

Proust und Wagner: Spielformen der Wagner-Rezeption im Werk von Marcel Proust

Uta Felten

(*Universität Leipzig*)

Abstract

The various ways in which Wagner is received in Marcel Proust's work range from ironic-parodic reminiscences in the prose text «Mondanité et Mélomanie de Bouvard et Pécuchet» to complex appropriations of Wagnerian leitmotif technique and its functionalization as a filter of autoerotic love construction in «Mélancolique villégiature de Madame de Breyves».

The paper focuses on the significance of Wagner's music as *générateur* of a musical mode of writing and as mediator within a triangular structure of desire.

Key Words – Wagner; Proust; triangular desire; parody; intermediality

Die Formen der Wagner-Rezeption im Werk von Marcel Proust sind vielfältig und reichen von ironisch-parodistischen Reminiszenzen im Prosatext «Mondanité et Mélomanie de Bouvard et Pécuchet» bis hin zu komplexen Aneignungen wagnerianischer Leitmotivtechnik und ihrer Funktionalisierung als Filter einer autoerotischen Liebeskonstruktion in «Mélancolique villégiature de Madame de Breyves».

Der Beitrag fokussiert die Bedeutung der Musik Wagners als *générateur* einer musikalischen Schreibweise und als Vermittler im Rahmen einer triangulären Struktur des Begehrens.

Schlüsselwörter – Wagner; Proust; trianguläres Begehren; Parodie; Intermedialität

Dekadenter Wagnerismus (Koppen 1972), so lautet der Titel einer berühmten Studie zur Wagner-Rezeption in der französischen Literatur des *fin de siècle*. In der Tat stand das französische späte neunzehnte Jahrhundert ganz im Bann einer umfassenden Wagnerbegeisterung, deren Spuren sich unter anderem bei Stéphane Mallarmé, Théophile Gautier und in der sogenannten Bibel der Dekadenz, im Roman *À rebours* von Joris-Karl Huysmans findet. Als Marcel Proust im Jahre 1913 den ersten Band seines Romanwerks *À la recherche du temps perdu* veröffentlicht, ist der Boom der französischen Wagner-Rezeption bereits überschritten und dennoch finden wir sowohl in der *Recherche* als auch in Prousts frühen Erzählungen *Les plaisirs et les jours* (1971: 3-178) zahlreiche Verweise auf Wagner. Diese reichen von parodistischen Repliken auf den mondänen Wagnerkult in der Erzählung «Mondanité et Mélomanie de Bouvard et Pécuchet» (1971: 57-65) über die Konstruktion einzelner Protagonistinnen der *Recherche* wie Odette und Madame Verdurin als Pseudo-Wagnerianerinnen, die Anlage des Erzählers als sinnlichen Hörer (*auditeur corporel*¹), der den Rausch «fröstelnder Süße» in der Musik Wagners findet bis hin zur liebetheoretischen und poetologischen Funktionalisierung der Leitmotivtechnik in der Erzählung «Mélancolique villégiature de Madame de Breyves» (1971: 66-79) und im Hauptwerk selbst.

Diesen vielfältigen Spielformen der Bezüge und Verweise auf Wagner im Werk von Marcel Proust wollen wir uns im Folgenden widmen. Beginnen wir mit der ludisch-parodistischen Wagner-Rezeption im schon erwähnten Prosatext «Mondanité et Mélomanie de Bouvard et Pécuchet» aus dem Erzählband *Les plaisirs et les jours*. Wie der Titel der Erzählung bereits signalisiert, handelt es sich hier um ein Flaubert-Pastiche, eine spielerische Aneignung und Imitatio Flaubert'scher Schreibverfahren aus dem Roman *Bouvard et Pécuchet*. Wie Flauberts Anti-Helden Bouvard und Pécuchet, so sind auch die beiden gleichnamigen Protagonisten bei Proust zwei Kopisten, die in unreflektierter Manier alle Moden ihrer Zeit zu kopieren suchen, um Zutritt zur mondänen Welt zu erlangen: «Maintenant que nous avons une situation, dit Bouvard, pourquoi ne mènerions-nous pas la vie du monde ?» (1971: 57). Um Teil der großen Welt zu werden, lesen Bouvard und Pécuchet sich gegenseitig Literaturkritiken vor, tragen Handschuhe und reden sich mit «Madame» und «Général» an:

