



Joanna Jaritz

Proust Cinématographe – wie Raoul Ruiz Proust las

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Proust Cinématographe

Proust Cinématographe –
wie Raoul Ruiz Proust las

Joanna Jaritz

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Über die Autorin

Joanna Jaritz studierte an Universitäten in Heidelberg, Sevilla und Straßburg Romanistik. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf intermedialen Literaturbearbeitungen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University PUBLISHING <http://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (open access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-310-8

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.310.420>

Umschlagabbildung: Das Pastiche von Blixen: «Le jour où le sculpteur Salvini mourut [...]» (2:30:42). Aus: Ruiz, Raoul (1999): *Le Temps retrouvé, d'après l'œuvre de Marcel Proust*. Drehbuch: Taurand, Gilles. Paulo Branco (FR, IT, PT). Film-edition Suhrkamp (DVD) 2011, 162 min.

Text © 2017, Joanna Jaritz

ISBN 978-3-946054-46-7 (PDF)

ISBN 978-3-946054-47-4 (Hardcover)

ISBN 978-3-946054-61-0 (Softcover)

ISBN 978-3-946054-62-7 (ePUB)

Vorbemerkungen und Danksagung

Das vorliegende Buch ist aus einer Dissertation hervorgegangen, die 2014 am Romanischen Seminar der Universität Heidelberg verteidigt wurde. Es wäre ohne die vielfältige Unterstützung, die mir dabei zuteilwurde, nicht möglich gewesen.

Mein Dank gilt zunächst meinem Doktorvater Prof. Dr. Gerhard Poppenberg, der den Glauben an das Projekt über all die Jahre nie verloren hat. Die anregenden Gespräche in seinen Sprechstunden und im Kolloquium Poppenberg haben mich über manch eine Durststrecke getragen. Ich danke ebenfalls Frau Prof. Dr. Kirsten Kramer für ihr Gutachten und die wohlwollende Beratung.

Mein Dank gilt auch den konstruktiven Korrekturlesern, in ihrer zeitlichen Reihenfolge Jochen Vogel, Dr. Peter Jaritz, Ina von Brunn und Anja Konopka.

Für die finanzielle Unterstützung bedanke ich mich für das Abschlussstipendium bei der Graduiertenakademie, das mir im Rahmen der Exzellenzinitiative der Universität Heidelberg gewährt wurde.

In die Zeit dieses Buchprojekts fielen die Geburten meiner beiden Söhne Jos und Hanno – vielen Dank an meine Kinder für die Lebensfreude und den Ausgleich, den sie mir Tag für Tag geben. Hätte meine Familie mir in dieser Phase nicht immer wieder Zeit eingeräumt, um mich der Dissertation zu widmen, wäre sie wohl nie beendet worden. Deswegen danke ich ganz besonders meinen Eltern und Schwiegereltern und nicht zuletzt meinem Mann, der mich unterstützt hat, wo er nur konnte. Besonders hervorheben möchte ich an dieser Stelle seine technische Unterstützung in der Bildaufbereitung; der Film wurde bislang nur in DVD-Qualität veröffentlicht und die Screenshots wären im Druck ohne seinen Einsatz wenig ansehnlich geworden.

Meiner Familie möchte ich dieses Buch widmen.

Inhaltsverzeichnis

	Vorbemerkungen und Danksagung	5
1	Einleitung	9
2	Zur <i>histoire</i> : Die Geschichte von <i>Le Temps retrouvé</i> als Suche nach einer intermedialen Form	23
3	Zum <i>récit</i> : «Visualität» in Medium und Form	27
3.1	<i>Visualität</i> im Kinodispositiv von Raoul Ruiz	30
3.2	<i>Le Temps retrouvé</i> – eine intermediale Spurensuche	35
3.2.1	Das Lesebild	44
3.2.2	Das photographische Bild	53
3.2.2.1	Zur transmedialen Form des <i>rêve éveillé</i>	67
3.2.2.2	Trennung und Fusion	74
3.2.2.3	Licht und Dunkelheit	87
3.2.2.4	Bewegung und Stillstand	94
3.2.2.5	Die visuellen Zeichen in Traum und Wirklichkeit	102
3.2.3	Die <i>métaphore</i> des <i>Port de Carquethuit</i> als sprachlich-ikonische Form	109
4	Zur <i>narration</i>	123
4.1	Die Abbildungsebene – die Kamera als Erzähler	126
4.1.1	Modus und Stimme in Ruiz' <i>Le Temps retrouvé</i>	126
4.1.1.1	Die homodiegetisch narrative Kamera mit interner Fokalisierung	126
4.1.1.2	Die heterodiegetische narrative Kamera mit interner Fokalisierung	135
4.1.1.3	Die heterodiegetische narrative Kamera mit Nullfokalisierung	138
4.1.2	Die Polymodalität als präfilmische Erzählform	141
4.2	Die Darstellungsebene – Theater im Film	144
4.2.1	Die (Selbst-)Inszenierung der Schauspieler – Figurenrede	146
4.2.2	Nonverbale Informationsvergabe	154
4.2.2.1	Besetzung/Verkörperung	154
4.2.2.2	Maske und Kostüm	156
4.2.2.3	Mimik und Gestik	160
4.2.3	Zur Theatralität der <i>Recherche</i>	161
4.2.4	Das Raumkonzept der Darstellungsebene	172

5	Zur Spatialisierung des <i>discours</i>	179
5.1	Technische Einheiten der filmischen Erzählung von Raum und Zeit	187
5.1.1	Die Einstellung – die Zeitlichkeit in <i>champ</i> und <i>hors-champ</i>	188
5.1.2	Die Szene – das Aushebeln «zeitdeckender Erzählung» im Spiegel der Zeit	198
5.1.3	Die Sequenz – die Rahmenhandlung im Zeitraum	208
5.1.4	Die mentale Montage von Bild und Ton	211
5.2	Die narrative Montage	222
5.2.1	Die <i>métaphore</i> als zeitbildliches Montageprinzip	224
5.2.2	Kontiguität der Zeiträume – «une distance qui relie»	231
5.2.3	Superposition der Zeiträume – die <i>Laterna Magica</i> als Montageprinzip	237
5.2.4	Das Montageprinzip der Substitution	248
5.3	Vom Anfang zum Ende – Der Diskurs verschachtelter Gegenwarts- spitzen	262
6	Zusammenfassung der Ergebnisse	289
7	Bibliographie und Filmographie	297
	Bibliographie	297
	Filmographie	321
	Mit Bild zitierte Filme	321
	Hinweise auf weitere Filme	321

1

Einleitung

« *Tous les problèmes que pose Proust sont, à mon avis, cinématographiques* » (Raoul Ruiz)

Ansätze, literarische Erzählung in filmischer Erzählung wiederzugeben, sind fast so alt wie das Medium Film selbst. Kurz nachdem der Film sich als Medium des Geschichtenerzählens entdeckte, griff er zu literarischen Vorlagen – «As soon as the movies learned to tell stories, they began to film the classics».¹

Meixner setzt die «Literarisierung des Films»² unmittelbar nach der ersten naturalistisch-dokumentarischen Phase mit den Brüdern Lumière an. Bei dieser Literarisierung ging es neben der reinen Adaptation literarischer Stoffe, wie sie sich schon bei Méliès zeigt, auch um die Übernahme von bekannten Mustern literarischen Erzählens, wie der Verklammerung von Rahmen- und Binnenhandlung, dem rasonierenden Erzähler, dem Multiperspektivismus, der Leitmotivik, dem inneren Monolog in Gestalt von Off-Stimmen und schließlich der automedialen Selbstreferentialität und Selbstreferentialität. «Was immer gedruckt im Roman erzählt werden kann, kann im Film annähernd verbildlicht oder erzählt werden», stellte Monaco fest.³ So avancierte der Film zum «Bruder des Romans».⁴

1 Bauschinger 1984: S. 20.

2 Meixner 1977: S. 35 f. Die ersten narrativen Strukturen finden sich bereits 1895 in Lumières Film (cf. Gaudreault/Jost 1990: S. 24). Méliès nutzte für den Film *Le voyage à la lune* 1902 zwar vornehmlich Theatertechniken, ist in seiner Handlungsstruktur doch ebenfalls episch-narrativ (cf. Fendler 2004: S. 218).

3 Monaco 2002: S. 45.

4 Meixner 1977: S. 35 f. Boyum bezeichnet den Film gar als «Variety of Literature» (cf. Boyum 2005: S. 30).

Einem Meilenstein der französischen Literaturgeschichte näherte sich der «Bruder des Romans» jedoch sehr verhalten an: Prousts *À la Recherche du Temps perdu*.⁵

Obwohl das Werk bereits in den 40er-Jahren von Bourgeois als «un appel désespéré de la littérature au cinéma»⁶ bezeichnet wurde und sich der französische Produzent Raoul Lévy daraufhin in den 50er-Jahren die Filmrechte gesichert hatte,⁷ folgten circa 30 Jahre cineastischer Ratlosigkeit, während Größen wie René Clément/Ennio Flaiano, Alain Resnais, Louis Malle, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, François Truffaut, Luchino Visconti/Suso Cecchi D'Amico und Joseph Losey/Harold Pinter aus unterschiedlichen Gründen scheiterten⁸ bzw. von vornherein abwinkten. Exemplarisch für die weit verbreitete Repugnanz namhafter Cineasten gegenüber einer Proustverfilmung soll hier Truffaut zitiert werden, der seine Auftragsablehnung in *Fahrenheit 451* begründet:

[...] aucun metteur en scène n'accepterait de presser la madeleine comme un citron et [...] à mon avis, seul un charcutier du cinéma aurait le culot de tripatouiller Proust.⁹

Der erste Proustfilm lief erst 1984 über die Leinwände; es war Schlöndorffs Annäherung an den isoliert betrachteten Band *Un amour de Swann*, der bei den Kritikern auf ein geteiltes Echo stieß,¹⁰ jedoch das Eis für weitere Verfilmungen brechen konnte: 1999 widmete sich der gebürtige Chilene Raoul

5 Die hier verwendete Ausgabe: Proust, Marcel (1954): *À la Recherche du temps perdu*. Hrsg.: Clarac, Pierre/Ferré, André, 3 Bände, Paris: Gallimard, Pléiade, wird im Folgenden abgekürzt als *RTP*.

6 Bourgeois 1946: S. 18–37. Bereits 1935 veröffentlichte Paul Goodman ähnliche Überlegungen in dem Aufsatz «The Proustian camera eye», in dem er auf Doppelbelichtungen, Zeitraffer- und Zeitlupeneffekte und die proustschen Leitmotive hinwies (cf. Goodman 1972: S. 311–314).

7 1962 wurden die Filmrechte von Nicole Stéphane erworben, die u. a. die Arbeiten Vicontis und Pinters begleitete (cf. Schmid 2005: S. 213 f.). Zur Chronik der Proustverfilmungen cf. auch: Kravanja 2003.

8 Viscontis Versuche fanden im Juli 1972 nach dessen Schlaganfall ein jähes Ende, hinterließen jedoch ein erstes, veröffentlichtes Skript, das eine Idee des potentiellen Films vermittelt und auch Ruiz vorlag. Losey und Pinter lieferten eine Vorlage für einen hochinteressanten Experimentalfilm, der jedoch an dem geplanten Budget von 22 Millionen Dollar scheiterte. Die vorgeschlagene Fernsehfassung in mehreren Teilen schlug Losey aus. Das Projekt wurde nach fünf Jahren der Vorbereitung aufgegeben, das Skript jedoch 1987 veröffentlicht.

9 Truffaut 2000: S. 174.

10 Cf. Beugnet/Schmid 2006: S. 142 f.

Ruiz dem letzten Band *Le Temps retrouvé*, dem die vorliegende Untersuchung gewidmet ist. Ein Jahr später adaptierte die Belgierin Chantal Akerman in betonter Distanz *La Prisonnière* in *La Captive*.

Seither hat die «filmische» Schreibweise Prousts, die *Der Spiegel* in der Rezension der ruizschen Verfilmung so selbstverständlich als «Gemeinplatz»¹¹ bezeichnet, vermehrt das Interesse der Forschung geweckt. Diese wurde zunächst im Hinblick auf filmähnliche Passagen visueller Beschreibungen konstatiert: So verglich bereits André Gide in einem Gespräch mit Walter Benjamin die progressive Veränderung der literarischen Personen mit dem cineastischen Stilmittel der Überblendung (Gide spricht von «surimpression» und «fondu»¹²). Mieke Bal betont den isolierenden und fragmentierenden Zoomeffekt.¹³

Die filmbildlichen Analogien gehen jedoch über die deskriptiven Passagen hinaus; sie wurden auch auf den «durchaus modernen filmischen Charakter [...] von Prousts Zeitbegriff» bezogen, der «sich nicht nur in der Überwindung der impressionistischen Vorstellung vom Zeitlauf, sondern auch in der vollkommenen Relativierung der Kategorien der Zeit»¹⁴ äußere. Albersmeier resümiert:

Proust, der in Anlehnung an die Philosophie Bergsons die ästhetische Dimension der «durée» in den Roman einführt, bot dem Film gerade auf der Ebene der Bewältigung des Zeitproblems eine Fülle von Anregungen; die Gegenüberstellung von chronologischer («temps») und «innerer», psychologischer Zeit («durée»), die Aufhebung der strikten Chronologie und die Verquickung der real nachvollziehbaren Leitstufen in der neuen zeitlichen Dimension der Erinnerung, der Übergang von Realität zu Traum (und umgekehrt), die Rückblende, der innere Monolog, der verlangsamte und akzelerierte Erzählrhythmus, die besondere Funktion von Erinnerungen wachrufenden Details – all diese literarischen Techniken wurden in der Tradition gerade eines Proust vom andersartigen Medium des Films experimentiert.¹⁵

Christa Blüminger weist für das «Gedächtnis-Dispositiv» Prousts auf das Bild «als Auslöser assoziativer Mechanismen» hin, «ein Anblick als die Spur eines Erinnerungsbildes, dem immer schon ein anderes vorausgegangen ist

11 Urs 2001: S. 172–175.

12 Benjamin 2000: S. 35.

13 Cf. Bal 1997: S. 201 ff.

14 Cf. Hauser 1964: S. 387.

15 Albersmeier 1985: S. 339.

und das die Differenz, die Entfernung zu diesem andern, in sich trägt» – und vergleicht dies mit dem «Laufbild» des Films.¹⁶ Roloff ergänzt die Ästhetik der visuellen Beschreibung, der «Beweglichkeit des fotografischen Apparats, seine Möglichkeiten, verschiedene Blickwinkel und Einstellungen zu erproben, die Option, ein Sujet ferner oder näher zu rücken» und vergleicht den Erzähler mit einem Regisseur.¹⁷

Zu Proust findet sich eine ungeheure Fülle an Sekundärliteratur – der *Société des amis de Marcel Proust* zufolge waren es 1992 bereits über 2000 Monographien und 17000 Referenzen.¹⁸ Der Aspekt der Filmbildlichkeit, der doch auf so vielen Ebenen zu weiteren Untersuchungen anregt, wurde dagegen lange Zeit stiefmütterlich behandelt. In Roloffs Textsammlung *Proust und die Medien*¹⁹, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, intermediale Forschungsansätze zu sammeln, heißt es:

Überraschenderweise gibt es zur filmischen bzw. präfilmischen Imagination Prousts bisher nur wenige Arbeiten – im Unterschied zu den inzwischen zahlreichen Studien zur Photographie bei Proust. Man findet einzelne Hinweise und Artikel und nicht zuletzt – als Produkte der filmästhetischen Proust-Lektüre – die Proust-Filme selbst, die bisher aber noch nicht zu größeren Untersuchungen geführt haben.²⁰

Seither sind nur wenige Publikationen hinzugekommen: Zu nennen ist hierbei insbesondere Kravanjas Monographie *Proust à l'écran* (2003) als erste ausführliche Gesamtuntersuchung. Sie umfasst die Drehbücher und Verfilmungen von Visconti, Pinter, Schlöndorff, Ruiz und Akerman, bewegt sich also innerhalb zweier Medien, die nicht einheitlich untersucht werden können.²¹ Wie Kravanja selbst betont, fehlen in den Drehbüchern teilweise die technischen Anweisungen, sodass die filmtypischen Aspekte der Inszenierung schwerlich mit in die Untersuchung einbeziehbar sind. Das ist aber auch nicht das Ziel Kravanjas – sein Fokus liegt auf der Frage nach einer grundsätzlichen Verfilmbarkeit Prousts.²² Im englischsprachigen Raum erschien

16 Blümlinger 1999: S. 116.

17 «So spielt der Erzähler – gleich einem Fotografen, oder man könnte auch sagen, gleich einem Regisseur – mit verschiedenen Einstellungen auf den Körper seines Objekts der Begierde [...]» (Roloff 2005: S. 7).

18 Compagnon 1992: S. 932.

19 Felten / Roloff 2005.

20 Cf. Roloff 2005: S. 16.

21 Cf. Brunow 2000: S. 23–39.

22 Kravanja 2003.

2006 mit *Proust at the movies* der bisher umfassendste Versuch vielschichtiger Analysen. Dabei findet ein regelrechter Rundumschlag statt: Es werden Drehbücher, die nicht zur Verfilmung geführt haben, vorliegende Verfilmungen der *Recherche*, sowie Filme, die sich im Umfeld des literarischen Schaffens von Proust bewegen, in ihrer chronologischen Reihenfolge interdisziplinär untersucht: Luchino Viscontis und Joseph Loseys Versuche der 1970er-Jahre, Volker Schlöndorffs *Un amour de Swann* (1984), Raoul Ruiz' *Le Temps retrouvé* (1999), Chantal Akermans *La Prisonnière* in *La Captive* (2000) sowie Fabio Carpis *Quartetto Basileus* (1982) und *Le Intermittenze del cuore* (2003).²³ Abschließend wird der Einfluss der *Recherche* auf das filmische Schaffen einiger Regisseure wie Abel Gance und Jean-Luc Godard behandelt. Die sehr kenntnisreichen Besprechungen der Filme bieten eine ausgezeichnete Basis als Nachschlagewerk, müssen sich in der Analyse der Einzelwerke aufgrund des umfangreichen Korpus jedoch selbstverständlich beschränken.

Daneben erschienen einige Aufsätze zu einzelnen Verfilmungen,²⁴ die als literaturwissenschaftliche Arbeiten noch immer mit der Valorisierung des konkreten Bildes hadern, das im Film das selbsterdachte des Romans ersetzt und die auf die ein oder andere Art nach dem theoretisch seit dem 21. Jahrhundert obsoleten Kriterium der Werktreue suchen. Trotz all der bildaffinen *turns* der 90er-Jahre²⁵ – in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sprach man für den «Buchroman in Kinovorführung» noch von «Barbarei»²⁶ – führt Ifri in seinem vielzitierten Aufsatz «*Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz ou le temps perdu au cinéma» auch im Jahr 2003 das unvermeidbare Scheitern jeder Proustverfilmung noch darauf zurück, dass die wahre Substanz des Romans nicht in einem Medium darstellbar ist, das nur über Bilder verfügt.²⁷

23 Bei Carpis *Le Intermittenze del cuore* und *Quartetto Basileus* handelt es sich allerdings nicht um Verfilmungen des literarischen Prätextes. Beugnet und Schmid bezeichnen die Beziehung zu Prousts *Recherche* als «loosely inspired by Proust» (Beugnet / Schmid 2006: S. 206). Carter erwähnt außerdem noch die freie Version von Rappaports *Imposters* (1979), in dem der Stoff des Albertinenromans mit Hammets Detektivroman *Der Malteser Falke* verwoben wird (Carter 1990: S. 178).

24 Cf. Lérique 2005: S. 167–192; Scheinfeigel 2003: S. 221–232.

25 Cf. Fellmanns «imagic turn» (Fellmann 1991), Mitchells «pictorial turn» (Mitchell 1992: S. 89–94; Mitchel 1994), Boehms «iconic turn» bzw. ikonische Wende (Boehm 1994: S. 29 und Boehm 1995: S. 23–40) sowie Sachs-Hombachs «visualistic turn» (Sachs-Hombach 1993).

26 Kaes 1978: S. 85.

Weniger kategorisch, aber auch auf die prinzipielle Unmöglichkeit des Wieder-Erzählens von Literatur im Medium Film abzielend, formulierten dies in den 80er-Jahren noch Estermann 1984: S. 35–39, Busch 1984: S. 31–33 und Haacke 1984: S. 42 ff.

