

»Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas« – Proust zwischen Hoch- und Populärkultur

Einleitung

Marcel Prousts nun 100-jähriges Romanepos *À la recherche du temps perdu* gilt innerhalb der Proust-Kreise aus Gelehrten und Forschenden als geadelte Hochkultur. Ein Nimbus des Elitären wird über die textuell-ästhetisch-poetische Ebene begründet und anhand der imaginierten Welt aus Adligen, Reichen, bildender Kunst und Kultur bestätigt. Das Universum der Proust'schen Figuren, die an Spielorten des mondänen Lebens, den prestigereichsten Salons von Paris, über die Geschicke des Landes, Politik und Geschichte diskutieren und somit Repräsentant:innen des sowohl ökonomischen als auch kulturellen wie symbolischen Kapitals darstellen, ist mit Verweisen aus der Kunstgeschichte¹, Philosophie², Literatur, der Mythologie³ und Kulturgeschichte gespickt. Somit fällt die Annahme nicht schwer, Prousts *Recherche* als Werk einer doppelten Hochkultur zu deuten – sowohl auf diskursiver als auch auf textueller Ebene – und dieses als solches auszuweisen.

Zugleich führt der Roman jedoch abseits des wissenschaftlichen Diskurses längst ein lebendiges Eigenleben in den populären Medienkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts, wie der Werbung, dem Comic, den sozialen Medien oder der Konsumkultur⁴. Die moderne Leserschaft lernt die *Recherche* nunmehr durch die Brille des medial vielfältig verarbeitete-

-
- 1 Vgl. u.a. Eric Karpeles: *Paintings in Proust: A Visual Companion to 'In Search of Lost Time'*, London 2008; Sophie Bertho (Hrsg.): *Proust et ses peintres*, CRIN 37, Amsterdam 2000; Jean-Pierre Montier/Jean Cléder (Hrsg.): *Proust et les images: Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes 2003.
 - 2 Stellvertretend für Forschung zur Proust'schen Philosophie: Vincent Descombes: *Proust: Philosophie du roman*, Paris 1987; Ursula Link-Heer (Hrsg.): *Marcel Proust und die Philosophie*, Frankfurt a.M. et al. 1997.
 - 3 Zu den mythologischen Bezügen, v.a. zur griechisch-lateinischen Mythologie, vgl. Victor E. Graham: *The Imagery of Proust*, Oxford 1966, S. 159. Graham zählt 156 »images empruntées«, aber auch biblische Verweise; vgl. auch Marie Miguet-Ollagnier: *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris 1982, S. 23.
 - 4 Anne-Marie Lachmund: *Proust, Pop und Gender. Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust*, Berlin et al. 2021.

ten Monumentalschriftstellers kennen und konsumiert unter diesem gefilterten Blick sowohl den Autor selbst als auch dessen Werke: Proust »enveloped in celebrity«⁵ erlaubt somit einen Einblick in die populären Rezeptionsprozesse eines literarischen Klassikers, die Autor und Werk im Zeichen einer Demokratisierung, Medialisierung und Digitalisierung semiologisch neu einrichten und teils reduzieren. Allerdings können bereits im Proust'schen Werk selbst populäre Qualitäten⁶ und Sozialfiguren der Gegenwart⁷ nachgewiesen werden, wenn die Binaritäten »elitär« und »populär« anhand von Musik und Un-Musik subvertiert oder die Salon-Kultur mit ihrer Ablösung der adligen Hierarchisierung im Zuge einer Öffnung zum Populären auf dem Weg in die moderne High Society revolutioniert wird.

Das postmoderne Potential des Proust'schen Opus, so die These des vorliegenden Beitrags, zeigt sich in der Betrachtung der vermeintlich niederen, populären Kultur, die in der *Recherche* eine Aufwertung und Wertschätzung erfährt, wodurch die klare Unterscheidung zwischen traditioneller Kultur mit Bildungsanspruch und Aktivitäten zur reinen Unterhaltung innerhalb der bürgerlichen Kultur unterlaufen wird.

Proust zwischen Hoch- und Populärkultur

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts,⁸ das sich durch die Urbanisierung und Demokratisierung und das Entstehen einer Mittelklasse mit bürgerlichen Freiheiten charakterisiert, die auswählt, was zu rezipieren ist und somit die Verbürgerlichung der Unterhaltung bedingt, schwimmt die ästhetische mit der sozialen Distinktion. Nach dem Diktum: »Sage mir, womit du dich unterhältst; und ich sage dir, was du bist« wird die Unterhaltung zunehmend zur sozialen Bestimmung eines Individuums oder einer Gruppe herangezogen, die auch in der Topographie der Unterhaltung zum

5 David Ellison: Modernism, in: Adam Watt (Hrsg.): Marcel Proust in Context, Cambridge 2013, S. 214.

6 Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten – Zum Strukturwandel der Moderne, Frankfurt a.M. 2018, S. 170.

7 Stephan Moebius/Markus Schroer (Hrsg.): Diven, Hacker, Spekulanten: Sozialfiguren der Gegenwart, Berlin 2010.

8 Hans-Otto Hügel (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart et al. 2003, S. 1–22. Laut Hügel zeichnet sich das Ende des 19. Jahrhunderts durch eine zunehmende soziale Mobilität, das Aufkommen einer bürgerlichen Kultur und die Entstehung von Illustrierten (ab 1842) und Magazinen aus, mit ihren reduzierten, zielgruppenspezifischen Angeboten.

Ausdruck kommt⁹. Ab 1890 kann anhand der Etablierung von sozialen, außerhäuslichen Gewohnheiten, Orten, Institutionen und bestimmten Zeiten, die der Unterhaltung gewidmet sind (Zirkus, Revue, *café-concert* etc.), von der Entstehung der Unterhaltungskultur gesprochen werden¹⁰. Daran anschließend soll laut Kaspar Maase¹¹ eine schicht- und klassenübergreifende Massenkultur um 1900 auszumachen sein, da zu dieser Zeit ein Fundus von Repräsentationsformen entstand, der strategisch zumeist von Akteur:innen der Oberschicht genutzt wurde, um mittels Prominenz und kultivierter Aufmerksamkeit die eigenen Interessen durchzusetzen¹².