Ils s'abonnèrent aux diverses revues [...], les lisaient à haute voix, s'efforçaient à écrire des critiques, recherchant surtout l'aisance et la légèreté du style, en considération du but qu'ils se proposaient. [...]
Bouvard s'accoudait à la cheminée, taquinait [...] des gants clairs sortis tout exprès, appelant Pécuchet "Madame" ou "Général", pour compléter l'illusion (Proust 1971: 57).

Zur mondänen Stilisierung der beiden *Parvenus* gehört natürlich auch die Teilhabe am Wagnerkult der Damen und Herren von Welt. Bouvard inszeniert sich als bekennender Wagnerianer, während Pécuchet den «braillard de Berlin» (1971: 62) nicht so sehr mag. Trotzdem einigt man sich auf eine wagnerianische Stilisierung des Eigenheims: Aufgeschlagen auf dem Klavier hat stets die Partitur des «Parsifal» zu stehen, gekrönt von einer Photographie des Füllfederhalters des Komponisten César Franck und einem Druck der «*Primavera*» von Botticelli:

¹ Vgl. hierzu auch Felten (2020).

Déjà dégoûtés de la bicyclette et de la peinture, Bouvard et Pécuchet se mirent sérieusement à la musique. Mais tandis qu'éternellement ami de la tradition et de l'ordre, Pécuchet laissait sabler en lui le dernier partisan des chansons grivoises [...], révolutionnaire s'il en fut, Bouvard [...] "se montra résolument wagnérien". À vrai dire, il ne connaissait pas une partition du "braillard de Berlin" (comme le dénommait cruellement Pécuchet, toujours patriote et mal informé) [...]. Pourtant, prêt à foudroyer les visiteurs, le prélude de Parsifal était perpétuellement ouvert sur le pupitre de son piano, entre les photographies du porte-plume de César Franck et du *Printemps* de Botticelli (Proust 1971: 62-63).

Bouvard und Pécuchet müssen sich schließlich als Wagner-Hipster und «*Connaisseurs*» der schönen Künste inszenieren, um Zutritt zur mondänen Welt zu erlangen.

Bleiben wir noch einen Augenblick bei dem spielerisch-parodistischen Umgang mit Wagner-Verweisen im Werk von Marcel Proust und werfen diesmal jedoch einen Blick auf die *Recherche*: Ähnlich wie die beiden *Parvenus* Bouvard und Pécuchet, so sind auch einige Protagonistinnen der *Recherche* dem mondänen Wagnerkult ihrer Zeit verfallen. Odette, ehemalige Kokotte und Musterbeispiel der ungebildeten Aufsteigerin, versucht beharrlich, allen mondänen Moden ihrer Zeit zu folgen. Dem entsprechend muss sie natürlich, obgleich sie nichts von Musik versteht, nach Bayreuth pilgern. Die Teilnahme an diesem Event finanziert allerdings ihr Liebhaber, Charles Swann, was der Erzähler in gewohnt ironischer Manier kommentiert, indem er anmerkt: «[...] comme elle disait avoir envie d'assister à la saison de Bayreuth, j'ai eu la bêtise de lui proposer de louer un des jolis châteaux du roi de Bavière [...]» (Proust 1987, I: 296). Nicht minder komisch ist der Wagnerkult der Madame Verdurin: Die Salonlöwin und «*déesse du wagnérisme et de la migraine*» (Proust 1988, III: 753) möchte für ihre Lieben gleich ein ganzes Schloss in der Nähe von Bayreuth mieten, um dem großen Event der Festspiele zu frönen. Und auch Arne Stollberg (2012: 87-103) liest die groteske, ewig von Migräne geplagte Figur der Madame Verdurin als Karikatur von Nietzsches Wagner-Rezeption, macht doch Wagners Musik nach Nietzsche bekanntlich 'krank²' und «wirft die Stärksten noch wie Stiere um» (1994: 20³).