27 Ifri 2000: S. 167.

Auch wenn sich «le septième art» mittlerweile als Kunstform etabliert hat – nicht zuletzt durch die Annäherung an die Literatur, wie sie im Konzept der «caméra stylo» zu Tage tritt²⁸ – ist der Tenor der relativen Verarmung vom Buch zum Film selbst noch in Poppes Arbeit präsent, die in ihrer intermedialen Untersuchung als erste die Bildlichkeit bzw. Visualität (unter anderem in Ruiz' Proustverfilmung) ins Zentrum der Analyse rückt. Trotz des expliziten Hinweises auf Wolfs wertneutrale «Einbeziehung wenigstens zweier konventionell als distinkt angesehener Ausdrucks- und Kommunikationsmedien»²⁹ und der wiederholt geforderten Anerkennung der medial differenten Ausdrucksformen³⁰ häufen sich Schlussfolgerungen, die auf die relative Armut des Bildmediums abzielen. So formuliert Poppe:

Gerade die für Proust charakteristische Kombination aus visueller Beschreibung und imaginativer Bildlichkeit in den Vergleichen kann nur schwer in den Film übertragen werden und findet sich daher auch bei Ruiz nicht. In diesem Bereich sind die Möglichkeiten der literarischen Beschreibung eindeutig vielfältiger als die des Films.³¹

«Vielfältiger» heißt es bei Poppe, und nicht mehr «tiefwirkender» wie zu Goethes Zeiten,³² doch bleibt die wertende Orientierung dem Wort als Maß aller Dinge verhaftet. Dies führt bis zur Spurensuche im Film nach konkreten literarischen Tropen des Textes und muss zwangsläufig enttäuschen.

Wie Poppe hervorhebt, fungiert in *Le Temps retrouvé* «Visualität als literarisches Prinzip».³³ Die unilaterale Spurensuche vom Text zur Adaptation fokussiert Passagen markiert visueller Beschreibung, vernachlässigt dabei jedoch solche, in denen Bildlichkeit metapoetisch reflektiert und in direkten Bezug zur Kreation im eigenen Medium gesetzt wird.

28 Astruc 1992: S. 327.

29 Wolf 2004: S. 296; cf. Poppe 2007: S. 19, 22.

30 Cf. Poppe 2005: S. 317.

31 Poppe 2005: S. 164.

An früherer Stelle weist Poppe bereits auf die «vielfältiger[e] Gestaltung des Erinnerungsmechanismus im Text» hin (S. 160).

32 «Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichte Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klarer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort; denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht» (Goethe 1998: S. 637 ff.).

33 Poppe 2007: S. 130 ff.

Auch Schmitz-Emans konstatiert, dass die *Recherche* «in hohem Maße auf Visualität hin orientiert» sei (Schmitz-Emans 2005: S. 252).

In Bezug auf Gemälde und Photographien hat die Sekundärliteratur diesen metapoetischen Einlassungen schon ausreichend Rechnung getragen, während die im Vergleich ohnehin spärlichen Untersuchungen zur (prä-)filmischen Imagination bisher nicht auf ihre metapoetische Relevanz befragt wurden. Genuin filmische Strukturen sind als mediale Spiegel der eigenen Form in den metapoetischen Passagen der *Recherche* tatsächlich praktisch inexistent bzw. dienen allein zur Etablierung eines Negativkontrastes zur eigenen angestrebten Form. Mit Ruiz tritt nun jedoch ein cineastischer Proustexeget auf den Plan, der offensiv behauptet:

Tous les problèmes que pose Proust sont, à mon avis, cinématographiques.³⁴

Mit den kinematographischen Problemen hat sich Raoul Ruiz insbesondere in seinen zwei «Poetiken des Kinos»³⁵ auseinandergesetzt, in denen er die Sprechmöglichkeiten und Wirkungsweisen seines Kinoprogramms essentiell auf die Wechselbeziehung zwischen der in den Filmbildern angelegten Ästhetik und der dispositiven Struktur des Rezipienten zurückführt. Seine Lesart des proustschen Romans spürt die Anlage zentraler cineastischer Überlegungen im literarischen Prätext auf und artikuliert diese im eigenen Medium als spezifisch filmische.

Bouquet bringt es auf den Punkt:

Plus profondément, il s'agit d'illustrer une pensée esthétique. Car, de même Proust déploie dans *Le Temps retrouvé* sa théorie de l'art et de la littérature, de même, Ruiz use de son adaptation pour illustrer sa propre conception de l'art et du cinéma.³⁶

Wie diese Untersuchung aufzeigen will, zeichnet sich der Komplex von Visualität und Erzählung in den unterschiedlichen Medien dabei durch eine bisher vernachlässigte, jedoch bis in die tiefsten Strukturen des Prätextes nachvollziehbare Homologie aus. Ruiz' Perspektive wird in diesem Sinne als metapoetischer Kommentar³⁷ zu Prousts Roman lesbar, der den Fokus

34 Burdeau 1999: S. 46.

35 Ruiz 1995; Ruiz 2006.

36 Bouquet 1999: S. 44.

37 Nach Wagner hat diese Art filmischer Transposition ihren Wert als «cinematic footnotes on the original» (Wagner 1975: S. 222).

Albrecht-Crane und Cutchins kritisieren diese (zweite) Kategorie Wagners als Herabwürdigung des filmischen Mediums. Tatsächlich liegt in solchen kinematographischen

vom gemalten Bild auf den des bewegten Bildes führt und damit medien-eigene Strukturen der Filmbildlichkeit in ein Spannungsgefüge zur literarisch beschriebenen Bildlichkeit setzt.

So widmet sich diese Untersuchung einem «Produkt der filmästhetischen Proust-Lektüre»³⁸ und folgt somit dem von Roloff formulierten Forschungsdesiderat als erste Monographie, die das bildliche Spannungsgefüge zwischen der Filmbildlichkeit des im August 2012 verstorbenen Cineasten Raoul Ruiz und der literarischen Bildlichkeit der proustschen Erzählung fokussiert. Die von Ruiz aufgestellte These der kinematographischen «problèmes» im proustschen Text leitet dabei die komparatistischen Analysen der auf Grund ihrer metapoetischen Relevanz ausgewählten Textpassus.

Poppe entwickelt in ihrem medienkomparatistischen Entwurf die «Visualität» in Literatur und Film als intermediale Vergleichsgröße. Dieser Ansatz soll in der vorliegenden Arbeit auf der metapoetischen Ebene angewandt werden. *Visualität in Literatur und Film* bahnt in dieser Hinsicht den Weg für eine intermediale Hermeneutik³⁹, in der eine spezifische Darstellung von Bildlichkeit in beiden Medien strukturierend und bedeutungstragend wirkt. Dies ist nicht Poppes Ansatz⁴⁰, doch läuft der Vergleich der beschreibenden Passagen auf dieses Fazit hinaus:

Fußnoten zu dem literarischen Prätext ein ungeheures Potential für eine intermedial hermeneutisch argumentierende Untersuchung (cf. Albrecht-Crane / Cutchins 2011: S. 16).

38 Roloff 2005: S. 16.

39 Hermeneutische Interpretationen filmischer Erzählung kommen, wie Schwab darstellt, «ob fundiert oder weniger fundiert, unter der Bezeichnung «qualitative Verfahren» seit langem bei der Untersuchung von Filmen zur Anwendung» (Schwab 2006: S. 48).

So heißt es auch bei Mikos: «Denn im Zentrum der Analyse steht der Versuch, die Strukturiertheit und die Funktion des bewegten Bildes zu verstehen. Daher ist Film- und Fernsehanalyse auch als hermeneutisches Unterfangen zu begreifen» (Mikos 2003: S. 76). Eine detaillierte Übersicht für dieses Vorgehen bietet Hickethier: Der Begriff der «intermedialen» Hermeneutik bezeichnet hier den Fokus auf die intermediale Formebene, die sich hier aus dem Komplex von einer bestimmten Konzeption von visuellen Beschreibungen bzw. Praktiken und der Erzählung ableitet und darüber auf ein Verständnis der Gesamtanlage der Geschichte in Form und Gehalt abzielt (cf. Hickethier 2001: S. 32–36).

40 Wie in ihrer Untersuchung zu Schlöndorffs Verfilmung von *Un amour de Swann* (Poppe 2005) operiert Poppe hier methodisch mit Michaela Mundts Analyse, die Transformation als Ergebnis von Rezeption, Interpretation und Produktion durch den Regisseur versteht (Mundt 1994). Diese intermediale Methode hat in ihrer Spurensuche nach der in beschreibenden Passagen der Recherche angelegten Visualität in der filmischen Übersetzung (Poppe unterscheidet reine, punktuelle und dominante Beschreibung) einen deskriptiven Fokus.

In Literatur und Film dient sie [die Visualität] neben der anschaulichen Gestaltung der fiktionalen Welt vor allem der Bedeutungskonstitution und Sinnstrukturierung. Durch die Gemeinsamkeit dieser zentralen Funktion kann die Visualität als Brücke zwischen den Medien Literatur und Film und somit als intermediales Phänomen verstanden werden.⁴¹

Dieses Fazit geht über den Nachvollzug der bloßen Bebilderung literarisch beschreibender Passagen durch den Film hinaus, indem sie die Relation von Visualität und Narration in den distinkten Medien als intermedial-hermeneutische Fragestellung begreift, die der Bedeutung visueller Strukturen für die Geschichte nachgeht. Im speziellen Fall von *Le Temps retrouvé* rührt diese Frage an das Fundament der inneren Entwicklung des Erzähler-Ich zum Literaten, die der letzte Band in konzentrierter Form zur Reflexion darbietet, der gesamte literarische Text jedoch bereits anlegt.

Die mit dieser Untersuchung vorgelegte Doppelperspektivierung auf Prätext und Adaptation fasst die intermediale Fragestellung als hermeneutische auf, indem sie über den Umweg einer konkreten Verfilmung auf die (prä-)filmische Imagination und deren latente «Sinnpotentiale»⁴² für Gestalt und Gehalt der *Recherche* abzielt. Unterschiedliche Bildkonzepte und -praktiken der beiden Medien werden somit auf die jeweilige Funktion und Bedeutung sowohl hinsichtlich der Erzählung wie auch hinsichtlich der eigenen Medialität befragbar.

Damit schreibt diese Studie sich in die komparatistische Tradition einer «wechselseitigen Erhellung der Künste»⁴³ ein. Wie Walzel in seinem Aufsatz zur Wortkunst und der Bildenden Kunst betont, gelingt eine produktive Konfrontation nur in der Auseinandersetzung mit den eigenen ästhetischen Gesetzen⁴⁴, für die in diesem Falle zunächst die theoretischen Prämissen zu formulieren sind.

41 Poppe 2007: S. 314.

42 «Da bei vielen Filmen und Fernsehsendungen es nicht darauf ankommt, ihre Geschichte verständlich zu machen, sollen vielmehr hinter diesem Schein des allgemein Verständlichen die Strukturen der Gestaltung hervorgehoben und die zusätzlich noch vorhandenen Bedeutungsebenen und Sinnpotentiale aufgedeckt werden» (Hickethier 2001: S. 32).

43 Walzel 1917.

Zur Bedeutung des Aufsatzes für die Forschungsgeschichte der Komparatistik cf. Zima 2011: S. 1.

44 Dabei betont er das Wort als Träger des Intellektuellen in Kontrast zur Bildenden Kunst, die unmittelbarer «in einem rein ästhetischen Gebiet» wirkt (Walzel 1957: S. 265).

Proust reflektiert im literarischen Medium die eigene Formgebung im Hinblick auf zahlreiche Medien und impliziert daher bereits eine intermediale Ebene.⁴⁵ Die vielbeschworene Synthese der Künste⁴⁶ tritt hier jedoch nicht als Medienkombination oder -fusion auf, sondern stellt «intermediale Bezüge» her, die oftmals der Standortbestimmung des eigenen Mediums dienen. Der Prätext legt insbesondere in seinem letzten Band *Le Temps retrouvé* bereits eine ästhetische Reflexion außerliterarischer Medien vor⁴⁷.

Das Adaptionsmedium Film wird oftmals als integrales Medium verstanden, das sich durch ein synchrones Auftreten verschiedener Kunstformen auszeichnet. So verweist Gwózdź auf die traditionelle Integration von Theater, Literatur, Musik und Plastik, Tanz und Photographie⁴⁸, Rajewsky spricht von einer «plurimediale(n) Grundstruktur»⁴⁹.

Der Film fühlt sich heute nur noch selten der Formel des «photographischen Films» verpflichtet, die zu Anfang der 60er-Jahre von Siegfried Kracauer lanciert und philosophisch von André Bazin in der *Ontologie des photographischen Bildes* begründet wurde.⁵⁰ Werden jedoch Photographien inszeniert und wird im filmischen Rahmen mit Stillstand und Bewegung, mit Licht und Schatten, Flächigkeit und Tiefenillusion experimentiert, dann wird der Bezug zum filmhistorischen Ursprung der Transformation vom Foto zum Filmbild augenfällig, die Wolf als «primäre oder inhärente Intermedialität»⁵¹ bezeichnet. Wird dann noch mit den schauspielerischen Konventionen des Films gespielt – und all dies ist bei Ruiz der Fall – wird die «Absorption»,⁵² die Ochsner für jene Medien feststellt, welche in einem anderen Medium erscheinen, untergraben: Das Schauspiel und das photographische Bild treten aus dem Hintergrund der plurimedialen Grundstruktur Film heraus, um sich als Konstituenten des Films selbst zu inszenieren.

Auch in der filmischen Adaptation geht es folglich primär um die Herstellung *intermedialer Bezüge*, die bereits mit den ersten Bildern der Erzählung dezidiert den Verweis auf den literarischen Prätext in Bezug zu den

45 Cf. Roloff 2005: S. 11–20.

46 Cf. u. a. Brée/Guiton 1957: S. 76; Compagnon 1992: S. 955; Link-Heer verortet diese Synthese im angestrebten Zeitalter der Kunst (Link-Heer 1988: S. 244, 248).

47 Cf. in diesem Zusammenhang Müllers Intermedialitätsbegriff (Müller 1996).

48 Gwózdź 2000: S. 71; Cf. auch Spielmann 1998: S. 31; ähnlich Spielmann 2004: S. 79.

49 Rajewsky 2002: S. 13; Rajewsky 2012: S. 38.

50 Bazin 2002: S. 9–17.

51 Wolf 2004: S. 296.

52 «Ein Gemälde in einem Film oder ein Gebäude auf einem Photo ist kein Gemälde oder Gebäude mehr, sondern integraler Teil des sie repräsentierenden Mediums – sie werden absorbiert. Insofern wäre bspw. ein Photo eines Gemäldes keine intermediale Beziehung, sondern eben ein Photo, das auf ein Gemälde verweist» (Ochsner 2001: S. 4).

medieneigenen Sprechformen setzen. Mit Wolf soll hier von «figurative[r] oder genuine[r] Intermedialität» gesprochen werden als Erscheinung, bei der Strukturen eines Mediums in ein anderes übernommen oder zitiert und dort ausgeprägt werden.⁵³

In der Intermedialitätsforschung ist ein weiter Medienbegriff üblich.⁵⁴ Im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand liegt es nahe, «Medium» nicht nur als apparativen / technischen Behälter, sondern als «Kommunikationsdispositiv»⁵⁵ zu fassen.

Wenn mit Poppe «Visualität» zur «intermedialen Schnittstelle»⁵⁶ erklärt wird, sollte der Tatsache Rechnung getragen werden, dass diese in den unterschiedlichen Kommunikationsdispositiven in verschiedener Weise funktioniert. Aus dem Status der Schriftlichkeit lässt sich die textgebundene Visualität mit dem Modell von Grube / Kogge / Krämer⁵⁷ vornehmlich sekundär aus der Dimension der «Referenz» ableiten, hat also den Charakter mentaler Vorstellungsbilder, die von Wahrnehmungsbildern zunächst heuristisch abzugrenzen sind.⁵⁸

Die medienspezifische Bildlichkeit wird hierbei nicht primär semiotisch betrachtet, sondern, gestützt auf die metapoetischen Kommentare von Proust sowie die Poetiken und Praktiken von Ruiz, in ihre Dispositivstruktur eingebettet. Passagen visueller Beschreibungen und Metaphorisierungen öffnen so

53 Cf. Wolf 2004: S. 296.

54 Cf. Rajwesky 2002: S. 7.

55 Wolf spricht von einem «konventionell als distinkt angesehenem[s] Kommunikationsdispositiv» (Wolf 2002: S. 165; cf. auch Eicher 1994: S. 17 und Fendler 2004: S. 214).

56 Poppe 2007: S. 30, 118, 318.

57 Auf das triadische Strukturmodell, das einen «Präsenz aspekt», einen «Referenz aspekt» und einen «operationalen Aspekt» von Schrift unterscheidet, soll im ersten Kapitel näher eingegangen werden (cf. Grube / Kogge / Krämer 2005).

58 Dass diese heuristische Unterscheidung essentiell ist, zeigt sich deutlich in der Diskussion um die grundsätzliche Verfilmbarkeit des literarischen Textes, in der sich die konträren Sichtweisen beidseits auf die Bildlichkeit berufen. So bezieht etwa Bourgeois den «appel désespéré» der *Recherche* an den Film dezidiert auf die bildhafte Erzählweise. Schlöndorffs Argumentation für den Film als privilegiertes Medium zur Transposition des Romans stützt sich mit einem Zitat aus *Du Côté de chez Swann* direkt auf den Primärtext: «Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune» (*RTP I*: S. 85, Hervorhebung der Verf.).

Auf der Gegenseite jedoch zieht beispielsweise Ifri die «images» des Films als Ausschlusskriterium heran: «L'art cinématographique a certes évolué considérablement depuis l'époque où Proust écrivait, mais les éléments fondamentaux qui le constituent et qui s'opposent à ceux caractéristiques de la bonne littérature, sont demeurés identiques. L'introduction du son, de la couleur, du cinémascope et de la technologie informatique n'ont rien changé au fait que le cinéma ne peut montrer que des images [...]» (Ifri 2000: S. 167).

über die Relationierung zu den unterschiedlichen medialen Dispositiven den Blick auf divergierende Strukturen und deren komplexe intermediale Bedingungsgefüge. Dabei äußert sich in je unterschiedlicher Weise eine wechselseitige Durchdringung von Vorstellungs- und Wahrnehmungsbildern, die Subjekt und Objekt der Perzeption in ein dynamisches Austauschverhältnis versetzt und die sowohl im Kinodispositiv als auch im Akt des Lesens zentrale Auswirkungen auf die Raumaufteilung und die Wahrnehmungssituation des Subjekts hat. Im Spiel mit Zerstückelung und Fusion des wahrnehmenden Subjekts wie des wahrgenommenen Objekts findet die «Suche nach der verlorenen Zeit» einen Ausdruck für die direkte Darstellung der ZEIT in ihrer Wahrnehmung – ein Bestreben, das Deleuze in *Cinéma 2: L'Image-Temps*⁵⁹ zum Charakteristikum des «cinéma-moderne» erklärt.

Deleuzes Entwurf des Kinos als Denkform, das philosophisch mit der Immanenzphilosophie Bergsons operiert, setzt den zentralen kinogeschichtlichen Bruch mit dem italienischen Neorealismus bzw. der Nouvelle Vague an. Während Kino seine aktionsbasierte Erzählung zuvor essentiell in «image-mouvements»⁶⁰ äußerte, die über Aktion und Reaktion die Zeit indirekt aus der Handlung ableitete, erklärt das zeit-bildliche Kino die ZEIT zum direkten Gegenstand der Narration, die in der Schärfentiefe des Bildes sowie im irrationalen Schnitt der Erzählung Gestalt annimmt.

Homolog zu einer solchen Denkform visueller Zeitdarstellung, die sich bei Deleuze im Konzept des «Kristallbilds»⁶¹ verdichtet, entwickelt die proustsche ein Bildprogramm, das Aktuellem und Virtuellem den gleichen konstitutiven Wert zuspricht und in der Erzählung in synchroner wie diachroner Gestalt als wesentlich figurales Moment entwickelt wird. Dieses Programm konzentriert sich in der fiktiven Ekphrasis von Elstirs «Port de Carquethuit» als transmediale Formreflexion, in der das literarische Formbestreben sich als piktorales artikuliert. Bildlichkeit und Erzählung sind demnach programmatisch aneinander gekoppelt.

Dem komplexen «tertium comparationis»⁶² von Bildlichkeit und Erzählung soll in dieser Untersuchung mittels der von Genette entwickelten narratologischen Kategorien auf den Ebenen der *histoire* als der erzählten Geschichte sowie des *discours* als erzählender Darstellung nachgegangen

59 Hier zitiert in der deutschen Ausgabe (Deleuze 1991b).

60 Deleuze, Gilles: *L'image-mouvement* (1983); auf Deutsch erschienen bei Suhrkamp (Deleuze 1991a).

61 Cf. Deleuze 1991b: S. 169 ff.

62 Für die Analyse im Genre der Literaturverfilmung ist hiermit der Wahrnehmungshorizont im Sinne Faulstichs in der expliziten Bestimmung eines «tertium comparationis» gegeben (cf. Faulstich 2013: S. 63).

werden. Obgleich Genettes Erzählmodell nicht ursprünglich als transmediales konzipiert wurde, zeigten Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis (1992) die Übertragbarkeit seines triadischen Modells auf den Film: Der *récit* ist im Film der kinematographische Diskurs, der die Diegese vermittelt, zum Beispiel eine bestimmte Einstellung. Er hat eine materielle Substanz und eine Form. Die *histoire* dagegen entbehrt als «fabula» des *récit* einer materiellen Substanz. Die filmische *narration* als Akt der Erzählung bezieht sich auf Techniken, Strategien und Signale, mit denen der Erzähler interveniert. In der Literatur geschieht dies über bestimmte Pronomen und verbale Zeiten; im Film über die Kameraerzählung oder über eine Charaktererzählung, die häufig von einer «voice-over»-Erzählung unterstützt wird.⁶³

Der Aufbau der vorliegenden Arbeit orientiert sich an den hier aufgeführten methodisch-theoretischen Vorüberlegungen, indem er von der *histoire* des letzten Bandes ausgeht, die sich in metapoetischer Interdependenz zu einer dezidiert visuell erzählenden Darstellungsform entwickelt. Daraus resultiert die Gesamtanlage aus drei großen Kapiteln, die sich zunächst der medienspezifisch unterschiedlichen Funktionsweise von Bildlichkeit in Film und Literatur widmet⁶⁴, in der Folge das Spannungsgefüge von Visualität und Erzählung auf den Erzählakt hin untersucht⁶⁵ und sich schließlich dem in *Le Temps retrouvé* formulierten Ziel einer Verräumlichung der Zeit in der Erzählung als intermedialem Formproblem annimmt⁶⁶.