In der subjektiven Vereinnahmung von Interessen und Fantasien sieht Grossberg¹³ die Hauptfunktion der Populärkultur. Mit ihrem Bedeutungsspektrum ruft sie Begeisterung und Leidenschaft hervor und provoziert damit körperliche Reaktionen, die jenseits der bewussten Kontrolle liegen: »Die Populärkultur arbeitet an der Schnittstelle von Körper¹⁴ und Gefühl«¹⁵ und speist somit ihre Macht aus der exponierten Stellung im affektiven Erleben der Menschen, bewusst oder unbewusst, um »für einen

9 Jene bürgerliche Kultur, die auf der Distinktion zwischen traditionswürdigem Kulturkanon und unwürdigem Amüsierbetrieb basiert, hat in ihrem binären Charakter im Zuge der »beginnenden Ablösung fester Regeln des Schönen durch subjektive Geschmacksurteile« die lang vorherrschende Ansicht geprägt, die Pop einerseits als oberflächliche, unoriginelle, effekthascherische, niedere, triviale, seichte, kitschige, standardisierte und damit schlechte und fehlerhafte Kunst, Unterhaltung und Vergnügungskultur schematisiert. Thomas Hecken: Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies, Bielefeld 2007, S. 11.

10 Hügel: Populäre Kultur, S. 18.

11 Kaspar Maase: Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900, Köln et al. 2001.

12 Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts manifestieren sich, Maase zufolge, die heute als postmodern geltenden Prozesse der Demokratisierung, »Eventisierung« und Vermarktung, wenn bspw. die Weltausstellung mit ihrem Kompilieren von Zitat, Imitationen, *pastiche et mélange* und frei Erfundenem aus dem Fundus der Weltgeschichte und ferner Kulturen (Stichwort »Orientalismus«) einen gemeinsamen Geschmack verschiedener Bevölkerungsgruppen sucht, um in den Konversationen eine Konsum-Ästhetik und die Zentralität moralisch schillernder Prominenz anzuvisieren.

13 Lawrence Grossberg: Zur Verortung der Populärkultur, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hrsg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, 5. Aufl., Lüneburg 1999, S. 227.

14 Traditionell ging die Unterscheidung von Hochkultur und niederer Kultur hartnäckig mit der Spaltung von Geist und Körper einher, da u.a. populäre Musik nur ein Minimum an geistiger Aktivität fordere und populäre Vergnügen *per se* mit »Geistlosigkeit« ausgestattet und körperliche Reaktionen *per definitionem* geistlos seien. Frank Howes: A Critique of Folk, Popular and »Art« Music, in: British Journal of Aesthetics 2 (1962), S. 239–248.

15 Grossberg: Populärkultur, S. 228.

Großteil der Leute zu einer Selbstverständlichkeit und zum Bezugspunkt ihrer affektiven Besetzungen« zu werden¹⁶. Weiter weist Grossberg der Dimension des Affektiven komplexe Wirkungszusammenhänge zu, die »die Stärke der Besetzung, die die Leute an bestimmte Erfahrungen, Praktiken, Identitäten, Bedeutungen und Vergnügungen bindet«,¹⁷ wie eine Landkarte organisieren, in der sich die affektiven Schichten¹⁸ artikulieren. Innerhalb der kritischen Theorie der Frankfurter Schule wurden eben jene Qualitäten des Populären als Gegensatz zur ernsten Kultur mit ihrem Geist, Wissen, Denken und ihrer Wahrheit und Rationalität modelliert, da die Dominanz des Körpers, der sinnlichen und körperlichen Lust, der Gefühlsebene und der Unkontrollierbarkeit der Affekte vermeintlich niedere, vulgäre Regungen des Menschen beschrieben, die nicht zu kultivieren seien¹⁹.

Der Proust'sche Text oszilliert zwischen diesen beiden Kulturverständnissen und nähert sich in seinem subversiven Potential dem postmodernen Verständnis des medial vermittelten Populären der *cultural studies* an. Im Folgenden soll dies am Beispiel der Rolle der Musik in der *Recherche* herausgearbeitet werden, denn der Erzähler sieht in der Unterhaltungs- und Trivialmusik rezeptionsästhetischen Wert und steht für eine Aufwertung derselben ein.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 230.

18 Grossberg definiert die affektiven Schichten als Maß an Betroffenheit, als Interesse, Leidenschaft und die Art und Weise, wie einem bestimmten Ereignis Bedeutung verliehen wird. Er weist der Existenz von Artikulationslinien und affektiven Fluchtpunkten eine wichtige Rolle bei der ständigen Aushandlung in den sozialen Auseinandersetzungen zu. Ebd., S. 230–231.

19 Eine kulturpessimistische Beurteilung populärkultureller Phänomene, die allesamt kommerziell-motiviert seien (Stichwort »Kulturindustrie«), prägten vor allem die Denker der Kritischen Theorie, dazu zählen u.a. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal und Walter Benjamin. Jene Vertreter der Frankfurter Schule beschäftigten sich frühzeitig mit Aspekten einer Kultur- und Medienanalyse und bestätigten somit deren Relevanz für allgemeine soziologische und philosophische Überlegungen, vgl. Grossberg: Populärkultur, S. 223. Zu den Qualitäten des Populären, u.a. in der Unterhaltungsmusik: Theodor W. Adorno: Résumé über Kulturindustrie, in: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften, Bd. 10.1., Frankfurt a.M. 1977, S. 337–345.

Proust zwischen guter und »schlechter« Musik

Proust kannte sich in der Welt der Musik sehr gut aus: Seine Figuren besitzen Komponisten- und Epochenwissen, wenn sie von Richard Wagner, Franz Schubert oder César Franck sprechen; sie verlieben sich, während sie Musik hören; sie nehmen aktuelle Trends ihrer Zeit auf. Proust selbst führte einen regen Briefwechsel mit Reynaldo Hahn und tauschte sich mit diesem über dessen Kompositionen aus. Vinteuil, ein erfundenes Komponistengenie des Romanzyklus, vereint Werk und biographische Versatzstücke von Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, César Franck und Claude Debussy.