Natürlich beschränkt sich Prousts Wagner-Rezeption nicht nur auf parodistische Repliken auf den mondänen Wagner-Kult, sondern wir finden bei Proust auch Formen einer poetologischen und liebestheoretischen Funktionalisierung von Wagners Leitmotivtechnik, die Proust für die Konstruktion einer triangulären Struktur des Begehrens nutzt, bei der dem Leitmotiv die Funktion eines musikalischen Filters des Begehrens zukommt. Wie Proust im Rekurs auf Wagners Leitmotivtechnik eine «*écriture musicale*» komponiert und wie er Leitmotive als zentrale Filter des Liebesbegehrens seiner ProtagonistInnen einsetzt, das wollen wir nun auf der Basis der schon erwähnten frühen Liebeserzählung «*Mélancolique villégiature de Madame de Breyves*» und später am Beispiel einer prominenten Passage aus der *Recherche* aufzeigen.

Die Erzählung «*Mélancolique villégiature de Madame de Breyves*» ist, wie der Schweizer Proustspezialist Luzius Keller in seinen hervorragenden Analysen (1998) gezeigt hat, ganz unter dem Eindruck Wagners, besser gesagt im Wagner-Rausch entstanden: «Je travaille beaucoup [...] et je sors un peu, mais surtout pour aller à la *Walkyrie*» (Keller 1998: 60), schreibt Proust seinem Jugendfreund Pierre Lavallée im Jahre 1893. In der Tat geht das Jahr 1893 mit allein 45 Aufführungen als 'das Jahr der *Walküre*' in die französische Operngeschichte ein. Aber auch *Lohengrin* mit 23 Aufführungen und *Rheingold* sind Teil des umfangreichen Wagner-Programms der Opéra

² Vgl. Nietzsche (1994: hier 18-20 (Abschnitt 5).

³ Vgl. hierzu auch Koppen (1972).

Garnier. Prousts Opernbesuche hinterlassen zweifellos unmittelbare literarische Spuren in der kleinen Erzählung, die sich bei genauerer Betrachtung als wagnerianisches Opernlibretto *en miniature* lesen lässt. Nicht in Paris, sondern im mondänen Kurort St. Moritz hat Proust im Sommer 1893 die kleine Erzählung vollendet, und der Wagner-Rausch ist hier bei Proust und seinen Freunden so stark, dass er nicht nur in der Erzählung, sondern und zuletzt auch in der privaten Liebessprache, konkret in seiner Liebesbeziehung zum französischen Komponisten Reynaldo Hahn, seinen Niederschlag findet. Wagners Opern, vor allem die *Walküre*, aber auch *Lohengrin* und *Die Meistersinger*, werden für Proust und seine Freunde zu zentralen Filtern ästhetischer Wahrnehmung und literarischer Produktion. Da wird die Landschaft des Engadins zu einer wahren Opernbühne, die allen als «erstaunlich wagnerianisch» erscheint: «lauter Seen, grün wie Edelsteine [...] und rundherum überall Tannenwälder, geeignet, Walküren herunterschweben oder Lohengrin landen zu lassen» (Keller 1998: 68).

Als kleines Meisterwerk raffinierter expliziter und impliziter Wagnerverweise, als *Palimpseste* offener und verborgener Wagnerspuren lässt sich auch Prousts kleine Erzählung lesen. Proust transponiert hier nicht nur wagnerianische Leitmotivtechnik in das Medium des literarischen Textes, übt sich im Wagner-Pastiche durch die Übernahme des bei Wagner beliebten Stilmittels der lautlichen Gleichklänge und Wiederholungen, sondern schafft auch in der Figur der mondänen Witwe Madame de Breyves eine wagnerianische Opernfigur *par excellence*, die sich – so wie es sich für eine Wagner-Figur gehört – an einem einsamen Strand vor sehnsüchtiger Liebe nach einem imaginären Geliebten verzehren wird. Die Handlung der kleinen Erzählung lässt sich unschwer in wenigen Sätzen resümieren: Da ist die ebenso schöne wie gelangweilte Witwe Françoise de Breyves, die sich von ihrer Freundin Geneviève überreden lässt, zu einer mondänen Party zu gehen. Eigentlich hat sie gar keine Lust, viel lieber wäre sie in die Oper gegangen, ohne zu ahnen, dass sie durch den Besuch der Party selbst zur Opernfigur wird. Schließlich geht sie mit, langweilt sich und macht aus purer Langeweile einem Unbekannten mit dem klangvollen Namen Monsieur de Laléande schöne Augen. An der Garderobe, beim Herausgehen berührt der Unbekannte sie an der Schulter und fordert sie zum Rendez-vous auf:

Mais le hasard [...] laissa Françoise seule au vestiaire. Il n’y avait là à ce moment que M. de Laléande qui ne pouvait trouver sa canne. Françoise s’amusa une dernière fois à le regarder. Il passa près d’elle, remua légèrement le coude de Françoise avec le sien, et, les yeux brillants, dit, au moment où il était contre elle [...] :
 “Venez chez moi, 5, rue Royale.”

Elle avait si peu prévu cela [...], qu’elle ne sut jamais très exactement dans la suite si ce n’avait pas été une hallucination (Proust 1971: 68).

Françoise de Breyves geht allerdings nicht mit. Später bereut sie es und verzehrt sich vor Sehnsucht nach dem mysteriösen Unbekannten, dem Cellisten mit dem androgyn klingenden Namen. Sie versucht vergeblich durch allerlei Tricks, den Unbekannten wieder zu sehen, doch alle Bemühungen scheitern. Je mehr sie bei ihren Versuchen, den Unbekannten zu sich zu locken, scheitert, desto größer wird ihre Sehnsucht nach dem mysteriösen Gast, den sie immer mehr zu einem göttlichen Liebhaber stilisiert und dessen virtuelle Anwesenheit sie durch ein Leitmotiv aus Wagners *Meistersinger* hervorzurufen versucht. Zurückgezogen aus der mondänen Welt, in einer Villa am einsamen Strand von Trouville in der Spätsaison, spielt sie jenes Leitmotiv auf dem Klavier, das sie zufällig am Abend der berühmten Party gehört hat und das sie nun zur Hymne ihrer sehnsüchtigen Liebe zu jenem Unbekannten mit dem schönen Namen verklärt hat:

Une phrase des Maîtres chanteurs entendue à la soirée de la princesse d'A... avait le don de lui évoquer M. de Laléande avec le plus de précision (*Dem Vogel der heut sang dem war der Schnabel hold gewachsen*). Elle en avait fait sans le vouloir le véritable *leitmotiv* de M. de Laléande, et, l'entendant un jour à Trouville dans un concert, elle fondit en larmes. De temps en temps, pas trop souvent pour ne pas se blaser, elle s'enfermait dans sa chambre, où elle avait fait transporter le piano et se mettait à la jouer en fermant les yeux pour mieux le voir, c'était sa seule joie grisante avec des fins désenchantées, l'opium dont elle ne pouvait se passer (Proust 1971: 74).

Am Ende der Erzählung erscheint der sich im Opiumrausch von Wagners Musik, sehnsüchtiger Liebe und ungestilltem Verlangen nach dem virtuellen Liebhaber mit göttlichen Qualitäten am Strand von Trouville verzehrenden Protagonistin der Liebesgott Amor selbst und feiert seinen Triumph:

Si, se promenant sur la plage ou dans les bois elle laisse un plaisir [...] lui faire pendant un instant oublier son mal, elle sent subitement dans un grand coup au cœur une blessure douloureuse et, [...] dans l'incertitude de l'horizon sylvestre ou marin, elle aperçoit l'indécise image de son invisible et présent vainqueur qui, les yeux brillants à travers les nuages comme le jour où il s'offrit à elle, s'enfuit avec le carquois dont il vient encore de lui décocher une flèche (Proust 1971: 79).