Auf all diesen Ebenen, so die hier vertretene These, lässt sich über Ruiz' cineastischen Kommentar zur *Recherche* die literarisch formulierte Aisthesis einer modernen Subjektstruktur aufdecken, die geradezu leitmotivisch auf Deleuzes Kinophilosophie verweist; in der *Recherche* des zerstückelten Ich, dessen Weltbild von Brüchen auf der Objekt- wie Subjektseite der Betrachtung geprägt ist und das gerade aus dem Wechselspiel von Licht und Schatten, Bewegung und Stillstand, Trennung und Fusion und einer modernen Montageform der Erzählung eine Kunstform generiert, die imstande ist, die ZEIT «direkt», das heißt in ihrer entchronologisierten Form, wiederzugeben, wird der Raum zum Denkraum der Memoria.

Wie hier deutlich wird, präfiguriert der Roman in seinen zentralen metapoetischen Einlassungen Strukturen einer Kinoform, die sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg etablieren und ihrerseits wieder erhebliche Auswirkungen auf die Formen literarischer Erzählungen zeigen wird. Damit nimmt die «Recherche» eine nicht zu unterschätzende Scharnierstellung in

63 Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992: S. 97.

64 Cf. Kapitel «3. Zum *récit*: «Visualität» in Medium und Form»: S. 27 ff.

65 Cf. Kapitel «4. Zur *narration*»: S. 123 ff.

66 Cf. Kapitel «5. Zur Spatialisierung des *discours*»: S. 179 ff.

der Geschichte der «Literarisierung» bewegtbildlichen Erzählens ein. Ruiz demonstrierte als geradezu kongenialer Proustexeget in dieser Hinsicht, was ein filmischer Kommentar zu leisten vermag.

Das Denkmal, das er dem proustschen Werk mit der Verfilmung der autopoetisch-theoretischen Reflexionen des letzten Bandes setzte, kann im Rahmen einer Dissertation nicht zu Ende gedacht werden. Dennoch soll die vorliegende Arbeit helfen, Ruiz' großen Wurf und seine literatur- wie filmgeschichtliche Bedeutung, die in Gesten wie der Aufnahme in die Reihe der *filmedition suhrkamp* anklingt, der Öffentlichkeit in Form einer Skizze darzustellen, die an verschiedenen Stellen durch weitere Forschungsarbeiten ausdifferenziert werden sollte.

2

Zur *histoire*:

Die Geschichte von *Le Temps retrouvé* als Suche nach einer intermedialen Form

«Die Geschichte erzählt, was die Differenz von Anfangspunkt zu Endpunkt bewirkt hat, und erklärt damit ihr Zustandekommen»,⁶⁷ schreibt Stierle in der Tradition der französischen Erzählforschung.

Die Geschichte von *Le Temps retrouvé* wird jedoch nicht über Handlung getragen; es wird vielmehr eine innere Entwicklung des Erzählers nachgezeichnet, der über den Großteil des Romans hinweg seine Unfähigkeit zu literarischem Schaffen bekundet, bis er sich schließlich auf der *Matinée de Guermites* seiner Berufung zum Schriftsteller gewahr wird.

So beginnt der Diskurs des Bildungsromans mit hübschen, doch fruchtlosen Spaziergängen im Landstrich seiner Kindheit (*RTP III*: S. 691 ff.), lässt dann in einer Ellipse mehrere Jahre aus, die er in einer «*maison de santé*» (*RTP III*: S. 723) verbringt, bevor er im Jahr 1916 in das vom Ersten Weltkrieg gezeichnete Paris zurückkehrt. Durch Zufall betritt er dort ein Hotel (*RTP III*: S. 809 ff.), in dem er Zeuge Charlus' masochistischer Neigungen wird. Saint-Loup stirbt an der Front. Es folgt eine weitere lange Ellipse eines Kuraufenthaltes, von dem der Erzähler, noch immer nicht geheilt, in das Paris der Nachkriegszeit zurückkehrt. Auf dem Weg zum «*hôtel de Guermites*», in dem nun die ehemalige *Mme Verdurin* als neue *Princesse de Guermites* eine *Matinée* gibt, häufen sich die Erinnerungsepiphanien, infolge derer der Erzähler seine «*vocation*» (*RTP III*: S. 899) als Schriftsteller findet.

Der Beschluss, das Erlebnis der «*essence des choses*» (*RTP III*: S. 876) festzuhalten, geht einher mit der Reflexion der nötigen Form:

67 Stierle 1977: S. 217. Cf. auch Hickethier 2001: S. 116.

[...] j'étais maintenant décidé à m'attacher à elle, à la fixer, mais comment? par quel moyen? (*RTP III*: S. 876)

Zunächst führen seine Reflexionen auf die Phantasmen von Vorstellung, Traum und Erinnerung zur Überzeugung, die «Temps perdu» (*RTP III*: S. 877) nur «en moi-même» (ibid.) finden zu können, im eigenen Körperraum der Erinnerung. Die inneren «images» (*RTP III*: S. 878) sind dabei ebenso wie die materiellen⁶⁸ Hieroglyphen zu dechiffrieren.

In der Übersetzung des «inneren Buches» in die literarische Erzählung nähert er sich auf der Suche nach einem «moyen», das Sujet zu transportieren, immer wieder dem Bild an: Als der Erzähler nach der Häufung von Erlebnissen unwillkürlicher Erinnerung sein Vorhaben, einen Roman zu schreiben, vorbringt, spricht er zunächst einmal von «peindre», nicht von «écrire»⁶⁹, ein literarisches Werk bezeichnet er als «instrument optique» (*RTP III*: S. 911).

Mit der ostentativen Analogisierung von Literatur und Bild geht ein Stilprinzip einher, das sich nicht allein in der Beschreibung erschöpfen lässt, sondern in das Spannungsfeld von Wahrnehmung und Vorstellung, Innen- und Außenwelten zu rücken ist. Es zielt darüber hinaus in der *Form* auf eine Verräumlichung des diskursiv erzählenden Mediums ab:

[...] la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps (*RTP III*: S. 1045)

Diese Form versteht die Zeit nicht als chronologische, sondern als Zeit-Raum, in der die Figuren mit den Jahren zu Giganten heranwachsen:

Du moins, si elle m'avait laissé assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans

68 «[...] matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit» (*RTP III*: S. 878).

Wie Baldwin kürzlich gezeigt hat, ist das Materielle im Werk Prousts keinesfalls mit dem Banalen gleichzusetzen (cf. Baldwin 2005).

69 «[...] si je voulais peindre ces soirs de Rivebelle [...]» (*RTP III*: S. 871).

Cf. auch: «J'avais vécu comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux. Mais déjà vient la nuit où l'on ne peut pas peindre, et sur laquelle le jour ne se relève pas» (*RTP III*: S. 1035).

mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes, – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps (*RTP III*: S. 1048)

Der letzte Satz der *Recherche* endet mit der literarischen Konzipierung einer solchen Raumzeit. Obwohl es sich bei *Le Temps retrouvé* um den am wenigsten vollendeten Band handelt,⁷⁰ ist dieses Ende mit der Konzeption der Zeit als räumlicher Ausdehnung nicht etwa ein zufällig skizziertes Ende, für das die Zeit zur Überarbeitung fehlte. Es stand, wie Neefs mit Briefen Prousts belegt, schon mehrere Jahre vor der Niederschrift von *Le Temps retrouvé* fest: Am 1. Januar 1920 schrieb Proust an Jaques Boulanger:

La dernière page de mon livre est écrite depuis plusieurs années (la dernière page de toute l'ouvrage, la dernière page du dernier volume).⁷¹

So wirft die Geschichte einen Bogen über unfruchtbare Erinnerungen und Erinnerungsversuche bis hin zum Reifen einer bestimmten «forme» künstlerischer Darstellung (*RTP III*: S. 1045).

Diese Form orientiert sich für das vorstellungsbildliche Medium der Literatur an wahrnehmungsbildlichen Strukturen. Eine Verfilmung des letzten Bandes muss folglich nach der Bedeutung dieser Analogisierung und der Übertragbarkeit auf die eigenen medialen Sprechformen fragen. Dabei impliziert das «Problem der Visualität» auch das «Problem der Narration», die im Medium Film über das erzählende Bild läuft.

Film und Roman sind beides diskursive Medien, die von einem Anfang zu einem Ende führen. Die gesuchte Form einer Zeit als Raum, die der Schlusssatz mit «dans le Temps» aufwirft, verlangt nach einer Spatialisierung der Erzählung. Inwiefern der literarische Prätext hierbei das «Zeit-Bild» des modernen Kinos präfiguriert, lässt sich mit Ruiz' Film aufdecken. Dabei wird deutlich, dass der proustsche Roman nicht nur schlicht «filmisch» spricht, sondern in seiner Modernität eine ganz bestimmte Art filmischer Erzählung vorwegnimmt und sich dabei an Kategorien abarbeitet, derer sich der Film erst viel später annehmen sollte.

70 Cf. Clarac/Ferré in den «Notes et Variantes» (*RTP III*: S. 1118).

71 Neefs 2011: S. 117.

3

Zum *récit*: «Visualität» in Medium und Form

Der materielle Träger des *récit* ist in der Literatur die Schrift; im Film sind es die auf die Leinwand projizierten Bilder. Im Medium ist die Sprechform ihrer «Visualität» demnach grundlegend verschieden. Wenn der Erzähler zur stilistischen Beschreibung seines Romanprojektes immer wieder auf Bild und Bildlichkeit zu sprechen kommt, so sind diese grundlegend gebunden an die Form von Bildlichkeit, die das Medium der Schrift vorgibt.

So verfügt auch Schrift über den «Präsenz aspekt», wie ihn Grube/Kogge/Krämer in ihrem triadischen Strukturmodell entwickelt haben⁷² und der Schrift als «der Aisthesis zugängliche, präsen te Gestaltformationen» präsentiert, über die sie ihre «ikonischen Potentiale» ausspielen können (ibid. S. 14). Er manifestiert sich vordringlich im Manuskript der *Recherche*. Dort bietet die Schrift ein passagenweise schwer lesbares, passagenweise skizziertes Palimpsest mit einer ungeheuren Fülle von Randbemerkungen und Umstrukturierungen, das in den redigierten Ausgaben nur noch angedeutet in den «Variantes» des Anhangs anklingt.

Darüber hinaus entsteht die Bildlichkeit der Schrift sekundär aus dem «Referenzaspekt» ihrer Zeichen.⁷³

72 Das Modell geht von Schrift als Medium sui generis aus, «das systematisch weder von der Sprache noch von sonst einer semiotischen Ordnung abhängig ist» (Grube/Kogge/Krämer 2005: S. 16).

73 Grube/Kogge/Krämer 2005: S. 13. Als dritten Aspekt machen Grube et al. den «operationalen Aspekt» aus, der darin besteht, dass Schriften als «notational, also prinzipiell unterscheidbaren und definiten Elementen» aufgebaut sind (ibid.), eine Eigenschaft, die sie in der Logik und Mathematik zu möglichen Operatoren macht (S. 15).

Im Aspekt seiner Referenzfunktion, in dem Schrift «die unterschiedlichsten Bereiche [...] in den spezifischen Darstellungs- und Operationsraum der Schrift überführen» kann (S. 16), ist das von Poppe festgestellte «visuelle Potential»⁷⁴ der *Recherche* zu verorten. In dieser *verbal domain*⁷⁵ verlässt das Medium der Schrift den Bereich der *Wahrnehmungsbilder*; die ästhetische Wirkung der Literatur geht in ihrer Printversion vornehmlich von den *Vorstellungsbildern*⁷⁶ der Lektüre aus. Wie Iser dargestellt hat, sind Vorstellungsbilder nicht zwangsläufig dem Referenzcharakter der Schrift zuzuordnen, sie entstehen zwar als mentale Bilder beim Lesen deskriptiver Passagen, können jedoch auch unabhängig von diesen vorkommen. So hat ein Leser häufig eine diffuse visuelle Vorstellung vom Protagonisten, selbst wenn dieser nicht visuell beschrieben wurde. Iser spricht «von einem mehr oder minder deutlichen Bilderstrom», der das Lesen begleitet, «ohne dass diese Bildfolgen – selbst dort, wo sie sich zu einem ganzen Panorama zusammenschließen – für uns selbst gegenständlich würden».⁷⁷ Literatur kann «bildhaft»⁷⁸ sprechen, sobald sie Konkretes darstellt. Vorstellungsbilder haben das Charakteristikum, *nicht wirklich* zu sein: Sie erfüllen nicht den Präsenzaspekt der Schrift, sind nicht gegenständlich im Medium zu verorten und entziehen sich jeder genauen Beschreibung, sobald die Aufmerksamkeit auf sie gerichtet wird.⁷⁹ Sie sind «nur partiell genau, im Ganzen aber diffus, verschwommen und voller ‹blinder› Flecken».⁸⁰ Verbunden ist dieser Aspekt mit der Funktion der Vorstellungsbilder der Lektüre: Sie stellen gemeinhin nicht für sich einen Gegenstand der Kontemplation dar, weil sie, so Iser, «nicht als Gegenstand, sondern als Bedeutungsträger zur

74 Poppe 2007: S. 143.

75 Bal 1997: S. 92.

76 Vorgesprochen wird hierfür die etablierte Unterscheidung von «Wahrnehmungsbild» und «Vorstellungsbild», die auf Aristoteles' *De Anima* zurückzuführen ist. Vorstellungsbilder (*phantasmata*) sind ein Phantasieprodukt, sie existieren sowohl im Traum als auch im Tagtraum als vorgestellte Bilder. Wahrnehmungsbilder (*aisthemata*) hingegen sind an Materie gebunden, als die sie in der Realität, unabhängig von unserer Wahrnehmung, existieren (cf. Aristoteles 1995: 426 b8–427). Auch Iser nimmt diese Unterscheidung vor, jedoch ohne explizite Bezugnahme auf Aristoteles (cf. Iser 1994: S. 219).

77 Iser 1994: S. 220.

78 «Mit ‹bildhaft› meint man sinnvollerweise den Umstand, dass man sich visuell etwas vorstellen kann. Bildhaft sind Wörter und Wendungen, die leicht [...] auf konkrete Situationen bezogen werden können [...]» (Pérennec 2000: S. 93).

79 Cf. Ullrich 2002: S. 71.

80 Anderegg 2000: S. 64.

Erscheinung kommen».⁸¹ Sie lassen sich demnach nicht wie Kunstbilder auf ihre ästhetische Darstellung hin befragen.⁸²

Obwohl die Vorstellungsbilder im Sinne des ästhetischen Präsenzaspekts nicht als «wirklich» zu bezeichnen sind, sind sie doch präsent und in dieser *Präsenz an den Vorstellenden gebunden*. Vorstellungsbild und lesendes Subjekt sind untrennbar aneinander gekoppelt, wobei der Leser zum Schöpfer (von Bildern) avanciert. Die «Verarmung», die oft in Bezug auf die filmischen Wahrnehmungsbilder konstatiert wird, resultiert demnach nicht nur aus dem Kontrast zu unserem Vorstellungsbild, sondern auch aus der Nichtigkeit unserer Gegenwart zur Konstituierung des Bildes.⁸³

In zusammenfassender Abgrenzung der medial differenten Form von Bildlichkeit lässt sich festhalten:

1. Das einzige der Aisthesis unmittelbar zugängliche Wahrnehmungsbild der Literatur ist das Schriftbild. Alle weiteren Bilder entstehen aus der Referenzfunktion der Schrift als Vorstellungsbilder.
2. Vorstellungsbilder sind präsent, aber nicht wirklich; Wahrnehmungsbilder sind präsent und wirklich.
3. In der wahrnehmenden Rezeption ist der Körper für das Vorstellungsbild unabdingbare Voraussetzung; an der Kreation des Wahrnehmungsbildes ist der Bildrezipient nicht beteiligt.
4. Vorstellungsbilder sind voll von blinden Flecken; Wahrnehmungsbilder wirken gerade durch ihre Bestimmtheit.
5. Literarische Vorstellungsbilder stehen im Dienste eines Gegenstandes, den es zu beschreiben gilt; Wahrnehmungsbilder stellen den auf ihnen sichtbaren Sachverhalt aus und lenken gleichzeitig als ästhetisch inszenierte Kunstobjekte auf sich selbst zurück.

Wie die vorliegende Untersuchung aufzeigen wird, ergeben die hier als distinkt etablierten Kategorien sowohl im Prätext als auch im Film ein Geflecht, in dem sich im Zusammenspiel von Medium und Form Wahrnehmungs- und

81 Iser 1994: S. 223.

82 «Das Kunstbild unterscheidet sich somit vom bloß artifizien Bild oder Piktogramm dadurch, daß es auf sich zurücklenkt; es stellt sich nicht (nur) in einen externen Verwendungszusammenhang. Auch das religiöse Kunstbild will die Kontemplation des in ihm dargestellten Sachverhalts, es meditiert seinen Inhalt und die Form seiner optischen Darstellung» (Brandt 1999: S. 182 f.).

83 Cf. Iser: «Die Romanverfilmung hebt die Kompositionsaktivität der Lektüre auf. Alles kann leibhaftig wahrgenommen werden, ohne daß ich mich dem Geschehen gegenwärtig machen muss. Deshalb empfinden wir dann auch die optische Genauigkeit des Wahrnehmungsbildes im Gegensatz zur Undeutlichkeit des Vorstellungsbildes nicht als Zuwachs, sondern als Verarmung» (Iser 1994: S. 225).

Vorstellungsbilder gegenseitig durchsetzen. Raoul Ruiz' filmisches Spiel mit Erinnerungsbildern, blinden Flecken und Illusionen trifft dabei in mancher Hinsicht das visuelle Programm Prousts, das seinerseits für stilistische Beschreibungen als «moyen de vision» (*RTP III*: S. 895) immer wieder auf intermediale Analogien mit Wahrnehmungsbildern zurückgreift.

Sowohl Proust als auch Ruiz loten die Erzählmöglichkeiten ihres eigenen Mediums aus, indem sie mit den Grenzen der ihnen zur Verfügung stehenden Bildlichkeit spielen. So gelingt dem Filmemacher über die ihm zur Verfügung stehenden Wahrnehmungsbilder ein Kommentar zu den Vorstellungsbildern der literarischen Vorlage, der bislang noch nicht in all seiner Vielschichtigkeit aufgedeckt wurde.

3.1 *Visualität* im Kinodispositiv von Raoul Ruiz

Paech macht für den Fall der Literaturverfilmung eine Sonderform aus, bei der der Cineast als «Form des Mediums der Intermedialität zwischen Literatur und Film <figuriert>».⁸⁴ Diese Schlüsselstellung hat in diesem Fall der im August 2011 verstorbene Cineast Raoul Ruiz (Raúl Ruiz Pino) inne, der zu den innovativsten Regisseuren der Gegenwart zählte.⁸⁵

Der gebürtige Chilene schrieb Theaterstücke (mit einundzwanzig Jahren sein hundertstes) und arbeitete für das Fernsehen, bevor er sich endgültig dem Kino zuwandte. Raoul Ruiz begann seine filmische Karriere im französischen Kino des Aufbruchs. Einflüsse lateinamerikanischer fantastischer Bilder, die an Márquez, Borges oder Reyes⁸⁶ erinnern, sind in seinem Werk ebenso präsent wie die intellektuellen Spiele mit dem Medium Film, wie wir es von Godard kennen. Diese Arbeit, in der sich Imagination und Intellekt in unterschiedlichen Formationen überlagern, gibt seinen Filmen eine sehr eigene Originalität.

Sein filmisches Werk ist unüberschaubar. «Cuántas películas ha hecho, en realidad ? Es probable que ni él mismo lo sepa», schrieb Mouesca bereits in den 80er-Jahren.⁸⁷ Es finden sich Werke darunter, die nur wenige Minuten

84 Paech 1997a: S. 335.

85 Für detaillierte Informationen zum Werdegang und zur Filmographie von Raoul Ruiz cf. Buci-Glucksmann/Revault D'Allonnes 1987, Vázquez/Calvo 1983, De los Ríos/Pinto 2010.

86 Auf diese Einflüsse führen Mouesca und Orella die «raigambre latinoamericana inequívoca» in Ruiz' Werk zurück (Mouesca/Orenella 1983: S. 109).