Hundert Jahre nach Prousts Tod wird dieser primär in Verbindung mit dem klassischen Kanon der sinfonischen Musik im Frankreich des beginnenden 20. Jahrhunderts gebracht²⁰. Allerdings finden sich in Prousts *Recherche* diverse Verweise auf Musik, die der Operette, dem Schlager, dem Volkslied oder den *café-concerts* zuzuordnen sind. Einige Figuren des Romanzyklus sind »moderne Hörer:innen«, die zwischen den musikalischen Genres oszillieren und die damals manchmal noch so benannte »leichte« Musik (*musique populaire/traditionnelle*) der »seriösen« (*musique savante/sérieuse*) vorziehen. Jener demokratisierende Zugang, der der Welt der Adligen, der bildenden Kunst und der Eliten diametral gegenüberzustehen scheint, zeigt einmal mehr den transgressiven Charakter des Proust'schen Opus und lässt *Grenzverwischungen*²¹ willentlich zu.

Nicht nur in seinem Roman sprengt Proust die Grenzen des »Guten« und »Schlechten«, des Geschmackvollen und Geschmacklosen, sondern auch in einem kleinen Essay mit dem Titel »Éloge de la mauvaise musi-

20 Zu Prousts 150. Geburtstag spielt die Pianistin Shani Diluka auf *The Proust Album* (2021) dessen Lieblingskomponisten, darunter u.a. Debussy, Fauré, Gluck, Hahn.

21 Jene Grenzverwischungen sind auch schon im Genre selbst zu finden, so beispielsweise bei Jacques Offenbach, der im Figaro – damals am Puls der Zeit für das gesellschaftliche Leben, das Theater und die Mode in Paris – die französische Operette aus der Geschichte der französischen *Opéra Comique* herleitete. Mit Offenbach als Direktor des Theaters »Bouffes parisiens« galt der Figaro als »Journal officiel des Bouffes Parisiens«, der dem Künstler eine Kommunikationsplattform bot und an dessen Inszenierung, Werbung und öffentlichen Verteidigung beteiligt war: Marie-Aude Bonniel: 1865: Le Figaro publie la correspondance d'Offenbach, roi de l'opérette, in: Le Figaro, Histoire Archives, 19.06.2019, <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/il-y-a-200-ans-naissait-jacques-offenbach-le-roi-de-l-operette-20190619> (21.05.2023).

que«,²² in dem er Reflexionen zum kritischen Umgang, zur Verhöhnung und Verachtung der populären Musik²³ ausgehend von den Eliten anstellt. Provokant und auffordernd beginnt der kleine Eintrag in *Les plaisirs et les jours* mit »Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas«. Er fordert zu Ehrfurcht vor der »schlechten« Musik auf:

Comme on la joue, la chante bien plus, bien plus passionnément que la bonne, bien plus qu'elle s'est peu à peu remplie du rêve et des larmes des hommes. Qu'elle vous soit par là vénérable. Sa place, nulle dans l'histoire de l'Art, est immense dans l'histoire sentimentale des sociétés.²⁴

Aufgrund der ubiquitären Verwendung, der omnipräsenten Bedeutung und der immensen affektiven Macht jener Musik, die häufig weitaus leidenschaftlicher gespielt und gesungen wird, ist sie ein Tresor für die Träume und Tränen der Menschen, ein Surrogat von Hoffnung und ein treibender Faktor in der sentimental Topographie einer Gesellschaft. Auch wenn Proust die bis *dato* unbedeutende Stellung in der Geschichte der Kunst anspricht, antizipiert er gleichsam die Bedeutungsfülle der populären Musik, die gleichzeitig wertgeschätzt und diskreditiert²⁵ wird, da sie einerseits keinen intrinsischen Wert habe, andererseits aber Wege abseits der elitären Kritik gefunden werden müssten, um den Wert einer Kunst- oder Kulturform zu bestimmen:

Le respect, je ne dis pas l'amour, de la mauvaise musique, n'est pas seulement une forme de ce qu'on pourrait appeler la charité du bon goût ou son scepticisme, c'est encore la conscience de l'importance du rôle social de la musique. Combien de mélodies, du nul prix aux yeux d'un artiste, sont au nombre des confidents élus par la foule des jeunes gens romanesques et des amoureuses.²⁶

22 Marcel Proust: Éloge de la mauvaise musique, in: Ders.: Jean Santeuil, précédé de *Les plaisirs et les jours*, hrsg. von Pierre Clarac, Paris 1971, S. 121.

23 Für eine intensive Beschäftigung mit dem Stellenwert der »schlechten« Musik aus musikwissenschaftlicher Perspektive: Albert Gier: Kitsch als Un-Musik. Proust und die *mauvaise musique*, in: Ders. (Hrsg.): Proust und die Musik, Frankfurt a.M. et al. 2012, S. 104–122. Zur Definition von *mauvaise musique*: Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6, Wiesbaden 1996. Mehr zum »emotionalen Hörer« in Theodor W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt a.M. 1997, S. 203–214.

24 Proust: Éloge de la mauvaise musique, S. 121.

25 Ebenso wie in der einstigen Dichotomisierung von guter und schlechter Kultur existiert analog »schlechte«, als wertlos eingestufte Musik nur im Kontrast zu als »gut« eingestufte Musik. Dahlhaus: Musik des 19. Jahrhunderts, S. 263.