So lässt sich die Erzählung als Geschichte einer scheinbar banalen Protagonistin der mondänen Welt lesen, die sich mit Hilfe eines musikalischen Motivs aus den *Meistersingern* – konkret, aus der Fliederie des Hans Sachs – zu einer wagnerianischen Opernfigur transformiert hat, die krank und todessehnsüchtig vor Verlangen nach dem Gast mit dem klingenden musikalischen Namen Laléande in der opernhafte Imagination der Lesenden stirbt wie ihre Schwestern der Opernbühne: Wagners Isolde und Monteverdis Ariadne, auf die der Text implizit und explizit verweist. «Ertrinken, versinken... unbewusst, höchste Lust», hätte Wagner sie wahrscheinlich singen lassen.

Obgleich der autoerotische Liebestod der Protagonistin am Ende eine Leerstelle bleibt, die die LeserInnen mit ihrem opernhafte Imaginären selbst füllen dürfen, gibt das Epigraph, das Proust der Erzählung nicht zufällig voranstellt, den LeserInnen bereits einen Hinweis auf die intertextuellen Schwestern der Madame de Breyves: Diese heißen Phädra und Ariadne und nehmen den Liebestod der von ungestilltem Verlangen geplagten Begehrenden vorweg: «Ariane, ma sœur, de quelle amour blessée / Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !» heißt es im Epigraph. Wie die verlassene Ariadne muss Madame de Breyves am Meeresufer sterben, wie in der Geschichte der Phädra bleibt ihr transgressives Verlangen unerfüllt. Und auch der Titel der Erzählung «Mélancolique», verweist bereits willentlich, wie Luzius Keller gezeigt hat, auf das Genre der musikalischen Liebesklage:

Unter Wiederaufnahme der geläufigen Verbindung von Melancholie und Gesang gibt Proust die Musik bereits im Anlaut des Titels in Form des griechischen *melos* (Gesang) zu erkennen. Gleichzeitig macht er das Wort "mélancolique" mit seinen stimmhaften Liquida und der Wiederholung des L-Lautes zum Ausgangspunkt einer lautlichen Entwicklung, die deutlich der Idee des Leitmotivs verpflichtet ist (Keller 1998: 61).

In der ersten Fassung der Erzählung, die Proust in der *Revue blanche* veröffentlicht hat, tritt die transgressive Radikalität des Begehrens der Protagonistin noch deutlicher zu Tage.

Nicht zufällig materialisiert die Protagonistin in dieser frühen – und vielleicht sogar noch poetischeren Fassung – ihre Liebessehnsucht im Rekurs auf Wagners *Walküre*. Hier setzt Proust die transgressive Qualität des Begehrens seiner Protagonistin mit dem inzestuösen Begehren Sieglindes nach dem Zwillingsbruder gleich und legt seiner Protagonistin – ganz Opernstar – eine Arie der Sieglinde in den Mund:

Ah ! qu'elle aurait voulu l'avoir, ici, amoureux, qu'elle aurait voulu lui dire comme Sieglinde : "Ah ! s'il vient quelque jour, ce généreux ami, pour délivrer une femme opprimée, les tourments incessants de mon âme alarmée, tout s'oubliera, mon cœur retrouvera tout ce qu'il a perdu ! ce que j'ai pleuré me sera rendu, quand dans mes bras, ô joie infinie ! je pourrai presser ce héros." Il lui répondrait avec Siegmund : "Oublie enfin tes maux, je suis le vengeur de ton rêve. Ah ! que d'ardents et de tendres aveux, mon cœur vers mes lèvres soulève. En toi je trouve enfin l'objet de tous mes vœux, ô femme aimée, ô femme pure et sainte. Si tu souffris la honte et la contrainte, si j'ai subi les mépris orgueilleux, l'amour va nous venger de toutes nos souffrances. Ah ! que d'ineffable douceur ! Ah ! que de chères espérances quand près du mien je sens battre ton cœur."

Et elle entendait ces paroles en une musique plus surnaturellement enivrée que celle pourtant toute extase, spasmes, caresses et félicité dont Wagner les rythma (Proust 1971: 941).