87 Mouesca 1988: S. 109.

Jean-François Rauger gibt in seinem Nachruf in *LE MONDE* 115 Filme an (Rauger 2011: S. 18).

lang sind, andere sind nie fertiggestellt worden; eine Filmographie zu erstellen erweist sich als ein schwieriges Unterfangen. Als überzeugter Sozialist erhielt Ruiz während der Regierung Allendes vorwiegend staatliche Aufträge zu Dokumentarfilmen. Nach dem Putsch 1973 floh Ruiz ins französische Exil, in dem er wenige Monate später mit *Diálogo de Exiliados* seine kostumbristisch-ironischen Werke abschloss und eine neue Reihe von labyrinthisch-spielerischen Filmen aufnahm, für die ihm die volle Unterstützung des französischen Films zukam: Mit Hilfe des *Institut National de l'Audiovisuel* drehte er Dutzende von Filmen, unter ihnen *La vocation suspendue* (1977), den César-prämierten *Colloque de chiens* und *L'hypothèse du tableau volé* (1979), einen Schwarz-Weiß-Film, der auf einer Novelle Klossowskis beruht und seine Bekanntheit in ganz Europa begründete. 1982 folgte sein ebenfalls hochgelobtes Werk *Trois couronnes du matelot*. Als Filmemacher erfuhr er seine Konsekration 1983 mit einer ihm eigens gewidmeten Ausgabe der *Cahiers du cinéma*.⁸⁸ 1995 legte er einige seiner Ideen in *Poética del cine*⁸⁹ dar, eine Art Essay, der den spanischen *misceláneas* des 16. Jahrhunderts nachempfunden ist: theoretisch-narrative Diskurse, in denen der Autor spirituelle Pirouetten vollführt – «en suma, el arte de aquello que los franceses suelen llamar <passer du coq à l'âne>»⁹⁰. Nachdem er in einem Interview betont hatte, dass er sich nicht berufen fühle, seine Filme zu erklären,⁹¹ legte er dem Zuschauer hier auf verschlungenen Wegen sein Konzept des Kinos dar, nach dem sich die Geschichte aus dem Bild entwickelt, sprach sich vehement gegen das Dogma des Zentralkonflikts aus und beschrieb ein «cine chamánico» als ein Kino, in dem sich eigene und fremde Erinnerung verselbstständigen:

Un film narrativo ordinario proporciona un vasto en el cual nuestras secuencias filmicas potenciales se despersan y se desvanecen. Por el contrario, una cinta chamánica aparecerá más bien como un campo minado, el que, al explotar, provoca reacciones en cadena en el seno de aquellas secuencias filmicas, permitiendo la producción de algunos acontecimientos. Del mismo modo, esas secuencias nos hacen creer que nos acordamos de sucesos que no hemos vivido, mientras que nuestros propios recuerdos, que pensábamos no remorar nunca,

88 *Cahiers du cinéma* 345, mars, *Spécial Raoul Ruiz*, Éditions de l'Étoile 1983.

89 Im Folgenden wird die chilenische Ausgabe zitiert (Ruiz 2000). Ursprünglich erschien das Buch in Frankreich (Ruiz 1995).

90 Ruiz 2006: S. 14.

91 «¿No le gusta dar explicaciones intelectuales sobre su trabajo? – Es que no vale la pena, porque no son ciertas. Sólo valen como chiste» (Briceño/Fuguet/Liñero/Naranjo 1986: S. 36).

son conectados a esas memorias fabricadas, y ahora vemos que se levantan y caminan hacia nosotros, como los muertos vivientes de una película de horror. [...] Naturalmente todo esto es sólo un condensado de sistema poético, pero debería ayudarnos a encontrar una manera de filmar situada de mil leguas del cine narrativo actual.⁹²

In diesem Zitat wird deutlich, wie in Ruiz' Film poetik die filmischen Wahrnehmungsbilder als «memorias fabricadas» mit den Vorstellungsbildern der eigenen Erinnerung interferieren und dabei die Trennung von Subjekt- und Objektebene tilgen; hier erscheinen die real getrennten Räume von Wahrnehmenden (Zuschauersaal) und Wahrgenommenen (Raum der Diegese) als räumliches Kontinuum. Der mit dieser Illusion einhergehende Verlust der Trennung von Vorstellungs- und Wahrnehmungsbildern kennzeichnet die Wahrnehmungssituation im «Kinodispositiv» im Gegensatz zur Wahrnehmung anderer Wahrnehmungsbilder.

Baudry, der den Begriff des «Kinodispositivs» in die Diskussion brachte,⁹³ setzte diese Vernetzung von Vorstellung und Wahrnehmung im filmischen Dispositiv des Sehens als traumnahe Situation in den Kontext der Psychoanalyse: Nach Baudry entfällt im Kino wie im Traum die Realitätsprüfung, da nur Wahrnehmung, die durch Handeln zum Verschwinden gebracht werden könne, als äußerliche erkenntlich sei.⁹⁴ Baudry hatte in einem ersten Entwurf *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base* (Baudry 1970) die Immobilität im abgedunkelten Raum und die Beschränkung auf die Fernsinne Sehen und Hören in Bezug zum lacanschen *Stade du miroir* gesetzt, später in Rekurrenz auf Freud frühkindliche Erfahrung mit einbezogen und geschlussfolgert, dass das Kino in seinem Gesamtdispositiv eine Form der archaischen, vom Subjekt erlebten Befriedigung nachahmt und deren Szene reproduziert.⁹⁵ Die Regression, die mit dem filmischen Sehen einhergeht, ist im Kinodispositiv Baudrys eine Form der Entmündigung, die ideologische Implikationen hat und grundlegend auf der Zentralperspektive beruht, die dem Zuschauer einen bestimmten

92 Ruiz 2000: S. 93.

93 Der Begriff geht, wie Jörg Brauns in seiner Dissertation darstellt, auf Baudry zurück. Dieser bezeichnet mit «l'appareil de base» die Gesamtheit der für die Produktion und die Projektion eines Films notwendigen Apparatur und Operationen» und grenzt davon das Dispositiv ab, «das allein die Projektion betrifft und bei dem das Subjekt, an das die Projektion sich richtet, eingeschlossen ist. So umfasst der Basisapparat sowohl das Filmnegativ, die Kamera, die Entwicklung, die Montage in ihrem technischen Aspekt usw. als auch das Dispositiv der Projektion» (Baudry 1999: S. 404; Cf. Brauns 2006: S. 31).

94 Baudry 1999: S. 395.

95 Baudry 1999: S. 398.

Platz zuweist, den er in der traumhaften Rezeptionssituation nicht als den eigenen in Frage stellt.

In den Filmen von Raoul Ruiz ist die Traumnähe in den Bildern und Geschichten angelegt,⁹⁶ doch funktioniert sie nicht allein im Sinne der von Baudry konstatierten Regression, sondern will auf ein Wechselspiel von *fascination* und *distanciation* hinaus: Die *fascination* entspricht der traumähnlichen Rezeptionssituation: «les images nous prennent et la sensation de vertige prédomine» (Ruiz 2006: S. 36), während die *distanciation* diese Komponente um die der Reflexion ergänzt:

N'oublions pas que vivre une œuvre d'art ne consiste pas seulement à être fasciné par elle, à en être amoureux, mais aussi à *comprendre le processus du devenir amoureux*. (ibid., Hervorhebung Raoul Ruiz).

Das Wechselspiel der beiden Wahrnehmungsformen impliziert ein Wechselspiel der Räume; «Entrer et sortir d'une histoire»,⁹⁷ schreibt Ruiz; der Raum der Diegese wird betreten und verlassen.

Diese Dualität in der Wahrnehmung von Filmbildern stellt auch Paech heraus, der in seiner Annäherung an die «dispositive [...] Struktur apparativen Erscheinens»⁹⁸ die grundsätzliche Differenz von Zuschauer und Filmbild als konstitutives Moment etabliert. Dies wird im Sehen der von hinten (also von unsichtbarer Quelle aus) projizierten Bilder als Illusion von Nähe untergraben, doch kann die «Faszination» als «die Fessel des Blicks, die den distanzierten fixierten Körper an die Bilder gebunden hatte» (S. 787), dann durchbrochen werden, «wenn das apparative Erscheinen in seiner dispositiven Struktur wahrgenommen wird» (S. 786).

Wie die Untersuchung von *Le Temps retrouvé* zeigen wird, treten in der ruizschen Inszenierung alle filmbildlichen Konstituenten wie Besetzung, Beleuchtung, *mise en scène*, Kamera und Montage, die räumliche Trennung von Zuschauersaal und Leinwand und eben auch die medieneigene Traumähnlichkeit immer wieder in den Vordergrund, um sich hier zur intermedialen Reflexion anzubieten.

In seiner zweiten *Poetik*, die sieben Jahre nach *Le Temps retrouvé* erschien, elaboriert Ruiz drei «intuitions ou métaphores», die hier als Vorformulierung seiner eigenen Konzeption eines Kinodispositivs gelten sollen:

96 Beugnet/Schmid führen dies auf den Ruiz eigenen Surrealismus zurück («Surrealist Proust» Beugnet/Schmid 2006: S. 132 ff.), Plasseraud auf die Ästhetik des Barock, dessen modernen Vertreter er in Ruiz sieht (cf. Plasseraud 2007).

97 Ruiz 2006: S. 35.

98 Paech 1991: S. 773 ff.

La première est que les images qui composent un film déterminent le type de narration qui le structure, et non le contraire. La seconde affirme que le film n'est pas composé d'un nombre donné de plans mais plutôt *décomposé* par eux: lorsque nous voyons un film de 500 plans, nous voyons également 500 films. La troisième veut qu'un film ait de la valeur, au sens esthétique, dans la mesure où il regarde autant le spectateur que le spectateur le regarde.⁹⁹

Die erste «intuition» richtet sich auf die Bildästhetik, das heißt die *mise en scène*; die zweite auf die Montage und die dritte auf die filmische Rezeptionssituation. Mit der hierarchischen Überordnung der *mise en scène* als einem Stilphänomen über der Ebene der Narration stellt Ruiz bereits eine Gewichtung her, von der im Kontext der proustschen Stilreflexionen noch die Rede sein wird. So heißt es in der *Recherche*:

Le style n'est pas un enjolivement comme le croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision [...] (*RTP III*: S. 895).

Mit der zweiten «intuition» positioniert sich Ruiz als Gegenpol zur bewegungsbildlichen Ästhetik, die, wie Baudry und Deleuze dargestellt haben, darauf aus ist, die konstitutiven Brüche zwischen einzelnen Photogrammen und Szenen aus dem Bewusstsein zu löschen. Das ruizsche Kinodispositiv dagegen konterkariert die trügerische Kontinuität der Bewegung und richtet den Blick auf den Bruch.

Ruiz' dritte «intuition» schließlich bezieht sich auf die Relation der projizierten Bilder zum wahrnehmenden Subjekt. Im Bild des gegenseitigen Anblickens löst er die Relation von Filmbild und außerfilmischer Wirklichkeit und setzt an deren Stelle die Relation von Filmbild und subjektiver Wahrnehmung. Das Moment des gegenseitigen Anblickens erinnert an das lacansche Spiegelstadium, doch steht in der ruizschen Poetik weniger das Wiedererkennen des eigenen unfragmentierten Ich als das Moment der Selbstprojektion im Vordergrund. Das Traumhafte der Filmbetrachtung geht nach Ruiz aus seinem Gegenteil hervor, der Filmprojektion:

[...] c'est nous qui commençons à projeter un autre film sur le film à l'écran. Je dis bien projeter. Des images qui partent de moi et se superposent à celles du film même.¹⁰⁰

99 Ruiz 2006: S. 10, Hervorhebung im Original.

100 Ruiz 2006: S. 110.

Ruiz' «poetische[s] System»¹⁰¹ äußert sich auch in der Verfilmung von *Le Temps retrouvé*, mit der Ruiz 1999 den Sprung vom schwer zugänglichen Experimentalfilm zu einem Projekt mit größeren finanziellen Mitteln und beeindruckendem Staraufgebot vollzog.

Die Proustverfilmung war nicht seine erste Transposition eines literarischen Stoffes in das filmische Medium, doch betonte Ruiz selbst ihre singuläre Bedeutung in der Fülle seines filmischen Schaffens, das er in seiner Gesamtheit als Vorbereitung dieses Hauptwerks auswies.¹⁰²

3.2 *Le Temps retrouvé* – eine intermediale Spurensuche

»it's a Ruiz film in the costume of a costume
drama« (Romney)

Le Temps retrouvé wurde im Mai 1999 in Cannes vorgestellt. Es war die erste Proustverfilmung, die in der Kritik auf überwiegend positives Echo stieß,¹⁰³ jedoch war sie kommerziell nicht erfolgreich.

Der Film greift die wesentlichen Episoden des literarischen Prätextes auf,¹⁰⁴ von den Spaziergängen in Tansonville über die Lektüre des *Journal* der Goncourt, über das vom Ersten Weltkrieg gekennzeichnete Paris, die *maison de passe*, in der Saint-Loup und Charlus verkehren, bis hin zur *Matinée de Guermantes* und ihren Erinnerungsepiphanien.

Der Film wirkt zunächst für Ruiz ungewohnt konventionell. Eine beeindruckende Szenerie (Paris während und nach dem Ersten Weltkrieg), opulente Kostüme und ein für Ruiz-Filme ungewohntes Staraufgebot (Catherine

101 Ruiz 2000: S. 93.

102 «[T]ous mes films ont été une manière de préparer» (Barde 1999: S. 1). Neben der erwähnten Klossowski-Verfilmung hat Ruiz auch Kafka («La Colonia penal», 1970), Racine («Bérénice», 1983), Calderón («Mémoire des apparences», 1986), Shakespeare («Richard III», 1986) und Stevenson («Treasure Island», 1985) verfilmt. Nach der Proustverfilmung folgte Jean Gionos «Les âmes fortes» 2001.

103 Cf. LE MONDE, 18 mai 1999: S. 30; L'EXPRESS, 20 mai 1999: S. 47. In LA CROIX bezeichnet Royer den Film als «chef-d'œuvre, autant que le Van Gogh de Pialat» (Royer 1999), Grosser wünscht sich eine neue Preiskategorie für das Werk: «Peut-être eût-il fallu créer un prix particulier pour *Le Temps retrouvé*. Par exemple un prix de la Meilleure Harmonie entre l'œuvre transposée et sa transposition, entre la splendeur de la réalisation et son intelligence créatrice, entre la perfection des acteurs et la précision foisonnante des décors.» (Grosser 1999). Zurückhaltend bis ablehnend äußerten sich dagegen Ifri 2000 (S. 166–175) und Milly 1999 (S. 176 ff.).

104 Für nähere Informationen zu Abweichungen und Exkurse in andere Bände cf. Beugnet/Schmid 2006: S. 145 ff.

Deneuve als Odette de Crécy, Vincent Perez als Morel, Emmanuelle Béart als Gilberte, John Malkovich als Baron de Charlus, Pascal Gregory als Saint Loup ...) prägen den ersten Eindruck.

Dass bei der Werkanalyse von Autorenfilmen jedoch «wiederholte Anschauung und wiederholte Kontrolle der Beschreibung durch den Blick auf den Gegenstand» vonnöten ist, wie Koebner insistiert, gilt für Ruiz in besonderem Maße.¹⁰⁵

Bei mehrmaliger Betrachtung explodiert die Vielschichtigkeit der Bildsprache geradezu in ihren medialen und intermedialen Verweisen.

Sehr treffend bemerkt Romney:

Since with Ruiz, nothing is never what it appears (it's practically an article of faith with him), we might call *Time Regained* a costume drama of a different kind: it's a Ruiz film in the costume of a costume drama.¹⁰⁶

Für den Cineasten von *Le Temps retrouvé* zeigt sich dies in der selbstreflexiven Ebene des Films.. Wie Reinecke betont, ist Selbstreflexivität im Film nicht nur auf das Vorführen des eigenen Betriebs begrenzt, sondern richtet sich auch auf das Literatur und Film unterscheidende Moment des Sehens einer Geschichte, wie es archetypisch Hitchcock in *Das Fenster zum Hof* (USA 1954) inszenierte.

Selbstreflexiv sind insofern nicht nur Filme, die qua Sujet als Selbstbespiegelung erscheinen, sondern die sich der Bilderproduktion überhaupt widmen und die fragen: Was ist ein Bild, wie strukturiert sich Wahrnehmung?¹⁰⁷

Diese in der *Recherche* so zentralen Fragen der literarisch-metapoetischen Reflexion, so wird bereits hier deutlich, sind gleichzeitig die elementaren Fragen filmischer Selbstreflexion.

In diesem Sinne eröffnet die erste Sequenz einen Erzählstrang, der in Ruiz' intermediales Spiel einführt. Sie beginnt mit einer nahen Kamerafahrt über Notizen, die denen Prousts ähneln (Abb. 3.1 und 3.2).

105 Koebner 1990: S. 7; Hickethier 2001: S. 33.

106 Romney 2000: S. 30.

107 Reinecke 1996: S. 9.

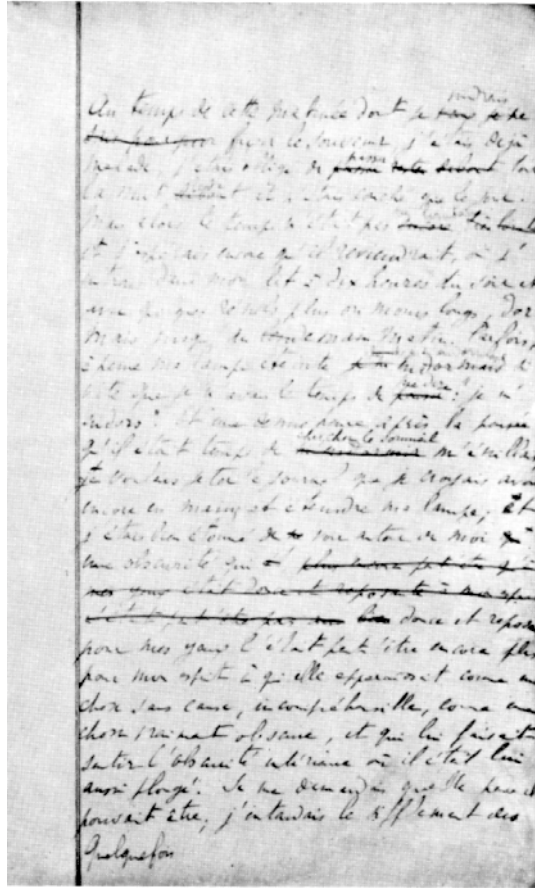


Abb. 3.1 Prousts alte Fassung des Anfangs von Swann (Clarac/Ferré 1975: S. 253).

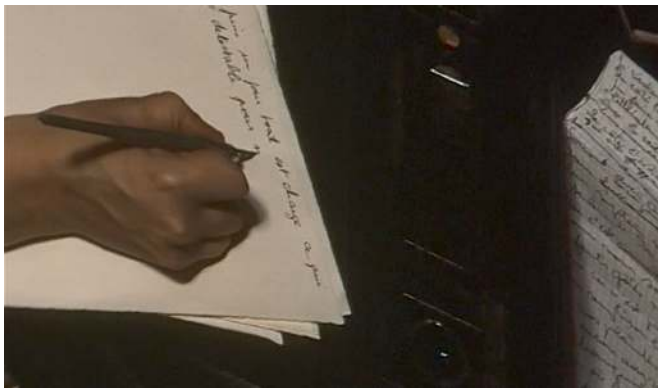


Abb. 3.2 Die Handschriften der Eingangssequenz (0:02:09).

So führt er mit den ersten Filmbildern das Schriftbild in seiner ästhetischen Präsenz ein, in einer Häufung loser Blätter, die mit einer Unzahl von Streichungen und Anmerkungen eine geschichtete Strukturierung suggerieren, in der der Text in der Zeit seinen *récit* beständig geändert hat. Was hier gezeigt wird, ist kein fertiges literarisches Produkt, sondern ein Werden der Schrift.

Die Bilder begleitet eine angestrengte, kraftlose Stimme mit dem Diktat der letzten Textpassage von Proust an Céleste.¹⁰⁸ Die Kamera kadriert den Diktierenden verhältnismäßig spät; zunächst wird die schreibende Hand der Betrachtung angeboten; die erste Handlung ist der Schreibprozess und führt so von Beginn an eine «interdisziplinäre Perspektive»¹⁰⁹ ein, die mit dem Bild immer gleichzeitig auf das Wort verweist.

«Les images qui composent un film déterminent le type de narration qui le structure.»¹¹⁰ So wie der Erzähler im Roman leitmotivisch über das Wort auf das Bild verweist, so verweisen die Filmbilder gleich zu Beginn auf das geschriebene Wort. Die Kamera beugt sich über das Wort: Der selbstreflexive Film wiederholt hier den intermedialen Prozess, in dem Schrift zu Bild wurde.