26 Proust: Éloge de la mauvaise musique, S. 121.

Indem er den sozialen Gehalt von Musik als Orientierung für die subjektive ebenso wie objektive Wertschätzung vorschlägt, wertet der Autor den Aspekt der Alltäglichkeit einer Gesellschaft auf, die schon immer sentimental und affektiv angetrieben wurde und die vor allem in ihrer Demokratisierung des Begehrens alle gesellschaftlichen Schichten abbildet:

[...] confidentes ingénieuses et inspirées qui ennoblissent le chagrin et exaltent le rêve, et en échange du secret ardent qu'on leur confie donnent l'enivrante illusion de la beauté. Le peuple, la bourgeoisie, l'armée, la noblesse, comme ils ont les mêmes facteurs porteurs du deuil qui les frappe ou du bonheur qui les comble, ont les mêmes invisibles messagers d'amour, les mêmes confesseurs bien-aimés.²⁷

Proust erstellt eine soziologische Galerie, im etymologischen Sinne eine griechische *panêguris*, die in der Versammlung aller Menschen einen homogenisierenden Effekt hat und somit das Potential besitzt, alle Menschengruppen durch Musikproduktion oder -konsum zu vereinen²⁸. Jene »mauvais musiciens« konsumieren nicht, wie kulturpessimistisch die Frankfurter Schule die Rezeption populärer Musik einschätzt, sondern sie partizipieren an ihr:

Telle fâcheuse ritournelle, que toute oreille bien née et bien élevée refuse à l'instant d'écouter, a reçu le trésor de milliers d'âmes, garde le secret de milliers de vies, dont elle fut l'inspiration vivante, la consolation toujours prête, toujours entrouverte sur le pupitre du piano, la grâce rêveuse et l'idéal.²⁹

Somit liegt es an der Rezeptionskraft der einfachen Melodien³⁰, an der Aufnahme und Annahme der Rezipient:innen, was diese an Interpretation in die Musik hineinlegen. Hieran lässt sich auch die Faszination Prousts für die Langlebigkeit, die universelle Verwendbarkeit und Wiedererkennbarkeit eingängiger Melodien ablesen, die eine mysteriöse Macht ausüben können, für die Wissenschaft und Vernunft kein Erklärungsmuster finden:

27 Ebd.

28 Edward J. Hughes: Proust, Class, and Nation, Oxford 2011, S. 273.

29 Proust: Éloge de la mauvaise musique, S. 121.

30 Folgende Formen der eingängigen, simplen Melodien mit oder ohne Text dominierten um die Jahrhundertwende: 1. Salonmusik (bürgerlich): Teetrinken mit musikalischer Untermauerung, überschaubare Harmonien, einfach zu spielen, da auch – oder gerade – sich Dilettant:innen an diesen Stücken versuchten; 2. Operetten; 3. Populäre Tanzmusik, z.B. *bal-musette*, Wiener Walzer von Johann Strauß und Schlager der berühmten Chansonniers. Gier: Kitsch als Un-Musik, S. 105.

Je crois que l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent ou de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés – peinture, sculpture) de notre âme, qui commence là où la science s'arrête aussi, et qu'on peut appeler pour cela religieux.³¹

Auch in der *Recherche* wird diese Aufwertung und Umdeutung der *mauvaise musique* deutlich, wenn der junge Erzähler in seinem Kinderzimmer das Summkonzert der Fliegen als »sommerliche Kammermusik« wertet und somit ein animalisches Geräusch zum menschlichen Ausdruck von Kunst erhebt:

[...] les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été : elle ne l'évoque pas à la façon d'un air de musique humaine, qui, entendu par hasard à la belle saison, vous la rappelle ensuite ; elle est unie à l'été par un lien plus nécessaire : née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible.³²

Mit diesem Vergleich subvertiert der Proust'sche Erzähler die hierarchische Ordnung des gutbürgerlichen Kunst- und Musikgeschmacks. Die provokative ästhetische Ordnung, das Alltägliche, Niedere, Banale als besonders und wertvoll einzuschätzen, ist direkt an das Hochgefühl des Sommers gebunden und entfaltet ihre besondere affektive Qualität im Wiedererkennungswert einer »retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible« im Dispositiv einer erotisch aufgeladenen Entdeckung der eigenen Lust. Ein weiteres Beispiel für die Eröffnung hin zu erotischen Szenen und Lustspielen, einer ununterbrochenen »Sequenz sexueller Anzüglichkeiten, eine[r] Orgie von Obszönitäten«³³ ist im Beziehungsgefüge mit Albertine zu Beginn von *La prisonnière* vorzufinden:

Dans ces divers sommeils, comme en musique encore, c'était l'augmentation ou la diminution de l'intervalle qui créait la beauté. Je jouissais d'elle mais, en revanche, j'avais perdu dans ce sommeil, quoique bref, une bonne partie des

31 Marcel Proust: Brief an Suzette Lemaire, 20. Mai 1895, in: Ders.: Correspondance, hrsg. von Philip Kolb, Bd. 1, Paris 1971, S. 386–389.

32 Marcel Proust: Du côté de chez Swann, Paris 1987, S. 82.

33 Rainer Warning: Aura und Profanation. Zur Poetik und Poesie der Intermedialität in Prousts *À la recherche du temps perdu*, in: Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser (Hrsg.): Marcel Proust und die Künste, Frankfurt a.M. et al. 2004, S. 270.

cris où nous est rendue sensible la vie circulante des métiers, des nourritures de Paris.³⁴

In diesem Singsang der Straßenverkäufer:innen hört der Erzähler mittelalterliche Gregorianik heraus, da diese in ihren Werbestrophen dem Rhythmus und der Silbentrennung liturgischen Gesängen entsprechen:

Dans sa petite voiture conduite par une ânesse, qu'il arrêta devant chaque maison pour entrer dans les cours, le marchand d'habits, portant un fouet, psalmodiait : « Habits, marchand d'habits, ha... bits » avec la même pause entre les deux dernières syllabes d'habits que s'il eût entonné en plain-chant : « Per omnia saecula saeculo... rum » ou : « Requiescat in pa... ce » [...].³⁵

Dass eindringliche, wiederkehrende Melodien, wie in der »Éloge de la mauvaise musique« genannt, Trost spenden, Kummer verarbeiten und Geheimnisse bewahren, zeigt sich an einigen Beispielen in der *Recherche*, in denen die psychische Verfassung der Protagonisten die Empfänglichkeit für »leichte« Melodien ausmacht: Als der Erzähler nach der Mahnung seiner Mutter die Schwärmerei für die Duchesse aufgeben will, findet er in einem Liedchen Trost, das er sich stundenlang weinend vorsingt und von dem er fälschlicherweise annimmt, es wäre von Schubert:

La journée qui avait suivi avait été consacrée à dire un dernier adieu à ce mal auquel je renonçais ; j'avais chanté des heures de suite en pleurant l'« Adieu » de Schubert :

... *Adieu, des voix étranges*
T'appellent loin de moi, céleste sœur des Anges.
Et puis ç'avait été fini.³⁶

Eine weitere Schlüsselszene zur transformativen Macht der populären Musik findet sich beim Hören des neapolitanischen Volkslieds – und heutigen Welthits – *O sole mio*: Als der Erzähler bei seinem Aufenthalt in Venedig zusammen mit seiner Mutter die Kammerfrau der Baronin Putbus kennenlernen will und vorschlägt, deswegen länger zu verweilen, vernimmt er eine eingängige Melodie:

Et quand fut venue l'heure où, suivie de toutes mes affaires, elle partit pour la gare, je me fis porter une consommation sur la terrasse, devant le canal, et m'y installai, regardant se coucher le soleil tandis que sur une barque arrêtée en face de l'hôtel un musicien chantait *Sole mio*.³⁷

34 Marcel Proust: La prisonnière, Paris 1988, S. 632–633.

35 Ebd., S. 625.

36 Marcel Proust: Le côté de Guermantes, Paris 1988, S. 666.

37 Marcel Proust: Albertine disparue, Paris 1989, S. 231.

Das *Sole mio*-Lied, das ihn eigentlich gar nicht interessiert, da er die abgedroschene Platttheit und Banalität von Wort und Melodie verurteilt, zieht den Erzähler unwillkürlich in seinen Bann:

Sans doute ce chant insignifiant entendu cent fois, ne m'intéressait nullement. Je ne pouvais faire plaisir à personne ni à moi-même en l'écoutant aussi religieusement jusqu'au bout. Enfin aucun des motifs connus d'avance par moi, de cette vulgaire romance ne pouvait me fournir la résolution dont j'avais besoin [...].³⁸

Zunächst versucht er, sich der Anziehungskraft der Melodie zu entziehen, jedoch verdammt ihn die Melodie zur *immobilité*, die ihm die Rationalität, die Vernunft sowie die Entscheidungsgewalt nimmt:

Sans doute il aurait fallu cesser de l'écouter si j'avais voulu pouvoir rejoindre ma mère et prendre le train avec elle, il aurait fallu décider sans perdre une seconde que je partais, mais c'est justement ce que je ne pouvais pas : je restais immobile, sans être capable non seulement de me lever mais même de décider que je me lèverais.³⁹

Der *chant* wird zu einer Chiffre der tiefen Trauer am Rande der Verzweiflung,⁴⁰ wobei sich das Gefühl der Einsamkeit und Trennung mit einem neugierigen, sehnsüchtigen, erotischen Begehren mischt: »[...] c'était ma détresse que le chant de *Sole mio* s'élevant comme une déploration de la Venise que j'avais connue, semblait prendre témoin.«⁴¹ Unterstützt wird die Faszination für die Wirkmacht auf Körper und Geist auch durch den ›Orientalismus im Orientalismus‹, da ein *mezzogiorno*-Lied an der nordost-italienischen Adria nicht mit dem stimmungsvollen Umfeld dieser spirituellen, mysteriösen Gefühlslage korrespondiert:

Et c'est peut-être cette tristesse, comme une sorte de froid engourdissant, qui faisait le charme désespéré mais fascinateur de ce chant. Chaque note que lançait la voix du chanteur avec une force et une ostentation presque musculaires venait me frapper en plein cœur.⁴²

Doch nicht nur negative Gefühle von Trauer und Einsamkeit werden maßgeblich mithilfe populärer Melodien evoziert und untermalt, auch spiegeln sie flüchtige Stimmungen wider, wenn der junge Erzähler am ersten schönen Frühlingstag eine lange vergessene »air de café-concert«⁴³

38 Ebd., S. 232.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 233.

41 Ebd., S. 232.

42 Ebd., S. 233.

43 Proust: *Guermites*, S. 441.

trällert oder Morel in seinem Glücksgefühl, endlich Charlus entkommen zu sein, lauthals singt: »Le samedi soir, après le turbin«⁴⁴ (aus der Chanson *Viens, pou-poule* von Henri Christiné und Trebitsch von 1902⁴⁵).

Einen zerstreuenden Effekt besitzen die gängigen, lebhaften Melodien in der *Recherche* vor allem in der Kombination mit körperlicher Bewegung, mit Tanz und mit alkoholisierten Rauschzuständen:

[...] arrivant à Rivebelle, j'avais jeté loin de moi ces béquilles du raisonnement, du contrôle de soi-même qui aident notre infirmité à suivre le droit chemin, et me trouvais en proie à une sorte d'ataxie morale.⁴⁶

Jene »Krücken des Argumentierens und der Selbstkontrolle« stößt der Erzähler entgegen jeder Moral in einem Restaurant in Rivebelle ab, in dem Tanzmusik, »arrangements de valse, d'opérettes allemandes, de chansons de café-concerts«⁴⁷, geboten werden. Dort entwickelt die Musik in Kombination mit Bier, Champagner und »beaucoup de porto« eine neue Dynamik eines körperlichen Lustempfindens:

[...] nous entrions dans la salle du restaurant aux sons de quelque marche guerrière jouée par les tziganes, nous nous avançons entre les rangées de tables servies comme dans un facile chemin de gloire, et, sentant l'ardeur joyeuse imprimée à notre corps par les rythmes de l'orchestre qui nous décernait ses honneurs militaires et ce triomphe immérité, nous la dissimulons sous une mine grave et glacée, sous une démarche pleine de lassitude, pour ne pas imiter ces gommeuses de café-concert qui, venant chanter sur un air belliqueux un couplet grivois, entrent en courant sur la scène avec la contenance martiale d'un général vainqueur.⁴⁸