In der endgültigen Fassung der Erzählung hat Proust den vielleicht zu eindeutigen, zu radikalen Verweis auf die transgressive Lust im Rekurs auf Sieglindes Begehren nach dem Zwillingsbruder gestrichen. Stattdessen wird Madame de Breyves ihre Sehnsucht nach dem schönen Unbekannten, eine Art Gott, eine Art Lohengrin, der kurz auftaucht und wieder verschwindet, in jener bereits erwähnten Fliederarie des Hans Sachs aus den Meistersingern materialisieren: «[...] (*Dem Vogel der heut sang dem war der Schnabel hold gewachsen*)» (Proust 1971: 74). Die latente Erotik, die Anspielung auf das Geschlecht, auf die Erotik der Körper ist offenkundig. Für Madame de Breyves wird die Fliederarie somit zum Fetisch und Leitmotiv ihres ungestillten Verlangens. Hier zeigt sich, wie Proust Wagners Musik für seinen liebestheoretischen Diskurs einer triangulären Begehrensstruktur funktionalisiert, innerhalb deren die Fliederarie als musikalischer Filter fungiert. Erst durch den musikalischen Wagner-Filter wird der Unbekannte Laléande zum sakralen Fetisch, zur inneren Puppe stilisiert. Die Musik, der musikalische *médiateur*, macht aus dem gewöhnlichen Laléande – er ist mäßig begabter Cellist – ein sakrales Objekt der Begierde, ein unerreichbares Simulakrum, eine Mischung aus Lohengrin, fliegendem Holländer und Siegmund, ein überdimensionales Wagner-Patchwork, in dem sich das transgressive erotische Verlangen der Witwe materialisiert. Proust hat, dies sei noch bemerkt, in dieser frühen Erzählung ein kleines Meisterwerk der Wagnerreminiszenzen geschaffen, das zentrale Verfahren der Leitmotivtechnik und der triangulären Struktur des Begehrens aus seinem großen Romanwerk *À la recherche du temps perdu* bereits vorweg nimmt.

Kommen wir nun abschließend zu einer berühmten und viel interpretierten Wagnerreminiszenz in der *Recherche*. Als «a vast fabric of themes constantly modulating, constantly repeating, constantly cross-referring» (1982: 79), als immense Textfabrik wiederkehrender Leitmotive hat Raymond Furness Prousts Romanwerk bezeichnet. Als «écriture musicale» und als «große Partitur» haben die Proustforscher Cécile Leblanc (2012: 28-44) und Albrecht Betz (1990: 74-80) Prousts Roman gelesen. Inzwischen ist der Verweis auf die Analogie zwischen Prousts und Wagners Verwendung der Leitmotivtechnik längst zu einem gängigen Topos der Proustforschung geworden. Wie und wo sich diese in Prousts

Roman manifestiert, wollen wir nun am Beispiel einer Textstelle aus dem fünften Band der *Recherche*, der den Titel *La prisonnière* trägt, aufzeigen.

Wir befinden uns relativ am Anfang des Romans: Der von obsessiver Eifersucht geplagte Erzähler ist alleine in seiner Wohnung und wartet auf die Rückkehr seiner Geliebten Albertine, die er ständig verdächtigt, lesbische Beziehungen mit zahlreichen jungen Frauen einzugehen. Um sich abzulenken und nicht immer an Albertine und ihre vermeintlichen Laster denken zu müssen, setzt er sich ans Klavier und spielt die Sonate des fiktiven Musikers Vinteuil, eine Sonate, deren Leitmotiv bereits im ersten Band der *Recherche* eine bedeutende Funktion zukommt. War doch schon für den feinsinnigen Kunstsammler Charles Swann die sogenannte «petite phrase» zum Leitmotiv seiner Liebe zur gleichermaßen heiligen wie vulgären Kokotte Odette geworden, von der ebenjener ständig verlangt, sie solle das Leitmotiv der Sonate für ihn auf dem Klavier spielen. Wie eine gehorsame Automatenpuppe fragt Odette ihren Liebhaber, ob sie ihn liebosen oder die Sonate spielen soll: «[...] est-ce que je dois jouer la petite phrase ou faire des petites caresses ?» (Proust 1987, I: 234). Dass sie ziemlich schlecht Klavier spielt, kümmert Swann überhaupt nicht. Im Gegenteil: von Bedeutung ist nur das körperliche Gefühl, der erotisierende Effekt, den das Spiel des Leitmotivs aus der Sonate bei Swann auslöst. Mit anderen Worten – und dies ist maßgebend für die Interpretation der späteren Textstelle – imaginiert Proust hier bereits moderne HörerInnen, die Musik nicht nur intellektuell rezipieren, sondern diese mit allen Sinnen wahrnehmen, körperlich erfahren.

