibens, zurückzuweisen und die theoretische und praktische Komplexität und Kraft des Beschreibens hervorzukehren. Er will stark machen, dass Beschreibungen eine Neu-Betrachtung, ein neues Wahrnehmen der Wirklichkeit ermöglichen können. „Dabei scheint es (mir) in der Alltagskommunikation so zu sein, dass eigentlich wenig bzw. weniges wirklich hinreichend beschrieben wird; Kommunikation über Wirklichkeit reduziert sich häufig fast bis zum (Be-)Nennen hinunter oder wird sogleich mit Bewertungen und Urteilen befrachtet“ (ebd., 24).

Für die Weiterentwicklung des Beschreibens als Praxisform des Philosophierens ist die Auseinandersetzung mit all diesen Theorietraditionen sehr wichtig, teilweise, um Techniken und Differenzierungen zu übernehmen, teilweise zur Abgrenzung von bestimmten Modellierungen von Beschreibung. Theoretisch besonders weitreichend ist das phänomenologische Beschreiben, das den Anspruch mit Proust teilt, die gegenseitige Abhängigkeit von Wahrnehmungsakt, wahrnehmendem Subjekt und Wahrnehmungsgegenstand zu beschreiben.

Um diese Weise des Beschreibens gegenüber anderen zu kontrastieren, ziehe ich eine Unterscheidung des Literaturwissenschaftlers Peter Klotz heran, der drei Darstellungsmodi für die Subjekt-Welt-Konstellierung, die in jedem Beschreiben erzeugt werden muss, differenziert: die zentralperspektivische, die systembezogene („kartographische“) und die aspektische Subjekt-Welt-Konstellierung.²²

Das zentralperspektivische Beschreiben vollzieht sich aus der markierten Perspektive eines Subjekts (oft in der Erste-Person-Perspektive verfasst) und formuliert Wahrnehmungen einer betrachtenden Person. Solche Beschreibungen sind in der Gefahr, Vorannahmen und Vorurteile der/des Beschreibenden zu präsentieren. Obwohl Prousts *Recherche* grammatisch weitgehend in der ersten Person Singular verfasst ist, sind die Beschreibungen dennoch nicht als subjektive Erfahrungen des Protagonisten zu verstehen. Zudem ist es wie oben gezeigt ein großes Anliegen der *Recherche*, detailliert die Genese von Vorurteilen und Voreingenommenheiten zu beschreiben, die die Wahrnehmung der Wirklichkeit verzerren und verkürzen.

Bei der systembezogenen („kartographischen“) Beschreibung wird ein Referenzsystem für die Beschreibung ausgewählt und herangezogen, das die Beschreibung modelliert und in dem gewählten Rahmen überprüfbar und nachvollziehbar und deshalb für wissenschaftliche Zwecke besonders geeignet macht. Hier werden die Modelle, mit denen oder von denen her beschrieben wird, offengelegt und die Entscheidungen, warum was wie beschrieben wird, sind dadurch transparent und gerechtfertigt. Die Kartographie als Teilgebiet der Geographie ist ein Beispiel für diese Art der Beschreibung.

Das aspektische Beschreiben denkt die Beschreibung von der Sache her und umkreist diese durch die Einnahme verschiedener Perspektiven. Bei dieser Art des Beschreibens ist das Absehenkönnen von sich selbst und die Integration von anderen, vielleicht fremden Perspektiven wichtig. Anliegen ist hier, einem Zusammenhang gerecht zu werden, ihn von „seiner Wahrheit her“ (und nicht nur der der betrachtenden Person) in Sprache zu fassen. Dies ist ein theoretisch besonders komplexes Beschreiben, und sowohl das Beschreiben Prousts wie

22 Ebd., 32–54.

auch das phänomenologische Beschreiben können als ein solches Beschreiben gelten.

Ernst Wolfgang Orth zeigt in seinen Überlegungen zur Beschreibung bei Husserl die Doppeldeutigkeit der Beschreibung als Intuition, als einfaches Zusehen, und als Reduktion, als bewusstes Arrangieren solchen Zusehens.²³ Husserls Ausführungen zur Beschreibung tendieren einmal mehr in die eine, einmal mehr in die andere Richtung; insgesamt scheint diese Doppeldeutigkeit systematisch zur phänomenologischen Praxis des Beschreibens zu gehören. Die Betonung des einfachen Zusehens trägt dem Unterschied zwischen Beschreibung und konstruktiver Theoriebildung sowie der Wirklichkeitsnähe Rechnung, die nicht zugerichtet, sondern in ihrer Eigen- und Widerständigkeit zur Geltung kommt. Andererseits wird in Beschreibungen etwas sichtbar, und für Beschreibungen wird von einem Rahmen für die Beschreibung Gebrauch gemacht. Diese Mitte zwischen Zusehen und Arrangieren des Zusehens kann durch eine systematisch fortschreitende Beschreibung gehalten werden, in der, ausgehend von dem, was einfach nur identifizierend aufgefasst wird, in immer weiteren Schichten zur Beschreibung der Akte weitergegangen wird, durch die das identifizierend Aufgefasste konstituiert wird. Besonders prägnant wird diese Systematik der Beschreibung in der Art, wie Husserl sie entwickelt und verwendet hat, in seiner Beschreibung der Ding-Wahrnehmung. Solche Beschreibungen vollziehen Reflexionsschleifen, in denen die Konstitutionsvollzüge unseres Bewusstseins offengelegt werden. Während die Beschreibung traditionell der Erklärung, die situationsunabhängig ist und die wesentlichen Eigenschaften einer Sache trifft, als das gegenübergestellt wurde, was situationsabhängig ist und zeitgebundene, zufällige Eigenschaften anführt, interessiert die phänomenologische Praxis der Beschreibung gerade der Zusammenhang zwischen den zufälligen und den wesentlichen Eigenschaften.