Die Musik der »tziganes« in Rivebelle vermag es, den Körper des Erzählers zum Mitmarschieren zu bewegen. Abseits des disziplinierten Körpers der Salons will sich dieser seinen spontanen Neigungen ergeben und den Rhythmus aufnehmen. Der Erzähler greift den Konflikt auf, dass ein gebildeter und intellektueller Mann dem Verlust der Affektkontrolle entgegenwirken muss. Der verführerische Reiz der »Trivialmusik« zur Transgression sozialer Normen und Werte äußert sich auch im sexuellen Dispositiv, in das diese Szene eingebettet ist:

44 Marcel Proust: *Sodome et Gomorrhe*, Paris 1988, S. 452.

45 Siehe hierzu: Gier: Kitsch als Un-Musik.

46 Marcel Proust: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris 1988, S. 172.

47 Ebd., S. 169.

48 Ebd., S. 167.

Je laissais la musique conduire elle-même mon plaisir sur chaque note où, docilement, il venait alors se poser. [...] ce restaurant de Rivebelle réunissait en un même moment plus de femmes au fond desquelles me sollicitaient des perspectives de bonheur que le hasard des promenades ne m'en eût fait rencontrer en une année ; d'autre part, cette musique que nous entendions – arrangements de valse, d'opérettes allemandes, de chansons de cafés-concerts, toutes nouvelles pour moi – était elle-même comme un lieu de plaisir aérien superposé à l'autre et plus grisant que lui. Car chaque motif, particulier comme une femme, ne réservait pas comme elle eût fait, pour quelque privilégié, le secret de volupté qu'il recélait : il me le proposait, me relaquait, venait à moi d'une allure capricieuse ou canaille, m'accostait, me caressait, comme si j'étais devenu tout d'un coup plus séduisant, plus puissant ou plus riche ; je leur trouvais bien, à ces airs, quelque chose de cruel ; c'est que tout sentiment désintéressé de la beauté, tout reflet de l'intelligence leur étaient inconnus ; pour eux le plaisir physique existe seul.⁴⁹

Parallel zur gesteigerten sexuellen Potenz lässt ihn der Rausch von Musik, Bewegung und emotionaler Opulenz »plus séduisant, plus puissant ou plus riche« fühlen, gleichzeitig besorgen ihn die Ignoranz, die Sorglosigkeit und sein Wagemut, provoziert durch die leichten Melodien, die sich negativ auf seinen Geschmack auswirken könnten.⁵⁰ Jene Sorglosigkeit geht auch mit der Arbeitslosigkeit einher, da er sich weit weg von seinen intellektuellen Verpflichtungen befindet: »je ne voyais plus que dans un lointain sans réalité ma grand-mère, ma vie à venir, mes livres à composer [...]«⁵¹. Schließlich ergibt er sich jedoch den Versuchungen. Die Aufwertung des populären Settings zeigt sich auch im Schauspiel der Servierkellner, in dem der Erzähler aufgrund der wimmelnden Emsigkeit eine Ähnlichkeit mit allegorischen Bildern alter Zeit, Harmonie und Ästhetik entdeckt. In diesem symmetrischen Rollentausch wird das strenge Geschmacksurteil aufgeweicht und Schönheit im Vulgären und Trivialen entdeckt. Der Besuch im Restaurant von Rivebelle wird im Zusammenspiel von Musik, Tanz,⁵² Sexualität, Performance, Rausch und sorgenfreier Unterhaltung zu einem wichtigen Erinnerungsmoment:

49 Ebd., S. 169.

50 Ebd., S. 172.

51 Ebd.

52 In der Szene *Danse contre seins* im Band *Sodome et Gomorrhe*, S. 191f., bei der Albertine und Andrée im Casino von Incarville Walzer tanzen, doziert der Arzt Cottard über die erogenen Zonen der Frau, spricht die Brüste, in denen er Quellen der Lust erkenne. Weiter stellt er heraus, dass der Walzer an sich eine besonders erotische Form des Paartanzes sei. Dieser Hinweis soll ein weiterer Anstoß für Albertines *lesbianisme imaginé* sein, wobei auch an anderer Stelle evident wird, dass Homosexualität und Walzer ver-

»Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas«

Ein Abend in einem Provinztheater, den die Sachwalter des guten Geschmacks als lächerlich empfinden, kann ihn in viele Erinnerungen und Träume versetzen – mehr als eine mustergültige Aufführung in der Pariser Oper oder die elegante Soirée im Faubourg Saint-Germain.⁵³

Die *petite phrase*: Ohrwurm und »Jukebox der Liebe«

Schließlich soll noch die wohl berühmteste musikalische Einheit in Prousts *Recherche* angesprochen werden, die *petite phrase*, eine Sonate des fiktiven Komponisten Vinteuil, anhand derer die Gesamtverschiebung kultureller Wertigkeit der Geschmackshierarchien am Beispiel des Kunstkenners Charles Swann abgelesen werden kann.

Das dialektische, nahezu symbiotische Verhältnis von Hoch- und Populärkultur kann *par excellence* anhand der Beziehung der Schlüsselfiguren Odette und Swann beobachtet werden: Zu Beginn verkehrt der geistreiche, reflektierende, rationale Kunstkenner Swann, der eine unglückliche Beziehung mit der Kokotte Odette de Crécy eingeht, in adligen Kreisen des Faubourg Saint-Germain, hält Audienzen und ist zu den exklusivsten Soiréen eingeladen. Er steigt lediglich für die käufliche Liebe in das ›leichte‹ Milieu ab, das ihm Trost vom Müßiggang und den geistreichen Künsten und Wissenschaften bringen soll. Nur in der Kunst können die intimsten Empfindungen zum Ausdruck gebracht und realisiert werden, so Swanns Erkenntnis beim Hören der *petite phrase* im Salon der Verdurin, die dieser jedoch nicht in seiner bekanntlich rationalen, sondern hingegen in rein emotionaler, zügelloser, narzisstischer Manier als eine Liebes-Melancholie rezipiert:

Et Swann aperçut, immobile en face de ce bonheur revécu, un malheureux qui lui fit pitié parce qu'il ne le reconnut pas tout de suite, si bien qu'il dut baisser les yeux pour qu'on ne vît pas qu'ils étaient pleins de larmes. C'était lui-même.⁵⁴

bunden sind: Als der Erzähler auf die Rückkehr von Françoise im Hotel von Balbec wartet, die sich auf die Suche nach Albertine begeben hat, unternimmt der Erzähler erste Reflexionen zur Vermutung von Albertines Homosexualität während eine Drehorgel vor dem Hotel einen Wiener Walzer nach dem anderen spielt: Proust: Sodome et Gomorrhe, S. 183.