Mit dieser filmischen Einleitung, die nicht direkt von der Geschichte ausgeht, sondern auf den medial differenten Prozess des Erzählens blickt, setzt Ruiz von Beginn an das intermediale Verhältnis in Szene, das das eigene Werk zum anderen Medium positioniert. Hier zeigt sich das Verhältnis von Film und Schriftbild zunächst als eines der Inklusion. Dabei setzt Ruiz seine Bilder als Katalysatoren der Zuschauererinnerung ein. Dies geschieht offensichtlich in der Inszenierung des Proust-Darstellers André Engel (Abb. 3.3 und Seq. 3.1):

108 Wie Tadié in seiner Biographie Prousts beschreibt, diktierte Proust Céleste Albaret die Passage über die «incroyable frivolité des mourants» in seiner letzten Nacht vom 17. auf den 18. November 1922 (Tadié 1996: S. 907 f.), also kurz vor seinem Ableben.

109 Cf. die grundlegende Forderung Kortes in Korte 1991: S. 168.

110 Ruiz 2006: S. 10.



Abb. 3.3 Dunoyer de Segonacs Zeichnung von Proust auf dem Totenbett
(Clarac/Ferré 1975: S. 282).



Seq. 3.1 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609745>)
Prousts Diktat (0:02:10–0:02:50).

Sukzessive kontrahieren sich Vordergrund und Hintergrund und nähern sich so der *mise en scène* von *Céleste*¹¹¹ an, der als weiterer Pfad der Erinnerung herhält (Abb. 3.4).



Abb. 3.4 *Céleste* – 1982 (0:51:41).

Auf die biographische Fährte lockt bereits der Vorspann, der die Kirche von Illiers vom Ufer der Loire (bzw. Vivonne) aus in den Kader setzt.¹¹² Durch die Annäherung in der filmischen Exposition an Adlons *Céleste* entsteht nun der Eindruck eines Rahmens, in dem die Genese der *Recherche* dargestellt wird. Diesem Eindruck spielt auch die auffällige Ähnlichkeit des erzählten Erzählers (Marcello Mazzarella¹¹³) zu, der zudem

111 In *Céleste* erzählt Percy Adlon die letzten Tage Prousts. Ruiz' Proust spricht seine Haushälterin auch mit «Céleste» an (0:04:02) und bittet sie um einen Milchkaffee, die einzige Nahrung, die Proust kurz vor seinem Tod noch zu sich nahm (Adlon 1980).

112 Die Einstellung entspricht dem Foto aus dem Proust-Album (Clarac/Ferré 1975: S. 28).

113 Mazzarella ist ein in Frankreich wenig bekannter Darsteller, den vor allem seine Ähnlichkeit zu Proust ausgezeichnet haben wird; «[il] n'avait tenu que des rôles extrêmement secondaires dans quatre films, «*Ils vont tous bien*» de Giuseppe Tornatore («*Stanno tutti bene*», 1990), «*Nirvana*» (1997) de Gabriele Salvatores, «*L'Odore della notte*» (1998) de Claudio Caligari et «*I Fobici*» (1999) de Giancarlo Scarchilli» (cf. Ferré 2003: S. 203–220, hier 219).

gehalten wurde, sich in Gestik und Mimik an Fotos Prousts zu orientieren (Abb. 3.5 und 3.6).¹¹⁴



Abb. 3.5 Marcel Proust um 1893 (Clarac/Ferré 1975: S. 146).

114 Cf. Barde 1999: S. 38. Auffällig ist auch die Inszenierung des Raumes, der sich bis zum Tapetenmuster hin am Zimmer des Boulevard Haussmann orientiert, das Proust 1906 bezog.



Abb. 3.6 Der Tennisplatz am Boulevard Bineau (1891–92).

Von links nach rechts: Gabriel Trarieux, Pierre Pouquet, Mademoiselle X., Proust (kniend), Jeanne Pouquet (die spätere Madame Gaston de Caillavet, auf einem Stuhl stehend), ein kleines Mädchen, Mademoiselle Gabrielle Schwarz (Clarac/Ferré 1975: S. 126).

Die Verwechslung von realem und fiktivem Autor ist bekanntermaßen eine geläufige Folge unreflektierter Rezeption, sodass Ifri sich an dieser Fährte stieß.¹¹⁵

Auf eine solche Gleichsetzung will Ruiz jedoch sicher nicht hinaus: Ruiz' «Proust» ist eine Vielheit, die in unterschiedlichen Besetzungen verkörpert

115 «Cette liberté du réalisateur qui fait de l'auteur un acteur intradiégétique de son histoire et le met au même niveau d'existence que les personnages qu'il a inventés non seulement crée une situation absurde et inexplicable mais encore anéantit les efforts du vrai Marcel Proust qui n'a cessé de se distancier de son héros-narrateur» (Ifri 2000: S. 172).

wird.¹¹⁶ Der «Autor» ist ein Anderer, der, wie seine weiteren Identitäten, kaum agiert, sodass die filmischen Zeichen, von denen er umgeben ist, zu Opto- und Sonozeichen werden. Dabei spielt Ruiz mit der Analogie zwischen dem betrachtenden Helden und der Kamera, wie das Kapitel zur *narration* näher darlegen wird.¹¹⁷

Chez moi, c'est l'image qui provoque l'envie de raconter quelque chose. Ce n'est pas un joli tableau, c'est l'image qui crée les situations et les justifie. Tout ce qu'il y a dans le cadre raconte.¹¹⁸

Indem Ruiz seine filmische Erzählung so explizit durch wörtliche Verweise und die bildlich-biographische Annäherung an den Autor bindet und in der Exposition das Schriftbild als erstes Bild heraufbeschwört, fordert das erzählende Bild von Beginn an dazu auf, die literarische Vorlage mitzulesen.¹¹⁹

Sowohl in seiner ersten als auch seiner zweiten Poetik spricht Ruiz von einem «espace off» des Films, als einem Bereich intertextueller Bezüge, in der Filme des gleichen Genre, mit gleichen Schauspielern, dem gleichen Stil oder der gleichen Produktionslogik mit dem aktuellen Film interagieren. Er nennt diese Form von Intertextualität eine «voisinage qui résonne»¹²⁰, für die er auch gemeinsame Momente gelten lässt, die nicht auf das filmische Medium begrenzt sind: «même souvenirs partagés, même manière de se rappeler, même *schema* dirait Ernst Gombrich» (ibid.).

Mit den ersten Bildern der filmischen Erzählung visualisiert Ruiz diese Nachbarschaft als intermediale zum Prätext der *Recherche*. Wie das folgende Kapitel darlegen wird, äußert sich diese *voisinage* gerade da, wo sich die mediale Bildlichkeit von Film und Literatur grundsätzlich unterscheidet: im «Lesebild» sowie im «photographischen Bild».

116 George du Fresne spielt den kleine Marcel; Pierre Mignard den jugendlichen; Marcello Mazzarella den erwachsenen und André Engel den greisen «Proust».

117 Cf. Kapitel «Zur *narration*»: S. 82 ff.

118 Barde 1999: S. 1.

119 Im Gegensatz verhaftet sich etwa Akerman von Beginn an dezidiert im filmischen Kontext. Sie eröffnet *La Captive* mit einem Film im Film: Simon alias Marcel spielt dort einen Super-8-Film ab, den er in Balbec gedreht hatte (Akerman 2000).

120 Ruiz 2006: S. 61.

3.2.1 Das Lesebild

In *Le Temps retrouvé* projiziert der Erzähler seine Leser als Betrachter, die mit einem Vergrößerungsglas im Buch wie in sich selbst lesen werden:

[...] ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes [...] (*RTP III*: S. 1033)

Hier überlagert sich das objektiv zugängliche Schriftbild mit den mental evozierten Bildern der Lektüre, die in dieser Passage scheinbar zum sichtbaren Objekt werden.

Dieses Auflösen von Vorstellungs- und Wahrnehmungsbildern im Akt der Lektüre findet sich bereits in der zentralen Lesepassage der *Recherche*, in *Du côté de chez Swann*. Sie schreibt sich in den Kontext der Allegorien der *Vertus et Vices* von Padua ein, spezieller: in den Kontext von *Irrtum und Wahrheit*, der als Subtext mitzulesen ist, wie De Man überzeugend darstellt. Lesen wird so zu einer «instabilen Mischung aus Buchstäblichkeit und Misstrauen»¹²¹.

Wie in einer Spiel-im-Spiel-Konstruktion wird dem Leser hier ein Leser vorgeführt, der die Visualität der Lektüre in Kontrast zur optischen Wahrnehmung reflektiert.

Die Passage über literarische Visualität ist eingebettet in die Beschreibung einer Hell-Dunkel-Kontrastierung, die zunächst in Form des kühlen und dunklen Raums, in dem Marcel auf dem Bett liegend liest, und des hellen Außenraums, der durch geschlossene Jalousien ausgesperrt wurde, klar voneinander getrennt werden (cf. *RTP I*: S. 83). Die Trennung ist jedoch von Anfang an nicht absolut: Ein Lichtreflex, der wie ein ruhender Schmetterling in einer Nische des Zimmers hängt, verbindet den Innenraum mit dem Außenraum, der synästhetisch wahrnehmbar wird, sowohl in der visuellen Perzeption des Lichtstrahls als auch auditiv in Geräuschen «spécial aux temps chauds», die in Form von «coups frappés dans la rue de la Cure [...] contre des caisses poussiéreuses» und den «mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été», die das helle und heiße Außen im Zimmer hörbar werden lassen (ibid.).

Der folgende Absatz konzentriert das Leseerlebnis des kühlen Raums:

121 De Man 1994: S. 92.

Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au plein soleil de la rue ce que *l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui* et offrait à mon imagination le spectacle total de l'été dont mes sens, si j'avais été en promenade, n'auraient pu jouir que par morceaux (ibid.).

Im kühlen, dunklen Zimmer scheint sich das gelesene «spectacle» zu entfalten; die Sommerszenarie, die hier in ihrer imaginierten Visualität in einer Kohärenz auftritt, während die optisch erfasste sommerliche Realität (etwa auf Spaziergängen) immer nur in Bruchstücken erfahrbar ist. Bereits hier beginnt das «Relaissystem»¹²² von Innen und Außen zu arbeiten, das imaginierte und optisch erfasste Visualität in ein Wechselspiel eigenartigen Eigenschaftsaustauschs setzt.

Wie in der Gegenüberstellung von Wahrnehmungs- und Vorstellungsbildern festgehalten wurde, ist das visuelle Spektakel einer Lektüre charakteristischerweise von Fragmenten geprägt, die sich im Lesefluss stets neu konfigurieren – hier sind die «morceaux» der Wahrnehmung dagegen der Außenwelt zugeordnet, während Vollständigkeit zum Charakteristikum der Lesebilder mutiert. Zudem spielen sich die Bilder, die doch im Gegensatz zu den optischen Eindrücken rein innerlich sind, im Außenraum ab, nicht etwa in *moi-même*, sondern in «ma chambre», die zwar im Kontrast zum Sommerspektakel der Wirklichkeit als Innenraum auftritt, in Bezug auf visuelle Wahrnehmung doch wahrnehmbarer Außenraum bleibt. Erst durch die Verschmelzung mit den Eindrücken der Lektüre wird er zum Innenraum, wobei gleichzeitig eine Veräußerlichung der Lesebilder in Kraft tritt, die mit der *chambre* verschmelzen.

Die innere und äußere Visualität durchdringt sich in ähnlicher Weise wie sich das Dunkel und Hell von eigenem Zimmer und Außenwelt durchdringen in einem *chiaroscuro*, wie de Man es nennt.¹²³

Dies geschieht nicht etwa unter der Prämisse einer flüchtigen Impression, sondern ganz im Gegenteil unter einer argumentativen pseudo-logischen Schlussfolgerung: Tatsächlich wirkt das «c'est-à-dire» bei einem ersten Lesen überzeugend – obgleich *l'ombre* und *rayon* keinesfalls in gleicher Weise «lumineuse» sind¹²⁴.

Die Umstände der körperlichen Immobilität im dunklen Raum, aus der heraus die Lesebilder rezipiert werden, hatte Metz als entscheidende

122 De Man 1994: S. 94.

123 Ibid.: S. 96.

124 Zur näheren Betrachtung der Hell-Dunkel-Metaphorik cf. Kapitel «3.2.2.3 Licht und Dunkelheit»: S. 87 ff.

Faktoren der «situation filmique» ausgemacht.¹²⁵ Diese Situation wird erneut aufgesucht, als der Erzähler auf die Bitte der Großmutter hin in den Garten tritt und sich dort unter dem Kastanienbaum niederlässt, der ihn – wie ein Kinosaal – in Dunkelheit hüllt und vor fremden Blicken schützt (RTP I: S. 83). Dort reflektiert er, immer noch im Kontext der Lese- und Lesepassage, die Unzulänglichkeit des Sehens mit folgenden Worten:

Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation (RTP I: S. 84, Hervorhebung der Verf.).

Es ist demnach das Bewusstsein um das Sehen, das ein optisches Erfassen äußerer Objekte unmöglich macht. Anstatt nun jedoch den Gegensatz zur inneren Visualisierung der Lektürebilder aufzubauen, beschreibt der Erzähler diese ihrerseits als Veräußerlichte: Im visuellen Leseerlebnis projiziert das Bewusstsein Inneres auf eine Art Leinwand (!) – «Dans l'espèce d'écran diapré». (ibid.)

Somit wird der Unterschied zwischen Lesebild und Wahrnehmungsbild unterminiert – in der Projektion wird das Lesebild zumindest metaphorisch zum Wahrnehmungsbild.

Zur körperlichen Immobilität, zum dunklen Raum tritt nun noch das Moment der Leinwand. Vor bzw. auf dieser ersetzt das Bewusstsein die vormalige innere Einheit des wahrnehmenden Ich durch die Entfaltung seiner verschiedenen Zustände (*d'états différents*) in Gleichzeitigkeit und öffnet dabei Verborgenes in die optische Wahrnehmung des Außenraums («qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux», ibid.).

Im Lesen gelingt die Versöhnung von Außen und Innen durch die Projektion auf eine Leinwand, die den Innenraum in Außenraum verwandelt. Damit entpuppt sich die visuelle Gestalt des Innenraums als so heterogen wie die des Außenraums selbst – der Gegensatz wird vollständig dekonstruiert. Auch die Gegensätze von Stillstand und Bewegung, die die beiden Räume kennzeichneten, sind aufgehoben in den «incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité», ja die Aktivität des

125 Cf. Metz 1975: S. 108.

Außenraums wird sogar überboten durch «l'action à laquelle je prenais part, car ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie.» (ibid.)

Außen und Innen stellen relative Größen zwischen visueller Imagination und Wahrnehmung dar: Die gelesene Landschaft befindet sich so im Vergleich zu den Figuren bereits in einem halb-außerkörperlichen Projektionsbereich:

Déjà moins intérieur à mon corps que cette vie des personnages, venait ensuite, à *demi projeté devant moi*, le paysage où se déroulait l'action et qui exerçait sur ma pensée une bien plus grande influence que l'autre, que celui que j'avais sous les yeux quand je les levais du livre (RTP I: S. 86).

So wie es mit der ersten Kinopoetik von Raoul Ruiz festgestellt wurde, geht hier die Dekonstruktion der Unterscheidung von optischer Wahrnehmung und Vorstellung mit einer Raumkonstitution einher, indem die Eigenprojektion und Wahrnehmung, trotz Bindung an die Leinwand, in einen scheinbar kohärenten Raum gefasst werden, der Außen und Innen verbindet.

Gerade in diesem Kontext war Schlöndorff auf den Begriff der «image» gestoßen,¹²⁶ und zwar im Kontext des prinzipiell nicht visuellen Bereichs der Gefühle:

Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous *que par l'intermédiaire d'une image de cette joie* ou de cette infortune (RTP I: S. 85).

Die anschließende Passage baut diesen Gedanken aus als «trouvaille» (ibid.) des Romanciers, der verstanden hat, dass nur die «images», nicht die «personnages réels» von Belang sind. Doch ist diese *image* kein reines Wahrnehmungsbild, sondern als Veräußerlichung bzw. Figuration des inneren *páthos* zu verstehen: In den Termini der psychoanalytischen Kintotheorie fasst der Text die Bildlichkeit der Lektüre als einen hellen Traum.¹²⁷

[...] mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage (ibid.).

126 Cf. Schlöndorff 1984: S. 179.

127 Näheres cf. Kapitel «3.2.2.1 Zur transmedialen Form des *rêve éveillé*»: S. 67ff.

Die weitere Beschreibung der Lesebilder zielt auf die Konzentration von Gefühlen ab, die ebenfalls auf das Filmerlebnis übertragbar sind:

[...] voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception (ibid.).

Diese extreme Konzentration von Lebenszeit in eine Stunde des Lesens entsteht durch einen Ersatz des Selbst durch die fiktive Person – es ist diese Identifikation des Lesers, die wie die sogenannte «Immersion»¹²⁸ des Zuschauers funktioniert:

Beaux après-midi du dimanche sous le marronnier du jardin de Combray, soigneusement vidés par moi des incidents médiocres *de mon existence personnelle que j'y avais remplacée* par une vie d'aventures et d'aspirations étranges au sein d'un pays arrosé d'eaux vives [...] (LTR: S. 88).

Baudry vergleicht die Situation des Filmsehens mit der des lacanschen «stade du miroir», einer Regression, in der das infantile Ich wachgerufen wird, für das die gesamte Welt noch eine unfragmentierte Einheit darstellt und das sich an seinem Spiegelbild erfreut, ohne es zu erkennen.¹²⁹ Metz betont später die Aussparung des Zuschauerkörpers gegenüber der Leinwand und sieht darin den Schlüssel für den rauschartigen Zustand, den diese Identifikation beim Zuschauer auslöst, der nicht am Wahrgenommenen beteiligt ist, jedoch alles wahrnimmt.¹³⁰ Die hier beschriebene Ersetzung der persönlichen Existenz (*mon existence personnelle que j'y avais remplacée*) durch den Protagonisten bzw. noch unmittelbarer durch die erzählende Instanz der Kamera, mit der der eigene Blick verschmilzt, gehört zum empirischen Erfahrungsschatz jedes Kinogängers. Wer fühlte sich bei einer solchen Einstellung nicht persönlich bedroht (Abb. 3,7)?

128 «Immersion ist eine Form des Erlebens, die einem Eintauchen in virtuelle Realitäten entspricht» (Mikos 2003: S. 174).

129 Cf. Baudry 1970; Lacan 1999a: S. 170–174.

130 Metz 1977: S. 65.



Abb. 3.7 Nosferatu – Phantom der Nacht (Herzog 1979).

Christian Metz vergleicht das Sehen der Filmbilder mit einer *hallucination paradoxale*:

[...] hallucination par la tendance à confondre des niveaux de réalité distinct, par un léger flottement temporaire dans le jeu de l'épreuve de réalité en tant que fonction du Moi, et paradoxale parce qu'il lui manque ce caractère, propre à l'hallucination véritable, de production psychique intégralement endogène: le sujet, pour le coup, a halluciné ce qui était vraiment là [...].¹³¹

Dabei betont der Erzähler die Synthese von körperlicher Immobilität und erzählter Aktivität:

Et ainsi elle [cette obscure fraîcheur] s'accordait bien à mon repos qui (grâce aux aventures racontées par mes livres et qui venaient l'émouvoir) supportait, pareil au repos d'une main immobile au milieu d'une eau courante, le choc et l'animation d'un torrent d'activité (RTP I: S. 83).

131 Metz 1975: S. 110.

Diese Passage wird in Bezug auf ihre Zeitlichkeit wieder aufgenommen, wenn der Erzähler fünf Seiten später die Nachmittage der Lektüre mit den Worten anruft:

Beaux après-midi du dimanche [...], vous m'évoquez encore cette vie quand je pense à vous et vous la contenez en effet pour l'avoir peu à peu contournée et enclose – tandis que je progressais dans ma lecture et que tombait la chaleur du jour – dans le cristal successif, lentement changeant et traversé de feuillages, de vos heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides (*RTP I*: S. 88).

Wie im Bild der stillstehenden Hand inmitten des reißenen Flusses werden hier zwei entgegengesetzte Zeitformen vereint, die eine von dem Glockenschlag der Kirche unberührte (*ibid.*) Zeitwahrnehmung fassen: der Stillstand des *cristal* und die langsame Veränderung (*lentement changeant*).

Deleuze wird später das Bild des Kristalls als Zeitbild des modernen Films aufgreifen, in dem der gefrorene Stillstand wechselseitiger Spiegelungen aktueller und virtueller Bilder dem reinen Bewegungsbild entgegentritt. Im «cristal successif, lentement changeant» der proustschen Beschreibung von Lesebildern liegt, so hier die These, in ihrem gegenseitigen Durchdringen von aktuell visuell Präsentem und virtuell Imaginiertem, von der Spiegelung der Gegensätze von Außen und Innen in Kontrastierung oder Nivellierung sowie in der Versöhnung von Stillstand und Bewegung eine Vorahnung dieser filmbildlichen Beschreibung.

Ruiz inszeniert im Vorspann des Films das fließende Wasser der Vivonne (Seq. 3.2). Auf den ersten Blick scheint der Fluss von einer Kamerafahrt begleitet zu werden. Bei genauer Betrachtung erweist sich der Bildausschnitt jedoch als statisch; die kaum fassbare Bewegungsrichtung (der Fluss scheint seine Fließrichtung umzukehren) rührt von den Drehansätzen der Kamera her, die das plätschernde Wasser in einen wilden Strom verwandeln.