Eine ähnlich sinnliche Erfahrung macht auch Marcel, als er sich ans Klavier setzt und die Sonate Vinteuils spielt. In einem Augenblick wird er plötzlich der Ähnlichkeit eines bestimmten Motivs der Sonate mit dem Leitmotiv aus Wagners *Tristan* gewahr. Er legt nun beide Partituren übereinander, bestätigt seinen Eindruck und stellt fest, dass «ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, [...] sont à d'autres moments [...] si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie» (Proust 1988, III: 665). Wagners und Vinteuils Musik lösen also gleichermaßen Neuralgien aus, was im Anschluss an Arne Stollberg (2012: 90) durchaus positiv zu verstehen ist. Sowohl Wagner als auch Prousts fiktiver Komponist Vinteuil haben moderne *auditeurs corporels*, körperliche HörerInnen imaginiert, die die Musik mit allen Sinnen aufnehmen sollen. Doch die Stelle verbirgt noch eine weitere autopoetische Pointe: einen Verweis auf Prousts Konzeption moderner transmedialer LeserInnen, die aufgefordert sind, die Grenzen des literarischen Mediums zu überschreiten und Prousts Roman als «musikalisches Schreiben», als «große Partitur», als immense musikalische Textfabrik wiederkehrender Leitmotive im Zeichen von Wagner nicht nur einfach zu lesen, sondern mit allen Sinnen zu erfahren, und sich dabei – wie Roland Barthes (1973: 25) einst pointierte – von kleinen «Erschütterungen» und kleinen «Neuralgien» heimsuchen lassen sollen.

Unsere Studie zeigt somit die Heterogenität der Wagner-Rezeption im Werk von Marcel Proust, die von ludisch-ironischen Repliken über komplexe Aneignungen der wagnerianischen Leitmotivtechnik und die Funktionalisierung der Musik als Filter in triangulären Begehrensstrukturen bis zur Konzeption eines neuen modernen körperlich-sinnlichen Hörens und Lesens reicht.

Literaturhinweise

Primärtexte

- Nietzsche, Friedrich (1994) [1888], ‘Der Fall Wagner’, in *Der Fall Wagner – Götzen-Dämmerung – Nietzsche contra Wagner*, München, Goldmann, 11-46.
- Proust, Marcel (1971) [1896], ‘Les plaisirs et les jours’, *Jean Santeuil précédé de Les plaisirs et Les jours*, Paris, Gallimard, 3-178.
- Proust, Marcel (1987-1989) [1913-1927], *À la recherche du temps perdu*, 4 tomes, Paris, Gallimard.
- Wagner, Richard (1984) [1851], *Oper und Drama*, Stuttgart, Reclam.

Sekundärtexte

- Barthes, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- Betz, Albrecht (1990), ‘Suche und Imitation. Proust als Wagnerianer’, *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 53, 74-80.
- Felten, Uta (2020), ‘La musique : médiatrice du désir et filtre de perception affective et corporelle’, in Leblanc, Cécile; Leriche, Françoise; Mauriac Dyer, Nathalie (eds.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 301-312.
- Furness, Raymond (1982), *Wagner and Literature*, Manchester, Manchester University Press.
- Keller, Luzius (1998), *Proust im Engadin*, Frankfurt a.M.-Leipzig, Insel.
- Koppen, Erwin (1972), *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin-New York, de Gruyter.
- Leblanc, Cécile (2012), ‘Schrift und Musik in Prousts *Le plaisir et les jours*’, in Gier, Albert (ed.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Insel, 28-44.
- Stollberg, Arne (2012), ‘Die Sinnlichkeit des Gedenkens. Aspekte der Leitmotivik bei Wagner und Proust’, in Gier, Albert (ed.), *Marcel Proust und die Musik*, Berlin, Insel, 87-103.

Uta Felten
 Universität Leipzig
felten@uni-leipzig.de