Zu einer Philosophie als ästhetische Praxis gehört der methodische Wechsel zwischen Selber-Tun und Reflektieren. Es scheint mir ein lohnender Versuch, die Unterscheidung zwischen zentralperspektivischem, systembezogenem („kartographischem“) und aspektischem Beschreiben als Heuristik für eigene Beschreibungsversuche zu nehmen und Zusammenhänge in allen drei Weisen zu beschreiben, um über die Reflexion der Unterschiede die Besonderheit des reflexionsaffinen Beschreibens von Proust besser verstehen und theoretisch ausleuchten – wie sich davon inspirieren lassen zu können.

23 Vgl. Orth (1991), 28.

Literatur

- Barthes, R. (2008), *Die Vorbereitung des Romans (1978–1980)*, Frankfurt am Main.
- Benjamin, W. (1991), *Erfahrung und Armut*, in: *Gesammelte Schriften 2*, Frankfurt am Main, 213–218.
- Boehm, G. (1988), *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main.
- Elberfeld, R., u. Krankenhagen, S. (2017), *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*, Paderborn u. Leiden.
- Goldbæk, H. (1993), *Prousts Recherche und Benjamins Passagen-Werk. Eine Darstellung ihrer Erkenntnistheorie*, in: *Orbis Litterarum* 48, 83–95.
- Jauß, H. R. (1986), *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘. Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Frankfurt am Main.
- Kaulbach, F. (1968), *Philosophie der Beschreibung*, Köln u. Graz.
- Klotz, P. (2013), *Beschreiben. Grundzüge einer Deskriptologie*, Berlin.
- Landy, J. (2004), *Philosophy as Fiction. Self, Deception, and Knowledge in Proust*, Oxford.
- Leibniz, G. W. (1971), *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand [1704]*, Hamburg.
- Leibniz, G. W. (1979), *Monadologie [1714]*, Stuttgart.
- Leibniz, G. W. (1996a), *Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen [Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis] [1684]*, in: *Die philosophischen Schriften 4 [2. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1882]*, hg. v. Gerhardt, C. J., Hildesheim u. New York, 422–426.
- Leibniz, G. W. (1996b), *Nouveaux Essais sur L'entendement humain [1704]*, in: *Die philosophischen Schriften 5 [2. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1882] Bd. 5*, hg. v. Gerhardt, C. J., Hildesheim u. New York, 46–48.
- Otobe, T. (2013), *Der „Grund der Seele“*. Über Entstehung und Verlauf eines ästhetischen Diskurses im 18. Jahrhundert, in: Nida-Rümelin, J., u. Özmen, E. (Hg.), *Welt der Gründe (= Deutsches Jahrbuch Philosophie 4)*, Hamburg, 763–774.
- Orth, E. W. (1991), *Beschreibung in der Phänomenologie Edmund Husserls*, in: ders. (Hg.), *Perspektiven und Probleme der Husserlschen Phänomenologie. Beiträge zur neueren Husserl-Forschung*, Freiburg i. Br., 8–45.
- Proust, M. (1965), *Brief an Daniel Halévy, 19.7.1919*, in: *Marcel Proust, Choix de lettres*, hg. v. Kolb, P., Paris.
- Proust, M. (2011a), *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 1. Unterwegs zu Swann*, Frankfurt am Main.
- Proust, M. (2011b), *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 7. Die wiedergefundene Zeit*, Frankfurt am Main.
- Tadié, J.-Y. (Hg.) (1999), *Marcel Proust, À la recherche du temps perdu*, Paris.
- Wille, K. (2018), *Die Praxis des Unterscheidens. Historische und systematische Perspektiven*, Freiburg i. Br.
- Wille, K. (2019), *Ästhetik und Metaphysik der Differenz. Warum Proust und Spinoza sich aus der Sicht von Deleuze gegenseitig erhellen*, in: Kisser, T., u. Wille, K. (Hg.), *Spinozismus als Modell. Deleuze und Spinoza*, Paderborn, 137–157.
- Wille, K. (2021), *„Clare et distincte“*. Eine praxistheoretische Selbstkritik des Philosophierens, in: Corsten, M. (Hg.), *Praxis. Ausüben. Begreifen*, Weilerswist, 25–45.