Hier wirken die Prinzipien der *fascination* und *distanciation* in ähnlicher Weise, wie der Erzähler gegen Ende der *Recherche* im Programm der projizierten Romanbildlichkeit beschreibt:

Mais enfin, je pourrais, à la rigueur, dans la transcription plus exacte que je m'efforcerais de donner, ne pas changer la place des sons, m'abstenir de les détacher de leur cause, à côté de laquelle l'intelligence les situe après coup, bien que faire chanter doucement la pluie au milieu de la chambre et tomber en déluge dans la cour l'ébullition de notre tisane dût pas être en somme plus déconcertant que ce



Seq. 3.2 (<http://heidicon.uni-heidelberg.de/id/609746>)

Fluss der Zeit (0:00:19–0:01:49).

qu'ont fait si souvent les peintres quand ils peignent, très près ou très loin de nous, selon que les lois de la perspective, l'intensité des couleurs et la première illusion du regard nous les font apparaître, une voile ou un pic que le raisonnement déplacera ensuite de distances quelquefois énormes (*LTR III*: S. 1045).

Die «illusion du regard» und der «raisonnement» ergänzen und widersprechen sich in der *Recherche* sowohl in der Reflexion von Bildbetrachtung als auch in der von Lektüre, die im Subtext jede differenzierende Kategorisierung von Vorstellungsbildern und Wahrnehmungsbildern unterminiert.

Dort wird den Vorstellungsbildern in der graduellen Veräußerlichung von Projektionen der Figuren und Landschaftsbildern auf die «espèce d'écran diapré» (*RTP I*: S. 84) die Wirklichkeit von Wahrnehmungsbildern zuteil. Während die optische Wahrnehmung als bruchstückhaft («que par morceaux») und «opaque» (*RTP I*: S. 85) beschrieben wird, wirkt das Lesebild dagegen als «spectacle total» – von blinden Flecken keine Spur.

Die Flüchtigkeit und Unfassbarkeit, die anfangs als Charakteristikum von Vorstellungsbildern ausgemacht wurde, die sich einer genauen Betrachtung sperren, erweist sich in Prousts *Recherche* als Kennzeichen der bewussten, optischen Wahrnehmung, die das erblickte Objekt in eine «zone d'évaporation» hüllt.

Die literarische Landschaftsbeschreibung erhält in der halb-veräußerlichten Projektion auf eine Leinwand dagegen die Eigenschaft eines

Kunstbildes, im Detail auf seine Ästhetik befragbar zu sein. Damit erfährt sie auch jene «Steigerung von Wirklichkeit», die Böhme für das Bild ausmacht.¹³² Diese *Steigerung von Wirklichkeit* liest sich bei Proust als Allegorie:

[...] ils me semblaient être – impression que ne me donnait guère le pays où je me trouvais, et surtout notre jardin, produit sans prestige de la correcte fantaisie du jardinier que méprisait ma grand-mère – *une part véritable de la Nature elle-même*, digne d’être étudiée et approfondie (RTP I: S. 86, Hervorhebung der Verf.).

Wenn die Lesebilder im Kontext einer umfassenden hermeneutischen Aporie zwischen hell und dunkel, innen und außen, Stillstand und Bewegung schwanken, spielt er nicht die Kategorien von äußerer Wahrnehmung und innerem Phantasma gegeneinander aus, sondern lässt sie als Wechselspiel erscheinen. «La vérité résiderait alors dans le processus, dans le passage d’un état à un autre», schreibt Ruiz in seiner zweiten Poetik.¹³³

Wenn Ruiz in seiner filmischen Exposition mit den ersten Bildern auf die Schrift verweist und damit einen Zusammenhang zwischen den filmischen Bildern und den Lesebildern suggeriert, kann er sich auf die Grundlage der literarisch reflektierten Lesebilder stützen, die, wie hier deutlich wurde, die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Vorstellung und optischer Wahrnehmung in chiasmatischen Kreuzungsverhältnissen aufbrechen. Uta Feltens Lesart der *Recherche* als Aufforderung an den Leser, «die Lektüre in einen inneren Film zu verwandeln»,¹³⁴ die sich an der kameraanalogen Beschreibung Albertines aufhängt, greift auch für die Reflexion der Lesebilder.

132 «Im Bild tritt die Realität mehr aus sich heraus, wird bestimmter, entschiedener, prägnanter und in diesem Sinne auch wirklicher. Sie wird erst im Bild eigentlich etwas Bestimmtes aus der Fülle der mannigfaltigen Möglichkeiten, in denen sie sich zeigen kann und die zunächst unbestimmt diffus bleiben; sie wird erst im Bild eigentlich wirklich. In diesem Sinne kann man sagen; dass in der Tat die Wirklichkeit der Realität den Bildern geschuldet ist. Das unstillbare Begehren nach Bildern, von dem wir getrieben sind, erweist sich als ein Bedürfnis nach Wirklichkeit.» (Böhme 2004: S. 92 f.)

133 Ruiz 2006: S. 18.

134 Uta Felten bezieht diese Aufforderung auf kameraanaloge Erzählweise: «Die Beweglichkeit des fotografischen Apparats, seine Möglichkeiten, verschiedene Blickwinkel und Einstellungen zu erproben, die Option, ein Sujet ferner oder näher zu rücken, haben Proust dazu verlockt, diese Techniken in das Medium der Literatur zu transponieren. So spielt der Erzähler – gleich einem Fotografen, oder man könnte auch sagen gleich einem Regisseur – mit verschiedenen Einstellungen auf den Körper seines Objekts der Begierde [...]» (Felten 2005: S. 7 f.).

«Der Körper ist die Quelle unserer Bilder», schreibt Belting in seiner *Bild-Anthropologie*.¹³⁵ Die Lese­passage der *Recherche* führt auf diesen bildanthropologischen Ansatz, indem sich Wahrnehmung und imaginative Projektion komplementär ergänzen.

Der ruizsche Vorspann stellt sich dar als ein komplexes intermediales Geflecht von Perzeption und Imagination, indem er die Schriftbilder der Exposition eingangs von den Flussbildern des Vorspanns und ausgangs von einem weiteren bildreflexiven Einschub umklammert: Die oben beschriebene Diktat-Szene Prousts führt nicht direkt aus der Schrift in die filmbildliche Erinnerung, sondern über den Umweg der Betrachtung von Photographien.

3.2.2 Das photographische Bild

In Ruiz' *Le Temps retrouvé* lässt sich Proust Photographien bringen, auf denen die Figuren (und damit auch die Schauspieler) abgebildet sind und vergrößert ihre Gesichter mit einer Lupe (Seq. 3.3). Auf der Tonspur werden die Namen der Figuren gedämpft aus dem Off ausgerufen und führen



Seq. 3.3 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609747>)

Proust mit Lupe (0:05:19–0:05:47).

135 Belting 2001b: S. 71.

Mit den Worten der *Recherche*: «[...] puisque nous les avons faites nôtres, puisque *c'est en nous qu'elles se produisent*, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et *l'intensité de notre regard?*» (RTP I: S. 84).

so bereits auditiv den visuell erst später wahrnehmbaren Salon der Soirée de Guermantes ein, als würden die Figuren, die Proust im Raum der Niederschrift betrachtet, zeitgleich in einem parallelen Raum den Anwesenden vorgestellt.

Auf einer weiteren Tonspur hört man in kurzen Ausschnitten die Stimmen der Figuren, während Prousts Stimme aus dem Bildkader, als «*occurrence liée d'un son*»,¹³⁶ als im Bildkader festzumachender Ton, die Namen deutlich und scheinbar gedankenversunken ausspricht. Metapoetischer kann eine filmische Exposition kaum sprechen: Der Zuschauer wird in Nahaufnahmen auf das Sehen und damit auf die Visualität des Films geführt, während die Tonspuren sich zu einer Collage versammeln, die verschiedene Zeiten und Räume fusionieren: Die gegenwärtig erscheinende Stimme Prousts, die vergangenen Worte der Figuren, die vergangene und filmisch zukünftige Vorstellung der Namen: Die Exposition deklariert von Beginn an eine Ästhetik des *heautonomen* Bildes.¹³⁷

Diese Szene erweitert also die Aussage der Schriftbilder um ein filmbildliches Statement: «*the fiction film is narrative in the sense that it presents a story, but in contrast to literary fiction it communicates filmically*»,¹³⁸ wie Lothe es formuliert: Auch wenn die filmischen Bilder wie hier durch raumzeitliche Inkongruenzen von Bild und Ton oder wie im Vorspann durch das Moment des «*doute visuel*» der mentalen Verarbeitung einen besonderen Stellenwert zuweisen, geht damit keine Verleugnung des eigenen Mediums einher. Im Gegenteil demonstriert Ruiz hier, dass seine Filmbilder aus der fotobildlichen Wirklichkeit des Photogramms schöpfen, in der Kombination mit dem Ton jedoch zur multimedialen Hieroglyphe werden, deren Entzifferungsarbeit dem Zuschauer einen prominenten Stellenwert zukommen lässt.

Die Einführung in das intermediale Spiel über die geschriebenen Notizen Prousts zum Betrachten der Photographien ergänzt die intermediale Reflexion um das photographische Bild als filmisches Ur-Element der

136 Die Unterscheidung von «*occurrence liée d'un son*» und «*occurrences libres*», die nicht dem visualisierten Raum entspricht, ist Jost entnommen (Gaudreault/Jost 1990: S. 97).

137 «Wir haben es nicht mehr, wie bei Rossellini, mit zwei autonomen Bestandteilen ein und desselben audiovisuellen Bildes zu tun, sondern mit zwei «heautonomen» Bildern, einem visuellen und einem akustischen Bild, die durch einen Spalt, einen Zwischenraum, einen irrationalen Schnitt voneinander getrennt sind» (Deleuze 1991b: S. 312). Die Unterscheidung *Autonomie/Heautonomie* entnimmt Deleuze Kant (cf. Kant 1974: S. 22). Für die Lyrik hatte Hofmann diese Form der Selbst-Gesetzgebung zum Paradigma der Moderne ausgerufen (Hofmann 1999).

138 Lothe 2000: S. 11.

«primären oder inhärenten Intermedialität».¹³⁹ Die photographische Komponente führt der Film sowohl über die Integration von Photographien aus, wie hier in der Exposition, als auch in der Ästhetik, in Form markierter Schwarz-Weiß-Inszenierungen oder der Integration photographischen Stillstands in das bewegte Filmbild.

Die Photographie – die kleinste Einheit filmischer Kommunikation – fungiert darüber hinaus wiederum als Konnektor zur in der *Recherche* reflektierten Bildlichkeit: Proust selbst sammelte keine Gemälde, aber nahezu obsessiv Photographien. Hoog spricht von der «photomanie proustienne».¹⁴⁰

In die literarische Erzählung finden autobiographische Fotos Eingang, wie etwa eine Momentaufnahme, die Céleste in der Schublade des Erzählers findet: «Et là, avec sa petite canne, il n'est que fourrures et dentelles, comme jamais prince n'a eu.»¹⁴¹

Augenzwinkernd schleust Ruiz die realen Photographien in die Welt der Fiktion. So lässt er seinen Protagonisten eine Photographie von Prousts Leibarzt aussortieren: «mais qu'est-ce qu'il fait-là, celui-là?» (Abb. 3.8).



Abb. 3.8 Prousts Leibarzt (0:05:51).

139 Wolf 2004: S. 284.

Der Übergang vom fotografischen zum Filmbild markiert diesen filmhistorischen Aspekt der Intermedialität. «Als die Fotos laufen lernten, entstand der Film» (Hoffmann 2003: S. 119).

140 Hoog 1975: S. 265; cf. grundlegend Brassäi 2001; auch Chevrier 1982, u. a. S. 79.

141 *LTR II*: S. 847–848; Cf. Thélot 2003: S. 208.

In der filmisch inszenierten Photographiebetrachtung mit dem Vergrößerungsglas setzt Ruiz das photographische Bild in der Exposition in den Kontext der Erinnerungsthematik und spielt damit auf ein im 19. Jahrhundert gebräuchliches Metaphernfeld an. Für die *Recherche* liegt tatsächlich die Versuchung nahe, *mémoire volontaire* (als fotografierte Erinnerung) und *mémoire involontaire* (als körperlich-emotionale Erinnerung) in kontrastiver Dualität zu fassen. Die hierfür immer wieder als Belege vorgebrachten photographiekritischen Reflexionen finden sich vornehmlich in der ältesten Textschicht des Romans (*Combray* und *Le Temps retrouvé*):

J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres «instantanés», notamment des instantanés qu'elle avait pris à Venise, mais rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies, et je ne me sentais pas plus de goût, plus de talent, pour décrire maintenant ce que j'avais vu autrefois, qu'hier ce que j'observais d'un œil minutieux et morne, au moment même [...] (RTP III: S. 865).

Der «instantané», die Momentaufnahme des minutiös aufzeichnenden Auges, lässt die Erinnerung literarisch unfruchtbar werden: Barthes bezeichnet das Foto als «contre-souvenir»,¹⁴² da Fotos (auch die metaphorischen *instantanés* der Wahrnehmung) dem Erzähler nichts über die Vergangenheit zu sagen vermögen: «les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit».¹⁴³

Manfred Schneider stellt die «Impression» der Photographie der Metapher gegenüber und belegt diese als «kalte Schrift einer technischen Speicherung», jene als «heiße Herzensschrift».¹⁴⁴

142 «Non seulement la photo n'est jamais, en essence, un souvenir (dont l'expression grammaticale serait le parfait, alors que le temps de la photo, c'est plutôt l'aoriste), mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir» (Barthes 1980: S. 145).

143 So umklammert der Erzähler die Erinnerungsepiphanie Venedigs, die durch die ungleichen Pflastersteine ausgelöst wurde, kontrastiv mit der Fruchtlosigkeit der fotografischen Erinnerung («mais rien que ce mot [i.e. instantané] me la rendait ennuyeuse» (RTP III: S. 865); «les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit» (RTP III: S. 867).

144 «Die Photographie ist die kontextlose Wahrnehmung par excellence» (Schneider 1986: S. 97).

Cf. auch Spiegel: «The passage contrasts with two kinds of vision: the ordinary human kind, which participates in the apprehension of its object, as against the kind that seemingly does not – the vision of the photographic plate with its cold, blank, and indifferent gaze, which startles and ultimately disheartens Proust, and – we might add – in opposition to which, in an effort of awesome confutation and transcendence, he had erected the entire edifice of his artistic enterprise, *Remembrance of Things Past*» (Spiegel 1976: S. 85).

Die jüngere Forschung hat sich von solchen abwertenden Passagen nicht abhalten lassen, nach dem photographischen Subtext der *Recherche* zu suchen. So deckte Albers den metaphorischen Gebrauch photographischen Vokabulars auf; Verben wie *fixer, poser, tirer, développer, cliché, révéler, enregistrer capturer, immobiliser, retoucher* und Substantive wie *superposition, négatif, épreuve, cliché, chambre noire* erfassen den gesamten Prozess der Bildentstehung: die Aufnahme, die Speicherung, die Entwicklung in der «inneren Dunkelkammer», in der «chambre noire intérieure»,¹⁴⁵ die Fixierung und schließlich die Betrachtung des entwickelten Bildes sind zudem Metaphern, die mit der schriftstellerischen Tätigkeit des Erzählers Parallelen aufweisen. Albers plädiert sogar dafür, den Erzähler mit der Rolle des Photographen zu identifizieren.

Nicht zuletzt dadurch, dass Wahrnehmung und Erinnerung des Erzählers immer wieder charakterisiert werden, als würde er photographieren, könnte man zu dem Ergebnis kommen, dass er selbst es ist, der die, abgesehen von Saint-Loup, eigentlich nicht existierende Photographenfigur des Romans darstellt.¹⁴⁶

Mieke Bals vielbeachtete visuelle Lesart der *Recherche* wies darüber hinaus auf die ästhetische Komponente der «flatness of photography»¹⁴⁷ hin, die in stetem Widerstreit mit der angestrebten Tiefe des Werks steht. Mathieu zeichnet dies als «écriture photographique»¹⁴⁸ nach; Larkin liest unter diesem Aspekt eine Reihe literarischer Passagen neu.¹⁴⁹

Die Passage in *Le Côté de Guermantes*, in der der Erzähler der *Recherche* die okulare «Photographie» seiner lesenden Großmutter beschreibt, die sein Eintreten in den Salon nicht bemerkt, bezeichnet Albers als «Medienpastiche».

145 «Il en est des plaisirs comme des photographies. Ce qu'on prend en présence de l'être aimé n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure dont l'entrée est «condamnée» tant qu'on voit du monde» (*RTP II*: S. 872).

146 Albers 2004: S. 205–239, hier S. 208.

Zur *fotografischen* Inszenierung von Beschreibungen cf. auch Townsend 2008: S. 138 ff.

147 Bal 1997: S. 181 ff.

148 Mathieu 2009: S. 62.

149 Interessant ist in diesem Kontext vor allem ihre Neugewichtung der zeitlichen Verschränkung: «the presence, in the present, of another present: the past», schreibt Larkin mit Poulet (Larkin 2011: S. 135).

Cf. dazu grundlegend Barthes 1980.

Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie¹⁵⁰ (*RTP II*: S. 140).

Diese Aussage weist dem Bild den Charakter des photographischen Realismus zu, der ohne Intervention jedwede Subjektivität abbildet, die das Licht vor der Kamera in die Platte eingeschrieben hat; hier wird also eine der ontologischen «Grundeigenschaften» aufgerufen, die im Verlauf der Geschichte der Photographie immer wieder genannt wurden. Es ist dies (neben dem statischen Charakter des photographischen Bildes) vor allem seine «Wirklichkeit» repräsentierende und dokumentierende Funktion. Die Wirklichkeit des photographischen «automatischen Bildes»¹⁵¹ vermittelt durch die Technik, mit der sie sich selbst zu verdoppeln scheint, einen Eindruck von Objektivität.

Während zwischen einem Gemälde und dem in ihm dargestellten Objekt eine *Ähnlichkeits*beziehung bestehen kann, so behauptet etwa Brassai für das Verhältnis des photographischen Bildes und des photographierten Gegenstandes eine «Repräsentation», die an *Identität* grenzt.

La Photographie est l'émanation du sujet même, son impression sur une plaque sensible.¹⁵²

Diese Idee des «photographischen Realismus» fand zahlreiche namhafte Anhänger wie Susan Sontag (1977), Stanley Cavell (1979), Roger Scruton (1983) und Kendali Walton (1984) oder Roland Barthes (1980)¹⁵³.

Als Kracauer die metaphorisch-photographische Großmutterbetrachtung zum Einstieg in seine Filmtheorie machte, schlussfolgerte er, für Proust solle ein Photograph die größtmögliche Objektivität an den Tag legen.¹⁵⁴ Film als Erweiterung der Photographie ist für Kracauer ebenso Medium der objektiven Wiedergabe der sichtbaren Welt,¹⁵⁵ hat dabei jedoch nicht nur einen wie-

150 Das Abrufen der Textpassage in voller Länge ist über den Link des Quellenhinweises möglich.

151 «Ein Foto zeigt uns die Dinge, so wie sie sind, und zwar deshalb, weil Fotos automatische Bilder sind, d.h. solche, die die Dinge selbst produzieren», Böhme 2004: S. 112.

152 Brassai 1997: S. 110.

So auch der frühe Bazin: «La peinture s'efforçait en vain de faire illusion, et cette illusion suffisait à l'art, tandis que la photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme» (Bazin 2002: S. 12).

153 Sontag 2011; Cavell 1979 bzw. Cavell 2001: S. 143–170; Scruton 2010 (1983), S. 138–166; Barthes 1980 (2002), Carroll 2005: S. 157.

154 Kracauer 1997: S. 14 ff.

155 «As an extension of photography, film shares the latter's concern for nature in the raw.» (Kracauer 1997: S. 68).

dergebenden, sondern gleichzeitig auch einen enthüllenden Effekt, da er die äußere Wirklichkeit präziser darbiete, als es die menschliche Wahrnehmung vermöge. Das Ziel der größtmöglichen Realitätstreue ist schwer mit dem literarischen Konzept zu vereinbaren, in dem es heißt:

C'est ce mensonge-là qui ne ferait que reproduire un art soi-disant « vécu », simple comme la vie, sans beauté, double emploi si ennuyeux et si vain avec ce que nos yeux voient et ce que notre intelligence constate [...] (RTP III: S. 895).

Was im «Medienpastiche» verhandelt wird, ist dagegen keine Reproduktion dessen, was Augen und Verstand bemerken, sondern zeichnet sich gerade durch die Abwesenheit der körperlichen Wahrnehmung aus, die durch das photographische Objektiv ersetzt wird und damit den Blick verstört.

[...] ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence (RTP II: S. 140).

Körperliche Abwesenheit und körperliche Anwesenheit stehen sich in dieser Situation ergänzend gegenüber. Der Erzähler ist nicht nur «Photographenfigur» (Albers), sondern gleichzeitig Betrachter dieser Photographie, die er reflektierend als «vraie vie»¹⁵⁶ entwickelt.