53 Werner Hofmann: Die Poesie des Autogestanks, in: Thomas Hunkeler/Luzius Keller (Hrsg.): Marcel Proust und die Belle Époque, Frankfurt a.M. et al. 2002, S. 73.

54 Proust: Swann, S. 341.

Swann reagiert rein körperlich (vgl. die Tanzszene in *Rivebelle*) und völlig unwillkürlich mit Tränen; er ist gezwungen, die Augen, die Fenster zur vernunftbasierten Aufnahme der Realität, zu schließen und ist so sehr mit seiner emotionalen Reaktion beschäftigt, dass sich sein rationaler, analytischer Blick verschließt. *Immobile* muss sich Swann seinen Emotionen ergeben und ist nicht länger Herr seiner Affekte, seines erlernten Habitus, sondern ein »emotionaler Hörer«⁵⁵ (vgl. der *Sole mio-chant* in Venedig). Die erste Reaktion nun auf die *petite phrase* ist die einer gefühlten Verjüngung des Hörers, der sich wie ein durchschnittlich gebildeter junger Verliebter *mauvaise musique* anhört.

Die Betonung der wahrnehmungsästhetischen Rezeptionsweise von Musik findet sich auch in der modernen Popmusik wieder, welche aufgrund der Position im Gefüge von Massenmedien und Ökonomie als emotionaler Katalysator *par excellence* betrachtet wird⁵⁶. Musik als Resonanzraum für Gefühle spielt hierbei auch mit den unerfüllten Träumen bzw. unerfüllbaren Begehren der Massen und stellt in seiner bürgerlichen Vereinnahmung ein Surrogat für Glück dar, das Erinnerung, Hoffnung, Sehnsucht, zugleich aber nie gelebte Gegenwart ist⁵⁷. Adorno zufolge nutzt der »emotionale Hörer« Musik – meist eingängige Melodien – als »Mittel zu Zwecken der eigenen Triebökonomie«, die er umfunktioniert »in ein Medium bloßer Projektion«, welches aufgrund der unmittelbaren, bildhaften Vorstellungen und Assoziationen zu einem Anti-Intellektualismus führt und frappierend zum Kitsch tendiert⁵⁸.

Rojek ergänzt hinsichtlich dieser Annahme, dass die »leichte«, unpolitische Unterhaltung, die die Popmusik darstellen kann, professionalisiert mit Stereotypen, Klischees und Melodrama arbeite, um ein Individuum emotional direkt anzusprechen.⁵⁹ Dabei wird von Geschehnissen aus dem Leben eines durchschnittlichen Individuums mitsamt den Topoi Liebe, Schmerz, Trennung, Betrug usw. erzählt, ohne dabei zu kritisieren oder soziale, psychologische Alternativen aufzuzeigen. Dadurch entsteht eine kollektive Identität, die ihr Ausdrucksvermögen primär auf der Ebene

55 Adorno: Musiksoziologie, S. 185.

56 Beate Flath: Like a Virgin. Sound Image und Geschlechteridentität(en) in der Popmusik, in: Christa Brüstle (Hrsg.): Pop-Frauen der Gegenwart: Körper – Stimme – Image, Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung, Bielefeld 2015, S. 33–34.

57 Chris Rojek: Pop Music, Pop Culture, Cambridge 2011, S. 3.

58 Adorno: Musiksoziologie, S. 185–187.

59 Rojek: Pop Music, Pop Culture, S. 3.

des ›Gefühle-Darstellens‹ konstituiert und von einem heterogenen, multi-kulturellen Publikum ohne Vorwissen verstanden wird.⁶⁰ Als Kanal kultureller Erinnerung, da aus Erfahrungen Aktionen hervorgehen, ist Pop ein Produkt kultureller und sozialer Kräfte, das wie kaum ein anderes Medium Qualitäten zugunsten des »unwillkürlichen Erinnerns« besitzt.⁶¹

Als Odette für Swann die Nationalhymne ihrer Liebe⁶² spielt, steht außer Frage, dass die Pianistin aufgrund ihrer mangelnden Fähigkeiten lediglich eine schlechte Version des Stücks realisieren kann, jedoch wird die Bedeutung von musikalischer Ästhetik grundlegend umgedeutet, wenn erst das schlechte, mittelmäßige Klavierspiel die einzig wertvolle Version darstellt: »la vision la plus belle qui nous reste d'une œuvre est souvent celle qui s'éleva, au-dessus des sons faux tirés par des doigts malhabiles, d'un piano désaccordé«⁶³. Denn gerade im Mangel an Professionalität liegt der Reiz der eingängigen Melodien, die sich wie Ohrwürmer in das Gedächtnis fressen: »Swann lässt Odette die « petite phrase » auf ihrem Klavier immer wieder spielen: In der Wiederholung der Wiederholung wird die « petite phrase » zu einer Art Jukebox der Liebe.«⁶⁴

Schluss

Die Proust'sche *Recherche* löst die Binaritäten ›gute Musik‹ versus ›schlechte Musik‹ und damit auch die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur auf. Der Erzähler nimmt eine Aufwertung der ›trivialen‹ Musik vor und schlägt Kriterien der Umwertung abseits des hochkulturellen Kanons vor, indem die emotionalen und sozialen Qualitäten der *mauvaise musique* in den Vordergrund gerückt werden. Er korrigiert damit seine naive Ansicht, dass ein Geschmack notwendigerweise einen anderen ausschlägt,⁶⁵ und subvertiert den elitären, vergeistigten und rationalen Geschmack von Kunst und Kultur, beispielsweise wenn die Lektüre von Stationsnamen der Eisenbahn mehr Glück und Freude bereitet als die schönste philoso-

60 Ebd., S. 18f.

61 Ben Anderson: Recorded Music and Practices of Remembering, in: Social and Cultural Geography 5 (2004), H. 1, S. 3–19.

62 Proust: Swann, S. 215.

63 Proust: Swann, S. 232.

64 Uta Felten: Medialisierung der Wahrnehmung und Konstruktion innerer Puppen im Werk von Marcel Proust, in: apropos, Perspektiven auf die Romania 1 (2018), S. 38.