Kracauer schreibt: «The ideal photographer [...] is identical with the camera lens.»¹⁵⁷ – gerade das ist im Moment der beschriebenen Wahrnehmung jedoch nicht der Fall. Vielmehr erkennt der Wahrnehmende die Differenz zwischen der eigenen und der (fremden) Kamerawahrnehmung, die so als grundlegende Verfremdung ans Tageslicht tritt:

Photography, Proust has it, is a product of complete alienation (ibid.).

156 «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui [...] habite [...] chez tous les hommes [...]. Mais ils ne la voient pas [...]. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas «développés», heißt es in *Le Temps retrouvé* (RTP III: S. 895).

Chevrier weist auf die zeitliche Problematik dieser Gleichzeitigkeit hin: «Proust construit une extraordinaire fiction en imaginant l'œil capable de voir au moment même ce que l'appareil enregistre, alors que celui-ci retient précisément ce qui est invisible à l'œil nu» (Chevrier 1982: S. 66). Das im Prozess Begriffene liegt bereits als Produkt vor, die Parallele zur *narration* der *Recherche* ist offensichtlich.

157 Kracauer 1997: S. 15.

Erst über die Distanz zu diesem verfremdeten Blick wird der Blick der *habitude* reflektierbar, der in hermeneutischer Bewegung die äußere Wahrnehmung dem innerlichen *páthos* angleicht:

Nous ne voyons jamais les êtres chéris que dans le système animé, le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse, laquelle, avant de laisser les images que nous présente leur visage arriver jusqu'à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux depuis toujours, les fait adhérer à elle, coïncider avec elle (*RTP II*: S. 140).

Die mentale Großmutterphotographie zielt weniger auf die Produktion eines photographischen Aktes ab als auf die Rezeptionssituation eines photographischen Bildes, die zu einer Reflexion des Sehens führt.

Wenn Ruiz in seiner zweiten Poetik die Kategorien der *fascination* und *distanciation* umreißt, zieht er als Beispiel einen Streit heran, in dem es einen unbeteiligten Beobachter gibt, der nicht in das Geschehen eingreift:

Arbitre, certainement pas; peut-être témoin passif ou, et c'est plus inquiétant, témoin actif.¹⁵⁸

Die Aktivität des beobachtenden Zeugen besteht jedoch nicht in der Aktion, sondern in der Reflexion. Ähnlich verhält sich der Erzähler vor der mentalen Photographie: Er interagiert nicht mit der betrachteten Person, sondern reflektiert aus der Distanz das habituelle Sehen, das im Kontrast zur gegenwärtigen Wahrnehmung zu Tage tritt. In dieser Distanzierung entlarvt er das gewöhnliche, unreflektierte Sehen als «nécromancie» und das Gesicht der geliebten Betrachteten als «miroir du passé», der das gegenwärtige Bild nicht wahrnimmt, sondern immer nur auf eine bereits fest etablierte Idee der Betrachteten verweist:

Comment, puisque le front, les joues de ma grand-mère, je leur faisais signifier ce qu'il y avait de plus délicat et de plus permanent dans son esprit, comment, puisque tout regard habituel est une nécromancie et chaque visage qu'on aime le miroir du passé, comment n'en eussé-je pas omis ce qui en elle avait pu s'alourdir et changer, alors que, même dans les spectacles les plus indifférents de la vie, notre œil, chargé de pensée, néglige, comme ferait une tragédie classique, toutes les

158 Ruiz 2006: S. 35.

images qui ne concourent pas à l'action et ne retiennent que celles qui peuvent en rendre intelligible le but? (*RTP II*: S. 140 f.).

Das Bild, das nur auf die eigene Innerlichkeit zurückzuführen ist, ist genauso tot wie das rein realistische, das der eigenen Innerlichkeit entbehrt; erst die Juxtaposition der beiden Wahrnehmungsformen hat den Wirklichkeit «enthüllenden» Effekt.

Deleuze entwickelt in seinem zweiten Kino-Band *l'image-temps* das Hya-lozeichen des modernen Films, in dem das aktuelle Bild mit dem eigenen virtuellen in Beziehung tritt – «es verdoppelt sich, verzweigt sich, widerspricht sich»¹⁵⁹ –, und nennt diese Art von Zeichen ebenfalls «Spiegel der Zeit»¹⁶⁰. Doch impliziert dieser Spiegel eine duale Zeit: Er vereint den hier etablierten «miroir du passé» mit der Präsenz des filmischen Bildes zu einer zeitlichen Durchlässigkeit und Kopräsenz von aktuellem und virtuellem Bild.

Tatsächlich handelt es sich im Eindruck der metaphorischen Photographie nicht um ein barthesches «ça a été», sondern um ein filmisches «c'est» als (erinnerte) Gegenwart, das die virtuellen Zeiten der antizipierten Zukunft (Tod der Großmutter) und der Vergangenheit impliziert.

Die Passage oszilliert dabei zwischen photographischer und filmischer Wahrnehmung; die Momentaufnahme der Großmutter wird mit der Aufnahme einer Szene analogisiert:

Mais qu'au lieu de notre œil ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique, qui ait regardé, alors ce que nous verrons, par exemple dans la cour de l'Institut, au lieu de la sortie d'un académicien qui veut appeler un fiacre, ce sera sa titubation, ses précautions pour ne pas tomber en arrière, la parabole de sa chute, comme s'il était ivre ou que le sol fût couvert de verres (*RTP II*: S. 141).

Wie Wood festgestellt hat, ist *pellicule* sowohl als Film im Fotoapparat wie in der Filmkamera gebräuchlich:

[...] the double possibility is intriguing. Finally the image of the grandmother is there for an instant before it disappears as the moving image does and the still image doesn't.¹⁶¹

159 Deleuze 1991b: S. 349.

160 Deleuze 1991b: S. 350.

161 Wood 2009: S. 109.

Das flüchtige Bild der Großmutter erfüllt seine enthüllende Funktion über die in der Distanzierung bewusste Verfremdung des «objectif». Sie benötigt die Instanz des Wahrnehmenden, der als «témoin actif» das gegenwärtige «Wahrnehmungsbild» und die vergangenen Vorstellungsbilder relationiert; so wird der Raum der ZEIT sichtbar:

[...] tout d'un coup, dans notre salon qui faisait partie d'un monde nouveau, celui du Temps, celui où vivent les étrangers dont on dit « il vieillit bien », pour la première fois et seulement pour un instant car elle disparut bien vite, j'aperçus [...] une vieille femme accablée que je ne connaissais pas (*RTP II*: S. 141).

Im Gegensatz zu Kracauers Darstellung liegt der enthüllende Effekt nicht in einer Selbigkeits- oder Ähnlichkeitsbeziehung zur Wirklichkeit, sondern in der Feststellung, dass es sich im photographisch-entfremdeten Objekt und dem liebevoll erinnerten um ein und dasselbe handelt. Diese Erkenntnis, das Selbe im Anderen zu erkennen, erfolgt über die Verstörung des Blicks, die den Blick zweiteilt, in das (Wahrnehmungs-)Bild der Kamera und das (Vorstellungs-)Bild der Erinnerung, und über diesen konstitutiven Bruch hinweg eine Einheit etabliert. Damit erweist sich die Betrachtung der Photographie nicht etwa als das Gegenstück der , sondern vielmehr als deren ästhetisches Pendant.

Gerade die in der Großmutterphotographie etablierte Juxtaposition von Wahrnehmung und Vorstellung bezeichnet Kracauer allerdings als unverfilmbar. Kracauer verweist auf die Passage, in der Marcel in seinem Pariser Bett die Marktschreier der Straße wahrnimmt, die ihn in ihrer Rhythmicität an gregorianische Gesänge erinnern. Hier erzeugt der Erzähler eine Kontinuität zweier diskontinuierlicher Räume und Zeiten, die nach Kracauer nicht filmisch umsetzbar ist:

So the adapter is in a dilemma. If he features the vendors and their cries he stands little chance of incorporating organically the memories with which they are interwoven; and if he wants to highlight the latter he is heading for uncinematic elaborations which of necessity relegate the street and its noises to the background. Any attempt to convert the mental continuum of the novel into camera-life appears to be hopelessly doomed.¹⁶²

162 Kracauer 1997: S. 237–238.

Wie in der kurzen Abhandlung seiner Kinopoetik deutlich wurde, entwirft Ruiz das *Sehen* im Kinodispositiv als Zusammenspiel von (wahrnehmungsbildlicher) Rezeption und (vorstellungsbildlicher) Projektion – die «*uncinematic elaborations*» sind demnach gerade Kennzeichen dieser Form von Filmrezeption.

Indem Ruiz die Photographiebetrachtung seines Proust im Off von den im Salon des *bal de têtes*¹⁶³ ausgerufenen Namen der Figuren begleitet, versetzt er diese filmische Wahrnehmungssituation in die Diegese: Die Erinnerung, die das photographische Bild wachruft, eröffnet so einen zunächst rein mental vorhandenen weiteren Raum, der nicht mit dem gezeigten übereinstimmt. Es ist der Raum des *bal de têtes*, in dem das Schlüsselereignis aus *Le Temps retrouvé* stattfindet, das den Entschluss des Romanprojekts reifen lässt. Die literarische Beschreibung dieser Passage weist auffällige Parallelen zu der Beschreibung der Großmutterphotographie auf: M. d'Argencourt, «*tellement une autre personne*» (RTP III: S. 922), erscheint als «*personnage si ineffablement grimaçant, comique et blanc*» (RTP III: S. 922); die Großmutter als «*rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée*» (RTP II: S. 141); «*des vieillards fantoches*» treten auf dem *bal de têtes* auf (RTP III: S. 924), die Großmutter ist ein «*fantôme*» (RTP II: S. 141).

In beiden Passagen, in denen *Le Temps* sichtbar wird, montiert der *témoin actif* vergangene und gegenwärtige Bilder:

Parfois pourtant l'ancienne image renaissait assez précise pour que je puisse essayer une confrontation; et comme un témoin mis en présence d'un inculpé qu'il a vu, j'étais forcé, tant la différence était grande, de dire: « Non... je ne la reconnais pas » (RTP III: S. 931).

Ruiz inszeniert die Dualität von gegenwärtiger Wahrnehmung und Vorstellung der Vergangenheit wörtlich im personalen Austausch Gilbertes (Seq. 3.4): Hier ersetzt Raymonde Bronstein Emmanuelle Béart. Obwohl die Stimme der jungen Besetzung eine Einheit gewährleistet, erkennt der Protagonist Gilberte ebenso wenig wieder wie seine Großmutter im Moment der mentalen Photographie (RTP II: S. 141). Für den *bal de têtes* formuliert der Erzähler:

163 Der Ausdruck entstammt den *Cahiers*, die in den Jahren 1909 / 1910 als Entwurf für *Le Temps retrouvé* verfasst wurden: «*je reconnaissais bien tout le monde mais comme dans un rêve, ou dans un bal «de têtes»*». Nachzulesen in den *Esquisse XLI*, die in der 4-bändigen Ausgabe der Pléiade veröffentlicht wurden (Proust 1989: S. 874).

En effet, « reconnaître » quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, [...] c'est avoir à percer un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste, comme la préface et l'annonciateur (*RTP III*: S. 939).



Seq. 3.4 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609748>)

Das Alter im Bild, die Jugend in der Tonspur (2:07:23–2:07:41).

Auf dem *bal de têtes* wie in der Großmutterphotographie («La mort nous fût révélée», *RTP II*: S. 141) verweist *le Temps* als Zukunft auf den Tod.¹⁶⁴ Diese «Enthüllung» wird in beiden Fällen über die mediale Verfremdung geführt, die mit in den Blick einbezogen wird.

Die *Matinée* enthält ebenfalls den Vergleich zur Photographie («ils avaient l'air d'être définitivement devenus d'immutables instantanés d'eux-mêmes», *RTP III*: S. 940 f.). Dieser Vergleich wird ausgebaut über das Moment der eingenommenen Pose («une de ces expressions fugitives qu'on prend pour une seconde de pose», *RTP III*: S. 940), zielt letztendlich jedoch nicht auf das Medium der Photographie ab, sondern auf das des Theaters. So findet der «bal costumé» (*RTP III*: S. 923) in «coulisses du théâtre» (*ibid.*) statt, auf dem die Schauspieler gepuderte Perücken und falsche Bärte (*RTP III*: S. 920) tragen und ihre Rolle mehr oder weniger gut verkörpern: Sie spielen diese wie «grands acteurs» (*RTP III*: S. 921). M. de Charlus spielt den König Lear (*RTP III*: S. 922), M. d'Argencourt den «moribond bouffe d'un Regnard exagéré par Labiche» (*ibid.*), «comme un acteur qui rentre une dernière fois

164 Chirol spricht von einem Totentanz: «La danse macabre» (Chirol 2001: S. 91).

sur la scène avant que le rideau tombe tout à fait au milieu des éclats de rire.» (RTP III: S. 923)

In der Beschreibung des Schauspiels des *bal de têtes* wird das Moment der entfremdend automatisch-distanzierten Betrachtung ergänzt durch einen traumhaft-substitutiven Charakter der Darstellung:

[...] l'aspect de ces personnes qui donnait l'idée de personnes de songe (RTP III: S. 973).

Der Bruch der habituellen Sehgewohnheiten geht einher mit einem Bruch der *fascination* der Schauspielbetrachtung. Hier deckt der aktive Zeuge in der *distanciation* die Metaebene des Schauspiels auf; die Kostümierung und Selbstinszenierung.

Wie die Filmwahrnehmung und die Wahrnehmung der Lektüre gleicht die Betrachtung der Wirklichkeit einem hellen Traum, einem Zwischenstadium zwischen Traum und Wachzustand, indem die Immersion und das Wissen um das Fingieren des Wahrgenommenen, Schein und Sein Hand in Hand gehen:

Le Narrateur (et les lecteurs) du *Temps retrouvé* sont comme les enfants au spectacle: on sait qu'il y a un truc mais on y croit.¹⁶⁵

Im fotografiebildlichen Schauspiel – dem Film – entwickelt Ruiz die Interaktion der beiden Medien als hintergründiges Spiel, indem er die Vorstellung der Protagonisten aus den *Photographien* entwickelt, die Proust mit einem Vergrößerungsglas betrachtet. Diese Inszenierung, die auf keine literarische Passage zurückzuführen ist, spielt möglicherweise indirekt auf Kracauer an, der auf die «Natur des Films» verwiesen hatte, die darin bestünde, «mikrologische[...] Konfigurationen» auszudrücken, die er auch bei Proust findet.¹⁶⁶

165 Benhaïm 2009: S. 67.

166 «Incidentally, the very ideas and impulses responsible for the rise of film have also left their imprint on Proust's novel. This would account for its parallels with film – especially the sustained use Proust makes in it with the close-up. In truly cinematic fashion, he magnifies throughout the smallest elements or cells of reality, as if prompted by a desire to identify them as the source and seat of the explosive forces which make up life» (Kracauer 1997: S. 50). Ein erstaunliches Statement, heißt es in der *Recherche* doch: «Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent les avoir découvertes au «microscope», quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effets, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde.» (RTP III: S. 1041).

In der *mise en scène* entwickelt Ruiz diesen Aspekt in bildlicher Auseinandersetzung mit den Photographien, die in das Staraufgebot des Films einweisen. Damit bricht er mit dem Blick der *habitude*: Der Schauspieler gerät unter die Lupe, wird im schwarz-weißen Standbild und der Verzerrung des optischen Instruments aus den Laufbildern isoliert und der *distanction* angeboten:

[...] car on était obligé de les regarder, en même temps qu'avec les yeux, avec la mémoire (*RTP III*: S. 924).

Für das Kinodispositiv etablierte Baudry eine Analogie zu Platons Höhleleichnis: «[A]ngekettet, gefangen und ergriffen»¹⁶⁷ saßen die Zuschauer vor den Schatten des unsichtbaren Projektors. Sobald jedoch die Konstituenden des Kinodispositivs in den Blick rücken, wird diese mentale Gefangenschaft und damit die Illusion der *fascination* durchbrochen.¹⁶⁸

Wenn Ruiz in seiner filmischen Exposition die Schauspieler auf Photographien einführt, bricht der innerdiegetische Bilderstrom und der Zuschauer wird ebenso wie der Erzähler des photographischen Pastiches befähigt, den mentalen Raum von *Le Temps* heraufzubeschwören, indem er statt von Odette nun von Deneuve sagen kann: «Elle vieillit bien.» So gelingt Ruiz ein intermediales Spiel, mit dem der enthüllende Effekt der Großmutterphotographie als Effekt der distanzierten Filmbetrachtung lesbar wird, in der sich Wahrnehmungsbilder und die Erinnerungsbilder ergänzen. In diesem Sinne präfiguriert das Medienpastiche der Großmutterphotographie im «Spiegel der Zeit» des dualen Blicks die Enthüllung des *bal de têtes*, der mit dem Blick der *habitude* bricht, um zwischen fremdem und eigenem Bild eine Selbigkeitsbeziehung zu entwerfen.

Mit der Superposition von Erinnerung und Wahrnehmung des Zuschauers bei der detaillierten Betrachtung der Starphotographien führt Ruiz diese Sicht auf die anthropologische Rezeptionssituation des Films; mit der Superposition von Bild und Ton aus differenten Räumen (dem Bild der erinnernden Wahrnehmung Prousts und dem Ton der erinnernten Soirée) führt er in der Exposition das Prinzip seiner Bildsprache ein, das die dem Film inhärente Intermedialität zum photographischen Bild im

167 Baudry 1993: S. 41.

168 Dies wird bei Baudry, der sich allein dem klassischen Kino widmet, noch nicht reflektiert. Cf. dazu jedoch Paech: «Wenn das apparative Erscheinen in seiner dispositiven Struktur wahrgenommen wird, dann kommt die räumliche und soziale Veränderung dieser Struktur in den Blick. Die Fixierung der Körper vor den Einbildungen des Bildschirms ist aufgehoben, die (Zu-)Ordnung aufgelöst, die im Kino alle Energie auf das Imaginäre gelenkt hatte» (Paech 1991: S. 786).

Sinne der intermedialen *voisinage* zum Roman und seiner Aisthesis von Bild und Wirklichkeit ausspielen wird, in der ein «témoin» mit dem Blick der «habitude» bricht, um den «miroir du passé» zum Saal der ZEIT werden zu lassen.

3.2.2.1 Zur transmedialen Form des *rêve éveillé*

Die Erkenntnis der schriftstellerischen Berufung auf dem *bal de têtes* ging genau wie die Faszination der Lesepassage einher mit der Ästhetik eines hellen Traumes. Diese hat ihren Ursprung im erstbeschriebenen Ort der Geschichte, den Ruiz und Proust im Schlafzimmer des Erzählers ansiedeln. Während Ruiz seinen Erzähler zwischen Manuskriptblättern im Akt des Diktierens einführt, etabliert das Incipit der *Recherche* zunächst ein iteratives Szenario eines Zustandes zwischen Schlaf und Erwachen:

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait (*RTP I*: S. 3).

Diese Beschreibung eines Zwischenzustandes, aus dem heraus verschiedene Räume und Zeiten erinnert werden, wurde mehrfach als «Keimzelle» der *Recherche* bezeichnet, aus deren unbestimmtem Zeitraum sich die Mehrheit der folgend beschriebenen Erinnerungen ableiten.¹⁶⁹ Die «image», die in diesem Kontext ihre erste Erwähnung findet, kann daher als programmatisch verstanden werden.¹⁷⁰ Sie ist weder reines Vorstellungsbild noch Wahrnehmungsbild, sondern ein komplexes Geflecht, das verschiedene grundlegende filmische Probleme impliziert, wie das folgende Kapitel darlegen wird.

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant, et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler,

169 Shattuck bezieht dies auf die ca. vierzig eröffnenden Seiten, denen er einen Platz «in a kind of temporal limbo» (Shattuck 2000: S. 119) zuweist; Genette grenzt die «Keimzelle» auf die ersten sechs Seiten ein (Genette 2010: S. 25). Es ist wenig bekannt, dass die *Recherche* eine Zeit lang den Werktitel *Les Miroirs du Rêve* trug (Rauh 2010: S. 8).

170 Ibid.: S. 9.

se rompre. [...] il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposait peu à peu les traits originaux de mon moi (*RTP I*: S. 5 f.).

Multiple Erinnerungen, die in ihrer Dynamik noch nicht die gegenwärtige Position preisgeben, sondern noch aus Vergangenheiten und möglichen Vergangenheiten Orte konstruieren, helfen dem Erzähler durch eine Zeitreise von kreisförmigen Ringen der Zeit zur Sicht einer «image» des Raumes, in dem das gesehene Bild zum Agens wird: *les images* (der Petroleumlampe, dann der Hemden) scheinen ihrerseits zurückzublicken und ebenfalls angestrengt ein Bild (die ursprünglichen Züge) von einem «Ich» zusammenzusetzen: So entwirft diese Keimzelle der «image» ein Szenario der Interrelation von Betrachtetem und Betrachtendem und koppelt den Bildbegriff zunächst an die Vorstellung eines Raumes.