65 Proust: Sodome et Gomorrhe, S. 268.

phische Abhandlung: »Et, bien que mon exaltation eût pour motif le désir de jouissances artistiques, les guides l'entretenaient encore plus que les livres d'esthétique et, plus que les guides, l'indicateur des chemins de fer«⁶⁶. Mit dem Hervorheben der subjektiven Wirkungsweise der ›leichten‹ Melodien und Unterhaltung wird die Intensität des Erlebens auch in Zusammenhang mit den (poetischen) Qualitäten der *mémoire involontaire* gebracht, da sie situationsabhängig abseits des Logischen und Planbaren liegt und in ihrem ›Zufälligen‹ eine besondere Intensität hervorzurufen vermag.

Somit erbringt Prousts Werk, indem es zwischen beiden Kulturen oszilliert, selbst den Beleg, dass ein und derselbe literarische Text gleichzeitig in hoch- und poplärkulturellen Kontexten bestehen kann. Die Grenze wird willkürlich und ständig neu gezogen.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie, in: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften, Bd. 10.1., Frankfurt a.M. 1977, S. 337–345.
- Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt a.M. 1997, S. 203–214.
- Anderson, Ben: Recorded Music and Practices of Remembering, in: *Social and Cultural Geography* 5 (2004), H. 1, S. 3–19.
- Bertho, Sophie (Hrsg.): Proust et ses peintres, CRIN 37, Amsterdam 2000.
- Bonniel, Marie-Aude: 1865: Le Figaro publie la correspondance d'Offenbach, roi de l'opérette, in: *Le Figaro, Histoire Archives*, 19.06.2019, <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/il-y-a-200-ans-naissait-jacques-offenbach-le-roi-de-l-operette-20190619> (21.05.2023).
- Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6, Wiesbaden 1996.
- Descombes, Vincent: Proust: Philosophie du roman, Paris 1987.
- Ellison, David: Modernism, in: Watt, Adam (Hrsg.): *Marcel Proust in Context*, Cambridge 2013, S. 214–220.
- Felten, Uta: Medialisierung der Wahrnehmung und Konstruktion innerer Puppen im Werk von Marcel Proust, in: *apropos, Perspektiven auf die Romania* 1 (2018), S. 33–42.

66 Proust: Swann, S. 384.

- Flath, Beate: Like a Virgin. Sound Image und Geschlechteridentität(en) in der Popmusik, in: Brüstle, Christa (Hrsg.): Pop-Frauen der Gegenwart: Körper – Stimme – Image, Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung, Bielefeld 2015, S. 33–46.
- Gier, Albert: Kitsch als Un-Musik. Proust und die *mauvaise musique*, in: Ders. (Hrsg.): Proust und die Musik, Frankfurt a.M. et al. 2012, S. 104–122.
- Graham, Victor E.: The Imagery of Proust, Oxford 1966.
- Grossberg, Lawrence: Zur Verortung der Populärkultur, in: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hrsg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, 5. Aufl., Lüneburg 1999, S. 215–236.
- Hecken, Thomas: Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies, Bielefeld 2007.
- Hofmann, Werner: Die Poesie des Autogestanks, in: Hunkeler, Thomas/Keller, Luzius (Hrsg.): Marcel Proust und die Belle Époque, Frankfurt a.M. et al. 2002, S. 70–83.
- Howes, Frank: A Critique of Folk, Popular and »Art« Music, in: British Journal of Aesthetics 2 (1962), S. 239–248.
- Hughes, Edward J.: Proust, Class, and Nation, Oxford 2011.
- Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart et al. 2003.
- Karpeles, Eric: Paintings in Proust: A Visual Companion to 'In Search of Lost Time', London 2008.
- Lachmund, Anne-Marie: Proust, Pop und Gender. Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust, Berlin et al. 2021.
- Link-Heer, Ursula (Hrsg.): Marcel Proust und die Philosophie, Frankfurt a.M. et al. 1997.
- Maase, Kaspar: Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900, Köln et al. 2001.
- Miguet-Ollagnier, Marie: La Mythologie de Marcel Proust, Paris 1982.
- Moebius, Stephan/Schroer, Markus (Hrsg.): Diven, Hacker, Spekulant: Sozialfiguren der Gegenwart, Berlin 2010.
- Montier, Jean-Pierre/Cléder, Jean (Hrsg.): Proust et les images: peinture, photographie, cinéma, vidéo, Rennes 2003.
- Proust, Marcel: Éloge de la mauvaise musique, in: Ders.: Jean Santeuil, précédé de Les plaisirs et les jours, hrsg. von Pierre Clarac, Paris 1971, S. 121–122.
- Proust, Marcel: Brief an Suzette Lemaire, 20. Mai 1895, in: Ders.: Correspondance, hrsg. von Philip Kolb, Bd. 1, Paris 1971, S. 386–389.
- Proust, Marcel: À la recherche du temps perdu, hrsg. von Jean-Yves Tadié, 4 Bde. Bd. 1: Du côté de chez Swann, Paris 1987.
- Bd. 2: À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Le côté de Guermantes, Paris 1988.
- Bd. 3: Sodome et Gomorrhe, La prisonnière, Paris 1988.
- Bd. 4: Albertine disparue, Paris 1989.
- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten – Zum Strukturwandel der Moderne, Frankfurt a.M. 2018.
- Rojek, Chris: Pop Music, Pop Culture, Cambridge 2011.

Warning, Rainer: Aura und Profanation. Zur Poetik und Poesie der Intermedialität in Prousts *À la recherche du temps perdu*, in: Nitsch, Wolfram/Zaiser, Rainer (Hrsg.): Marcel Proust und die Künste, Frankfurt a.M. et al. 2004, S. 263–291.