Im Schwellenzustand des Erwachens präsentiert die körperliche Erinnerung dem Erwachenden eine Reihe von Räumen:

Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil (*RTP I*: S. 6).

Diese «images» sind Projektionen der Erinnerung, die essentiell der Dunkelheit verhaftet sind, welche die Lesbarkeit der Umgebung stört. Wie Vorstellungsbilder sind sie an den Wahrnehmenden gekoppelt und für ihn präsent, ohne exakt beschreibbar zu werden:

[...] en des jours lointains qu'en ce moment je me figurais actuels sans me les représenter exactement (ibid.).

Der Erzähler äußert die Hoffnung, bei wacherem Bewusstsein deutlich zu sehen («et que je reverrais mieux tout à l'heure quand je serais tout à fait éveillé», ibid.), tatsächlich vollzieht sich jedoch mit dem Erwachen eine surreale Raum-Verschiebung, die den imaginierten Raum der Kindheit eintauscht gegen den Schlafraum bei Mme de Saint-Loup:

[...] le mur filait dans une autre direction: j'étais dans ma chambre chez Mme de Saint-Loup, à la campagne (ibid.).

Mit diesem Einbruch der Realität, des Wachzustands, geht die Präsenz des Kindheitsraums verloren, die optischen Wahrnehmungen von Gegenwart und Vergangenheit fliehen auseinander:

Car bien des années ont passé depuis Combray, où, dans nos retours les plus tardifs, c'était les reflets rouges du couchant que je voyais sur le vitrage de ma fenêtre (ibid.).

So wird die ontologische Differenz zwischen dem damaligen und heutigen Combray fassbar:

C'est un autre genre de vie qu'on mène à Tansonville, chez Mme de Saint-Loup, un autre genre de plaisir que je trouve à ne sortir qu'à la nuit, à suivre au clair de lune ces chemins où je jouais jadis au soleil; et la chambre où je me serai endormi au lieu de m'habiller pour le dîner, de loin je l'aperçois, quand nous rentrons, traversée par les feux de la lampe, seul phare dans la nuit (RTP I: S. 7, Hervorhebung d. Verf.).

Die konkrete visuelle Wahrnehmung hilft demnach nicht, «besser zu sehen», sondern rekreiert die Distanz, die das erinnerte Bild des Körpers überwinden konnte. Während bei Freud, den Proust zwar nachweislich nicht gelesen hatte, zu dem eine parallele Lektüre jedoch in verschiedener Hinsicht fruchtbringend erscheint, in der symbolischen Traumdeutung das HAUS die gesamte menschliche Person darstellt, erscheinen bei Proust die

RÄUME in leitmotivischer Häufung.¹⁷¹ Diese Räume der Erinnerung sind, bildhaft gesprochen, demselben Haus, das heißt demselben Ich zuzuordnen. In der *Recherche* wird das Ich jedoch zerstückelt und das im größtmöglichen Maße, in der ontologischen Existenz. Immer wieder ist die Rede von Toden der *moi successifs* (RTP III: S. 696) in verschiedenen Zeiten, die eine Erinnerung unter denselben verunmöglichen (davon zeugen die Schwierigkeiten, die vergangenen Bilder in Versuchen der *mémoire volontaire* wieder aufleben zu lassen). Dabei bleibt jedoch die Möglichkeit körperlicher Erinnerung des *moi permanent* bestehen.¹⁷²

Die «*Recherche du temps perdu*» und der «*paradis perdus*» ist als Versuch lesbar, die erste Bildform, die im Moment nach der (Wieder-)Geburt des Erwachens eine der omnipräsenten Fusionierung war, wiederzufinden; denn der Bruch in der Identität von Ich und Anderem, der seit dem spiegelbildlichen Erkennen die ontologische Einheit in eine aktuelle und virtuelle Vielheit trennt und in der Zeit die räumliche durch zeitliche Identitäten anreichert, bleibt doch von Anfang der räumlich-körperlichen Einheit des eigenen Hauses verhaftet.

Die Bildlichkeit der *Recherche* schöpft hierfür aus der Keimzelle des Schlafzimmers, in dem Traum, der Schlaf-Wach-Zustand und ein Wachzustand, der doch nicht wacher macht, in einem Wach-Traum miteinander interagieren.

Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques secondes; souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinéto-scope. Mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que

171 Obwohl in Prousts Korrespondenz die Unkenntnis der freudschen Texte belegbar ist, sind eine Reihe von Parallelen offensichtlich (cf. zu diesem Thema Bowie 1988 und Robertfrance 2005, insbesondere S. 284 f.).

Schon Walter Benjamin machte verschiedene Gemeinsamkeiten zwischen den beiden für das 20. Jahrhundert prägenden Autoren aus, wie etwa das «Gedächtnis des Leibes» (Benjamin 1972–1989: S. 605–653).

Auch in Prousts Trauerdarstellung und der Erinnerungsarbeit (cf. Freud 1999: S. 1–8) könnte eine komparatistische Lektüre einen Beitrag zum Verständnis des Traumhaften der *Recherche* beitragen. Dies würde jedoch im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu weit führen. Hierzu sei verwiesen auf Bowie 1988, insbesondere S. 67 ff. und Ricciardi 2003.

172 «Cela n'est pas vrai seulement pour *notre moi permanent*, qui se prolonge pendant toute la durée de notre vie, mais pour tous nos *moi successifs* qui, en somme, le composent en partie» (RTP III: S. 696).

j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil (*RTP I*: S. 7).

Die visuelle Unzugänglichkeit des dunklen Raumes sorgt für die Möglichkeit lichter Projektionen der Vorstellung:

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que *cette sorte de pan lumineux*, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit (*RTP I*: S. 43 f.).

Hier wird die vorstellungsbildliche Erinnerung der Lichtmetaphorik verschrieben; es geht um ein «éclaircir» der Dunkelheit, die der *rêve éveillé* scheinwerferartig reduziert auf ein erstes Bild – auf das Mutter-Bild im wörtlichen Sinne.

Die anschließende Episode der in Tee getränkten Madeleine, die eindringlich im Präsens beschrieben wird, lässt bekanntermaßen erst ein vollständiges Erhellen des übrigen Kindheitsraums Combray (*Combray II*) zu. Das Gesuchte wird als «souvenir visuel» als «image» benannt, die aus der traumhaften Dynamik der «tourbillon des couleurs remuées» entsteht (*RTP I*: S. 46). Auch hier ist die «image» keine Zweidimensionale; sie hat als Raumkomplex der Kindheit die Dreidimensionalität eines «édifice immense du souvenir» (*RTP I*: S. 47).

Nach dieser körperlich vermittelten Übersetzung ist die Bildlichkeit der Erinnerung nicht mehr in sich entziehender Bewegung gefangen, sondern wird, ganz entgegen dem Wesen von Vorstellungsbildern, hyperreal, fest und unbewegt wie ein Theaterdekor:

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante [...] aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières [...]; et avec la maison, la ville, la place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse 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 que prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé (RTP I: S. 47 f., Hervorhebung d. Verf.).

Hier teilt die «image» der Erinnerung Charakteristika des Wahrnehmungsbildes, das in *übersetzter* Wirklichkeit, in ihrer Konsistenz und Solidität die eigentliche Wirklichkeit überbietet, doch ist sie als Raum erfahrbar.

Balázs macht in *Geist des Films* gerade hier den Unterschied zwischen dem Raumeindruck des Films und des Gemäldes fest. Denn der Film lässt insbesondere in der beweglichen Kamera, dem panoramierenden und fahrenden Apparat, im Gegensatz zum zweidimensionalen Bild den Raum «wirklich» erleben. Den Raum, der nicht zur Perspektive geworden ist, nicht zum Bild, das wir von außen betrachten, sondern der Raum bleibt, in dem wir uns mit der Kamera selber bewegen, dessen Entfernungen wir abschreiten und damit auch die Zeit erleben, die dazu notwendig ist.»¹⁷³

Das Incipit der *Recherche* verweist in der Form der ersten *images* in mehr als dieser Hinsicht auf das Kinoerlebnis: Die Madeleine-Episode, die im Erlebnis der *mémoire involontaire* die erstgenannte «image» der körperlichen Raumkonstruktion darstellt, ist zunächst noch auf das «drame du coucher» beschränkt, bis diese «image» von einer zweiten, nunmehr visuellen Erinnerung konfrontiert wird – «image, le souvenir visuel» (RTP I: S. 46). So entsteht die Raumerweiterung der Erinnerung auf die Größe des damals erlebten Combray, dem Ort der so im *édifice* des Selbst wieder erlebbar wird, und dabei doch zeitlich nicht aus der Einbettung in den Iterativ des abendlichen Schlaf-Wach-Zustands ausbricht.¹⁷⁴ Hier entwirft bereits die Keimzelle der *Recherche* eine Bildlichkeit, die aus der Interaktion von körperlicher Wahrnehmung und Erinnerung die Grenzen zwischen Vorstellungs- und Wahrnehmungsbildern hinauflassen lässt. Das Phantasma dieser Vorstellungsbilder ist weder Traumbild noch reines Erinnerungsbild oder reines Wahrnehmungsbild, sondern entsteht aus der Interaktion dieser Bildformen. Die hier skizzierte Bildlichkeit weist

173 Balázs 2001: S. 59 f.

174 Dies geht eindeutig aus dem Absatz hervor, der Combray abschließt: «C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont l'image m'avait été plus récemment rendue par la saveur [...]» (RTP I: S. 186; cf. Genette 2010: S. 25).

auffällige Parallelen zu den vielbeschworenen Gemeinsamkeiten zwischen Filmbildern und Traumbildern auf, die, wie Kracauer erinnert, bereits im Jahr 1926 festgestellt wurden.¹⁷⁵ Psychoanalytische Filmtheorien wie die von Christian Metz sehen im Kinodispositiv einen traumähnlichen Zustand, in dem der *moi préconscient* sich in einem Zwischenzustand zwischen Schlaf und wachem Bewusstsein befindet, «dans les états intermédiaires entre la veille et le sommeil».¹⁷⁶

Im abgedunkelten Vorführungsraum, in dem die Lichtprojektionen als zentralperspektivische Bilder auf einer Leinwand abgespielt werden, die so groß ist, dass in ihren Randbereichen die Wahrnehmung oftmals zerfasert, und in dem der statische Zuschauer im statischen Raum die Illusion von Bewegung erfährt und die Distanz zum Raum der Diegese als Nähe wahrnimmt, verschwimmen die Wahrnehmungsbilder des filmischen Codes mit den Charakteristika von Vorstellungs- bzw. Traumbildern. So sind in der Kinovorstellung die 24 Filmbilder / Sekunde nicht mehr im Detail analysierbar und wie Vorstellungsbilder «voller <blinder> Flecken».¹⁷⁷

Ruiz bezeichnet den Zustand einer Filmbetrachtung als «rêve éveillé»¹⁷⁸. Eben dieser Begriff, den der Cineast hier für seine eigene Bildsprache verwendet, wurde auch in Bezug auf die Recherche entwickelt. So konstatiert bereits Feuillerat eine «atmosphère de rêve éveillé», deren Fluss durch die ständigen Hinzufügungen Prousts immer wieder reißt.¹⁷⁹ Die direkte Repräsentation der Zeit im Bild der kreisförmigen Ringe mag den Proustkenner Deleuze bei der Formulierung der zeitbildlichen Kreise der Gleichzeitigkeit Pate gestanden haben: «Je nachdem welcher Natur die Erinnerung ist, der

175 «René Clair [...] verglich im Jahr 1926 die Bilder auf der Leinwand mit Gesichtern, wie sie unseren Schlaf erfüllen, und den Zuschauer selbst mit einem Träumenden, der im Bann ihrer Suggestion steht.» (Kracauer 1997: S. 157). Die Nähe zwischen Film und Traum ist mittlerweile ein Gemeinplatz. Faulstich definiert in seiner «Einführung» in die Filmgeschichte den Spielfilm mit den Worten: «Was heißt hier <Spielfilm>? Der Film als Spielfilm benutzt Teile der visuellen und auditiven inszenierten Wirklichkeit und <spielt> mit ihnen, d. h. er fügt sie bedeutungsmäßig neu zusammen zu einer ganz anderen Wirklichkeit, die sich im Kopf des Zuschauers abspielt, zu einer neuen Wahrnehmung, die ästhetisch als kollektiver Traum zu verstehen ist [...]» (Faulstich 2005: S. 7 f.; Faulstich 2013: S. 23 ff.). Die oben zitierte Passage – «qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux» (RTP I: S. 84) – ist ebenfalls in diesem Kontext lesbar.

176 Metz 1975: S. 110.

177 Anderegg 2000: S. 64.

178 «[...] dans le rêve éveillé qu'est la réception d'un film [...]» (Ruiz 2006: S. 110).

179 Feuillerat 1972 (1934): S. 262; cf. auch Shattuck, der von einem «long clarified dream» spricht (Shattuck 2000: S. 242).

wir nachgehen, müssen wir in den einen oder anderen Kreis springen»,¹⁸⁰ schreibt er im Zeit-Bild.

Die Keimzelle der *Recherche* reflektiert die visuelle Form des *rêve éveillé* insbesondere unter den Aspekten von Trennung und Fusion (zwischen Betrachtendem und Betrachtetem), von Licht und Dunkelheit, Bewegung und Stillstand und bezieht die Hieroglyphen des Traums auf die visuellen Zeichen der Wirklichkeit. All diese Aspekte entwickelt Raoul Ruiz in seiner Verfilmung als filmische, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden.

3.2.2.2 Trennung und Fusion

Billermann etabliert aus dem ersten Satz der *Recherche* den grundlegend innerpersönlichen Bruch zwischen *je* und *me* des Erzählers:

Longtemps, je me suis couché de bonne heure [RTP I: S. 3]. Dieser Bruch wird den erinnernden stets vom erinnerten Erzähler in Trennung halten.¹⁸¹

Das «je» im dunklen Raum, das geträumte bzw. erinnerte «me» schnellen im Erwachen auseinander.¹⁸² Der Schlaf wird an späterer Stelle als «second appartement»¹⁸³ (RTP II: S. 980) bezeichnet. Damit wird die Trennung zwischen Träumendem und Geträumten als räumliche etabliert. Diesen im Kinodispositiv zentralen Aspekt inszeniert die freie Verfilmung Akermans von *La Prisonnière* (*La Captive*, Frankreich 2000) auf geradezu geniale Weise:

In der ersten Sequenz aus *La Captive* (Seq. 3.5) sieht man Simon (Marcel) als Betrachter des von ihm in Balbec gedrehten Super-8-Films. Simon tritt hier sowohl als (vormaliger) Kameramann als auch als Projizierer der

180 Deleuze 1991b: S. 133.

181 Billermann 2000: S. 460.

182 «Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non» (RTP I: S. 3).

183 «[...] j'entraîs dans le sommeil, lequel est comme un second appartement que nous aurions et où, délaissant le nôtre, nous serions allés dormir. Il a des sonneries à lui, et nous y sommes quelquefois violemment réveillés par un bruit de timbre, parfaitement entendu de nos oreilles, quand pourtant personne n'a sonné. Il a ses domestiques, ses visiteurs particuliers qui viennent nous chercher pour sortir, de sorte que nous sommes prêts à nous lever quand force nous est de constater, par notre presque immédiate transmigration dans l'autre appartement, celui de la veille, que la chambre est vide, que personne n'est venu» (RTP II: S. 980).



Seq. 3.5 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609749>)

Szene aus Akermans *La Captive* (0:00:00–0:01:38).

Erinnerungsbilder auf. Er nähert sich der Leinwand, kann den gefilmten Raum jedoch nicht erreichen. Was ihm bleibt, ist der Versuch, die Filmbilder zu entschlüsseln: Photogramm für Photogramm spult er ab, um die Nachricht von Arianes (Albertines) Lippen abzulesen.

Im Verhältnis zwischen Marcel und Albertine wird die Trennung auch bei körperlicher Annäherung nie überwunden. In der *Recherche* wird das Unbekannte und Unzugängliche der Geliebten als Raum des fremden Körpers gefasst, den Akerman in die Dualität von Zuschauerraum und filmischem Raum übersetzt:

Par instants, dans les yeux d'Albertine, dans la brusque inflammation de son teint, je sentais comme un éclair de chaleur passer furtivement dans *des régions plus inaccessibles* pour moi que le ciel et où évoluaient les souvenirs à moi inconnus, d'Albertine. Alors cette beauté qu'en pensant aux années successives où j'avais sous ce visage rosissant je sentais se réserver *comme un gouffre l'inexhaustible* espace des soirs où je n'avais pas connu Albertine, soit sur la plage de Balbec, soit à Paris, je lui avais trouvé depuis peu, et qui consistait en ce que mon amie se développait sur tant de plans et contenait tant de jours écoulés, cette beauté prenait pour moi quelque chose de déchirant. Alors je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains, je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j'eusse

manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini (*RTP III*: S. 386, Hervorhebung d. Verf.).

Der Wahrnehmende ist von dieser leeren Tiefe ausgeschlossen, doch ist gerade dieser Ausschluss fruchtbar für das Liebeskonzept, das sein Begehren aus der Defizienz gründet: «[O]n n'aime que ce qu'on ne possède pas tout entier» (*RTP III*: S. 106); «L'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur» (*RTP III*: S. 385). Raum und Zeit der Liebe sind unzugänglich, doch nicht unfruchtbar; Warning bezeichnet den unzugänglichen Raum als einen für den Liebenden leeren Zeitenraum, ein Raum der Sehnsucht, an dem sich die *curiositas* des Liebenden abarbeitet, ohne ihn jemals betreten zu können¹⁸⁴ – es sind gerade die Eigenschaften der Oberflächlichkeit und der Serialität, die Albertine mit dem photographischen bzw. filmischen Bild teilt, die diesen Raum heraufbeschwören.

Im Moment des Dämmerns zwischen Schlaf und Wachen wie im Moment der onirischen Kinorezeption jedoch treten die beiden Räume in ein interdependentes Beziehungsgeflecht. So wählt sich das Selbst im Moment des Erwachens auf der eigenen Suche («cherchant sa personnalité comme on cherche un objet perdu», *RTP II*: S. 88) ein «moi» aus den imaginierten Räumen aus und so überlagern sich Aktion und Reaktion aus den Räumen der Imagination und Wirklichkeit: Um den geträumten Großonkel davon abzuhalten, das kindliche Ich an den Haaren zu ziehen, verbirgt sie der erwachende (erwachsene) Erzähler schützend unter dem Kissen:

Ou bien en dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive, retrouvé telle de mes terreurs enfantines comme celle que mon grand-oncle me tirât par mes boucles et qu'avait dissipée le jour, – date pour moi d'une ère nouvelle, – où on les avait coupées. J'avais oublié cet évènement pendant mon sommeil, j'en retrouvais le souvenir aussitôt que j'avais réussi à m'éveiller pour échapper aux mains de mon grand-oncle, mais par mesure de précaution j'entourais complètement ma tête de mon oreiller avant de retourner dans le monde des rêves (*RTP I*: S. 4).

184 Cf. Warning 2000: S. 48.

So wird auch für Swann der Abgrund der unbekanntnen Zeit lesbar als «profondeur douloureuse mais magnifique comme celle que leur eût prêtée un poète» (*RTP I*: S. 313).

So wie sich in der Frühphase des Kinos die Zuschauer angeblich bei der Vorführung der «Arrivée en gare» eines Zuges im realen Kinosaal in die Sitze duckten,¹⁸⁵ so reagiert auch der erwachende Erzähler körperlich auf die Vorgänge des «second appartement». «Je» und «me» umfassen eine körperliche Einheit, die als zwischenräumliches Phänomen fassbar ist, in dem Vergessen und Erinnerung als Spiel von Leerstellen auftritt, das gleichzeitig trennt wie verbindet.

[...] alors *celui-ci [le sommeil] lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi*, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, [...] j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal¹⁸⁶ (RTP I: S. 5, Hervorhebung d. Verf.).

Nach dieser essentiellen Trennung vom vormaligen «plan du lieu» tritt anstatt der optischen Perception zunächst der SOUVENIR auf den Plan, es ist eine körperliche Erinnerung,¹⁸⁷ die gleichwertig Räume der erlebten Erinnerung und Imagination umfasst und die als Mittler zwischen dem alles und nichts umfassenden Ich des Traums und dem «moi» der Wirklichkeit fungiert, indem es das Ich aus dem Nichts zieht, es gebiert, noch bevor die optische Wahrnehmung einsetzen kann:

[...] mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je

185 Wie heftig die Reaktion der Zuschauer real ausfiel, ist heute umstritten. Nach Loiperdinger handelt es sich um einen Mythos (Loiperdinger 1996: S. 36–70). Dieser wurde bereits um 1900 kolportiert und drückt, unabhängig vom Realitätswert der Geschichte, die Kraft des unmittelbaren Bedrohungsgefühls aus, dem der Filmsehende trotz der Trennung durch die Leinwand ausgesetzt ist.

186 Dies entspricht der Möglichkeit eines körperlichen Ersatzes durch ein Double, das Ruiz in der Filmrezeption sieht (Ruiz 2006: S 38).

187 Etwas später wird dies noch deutlicher: «Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil. Mon côté ankylosé, cherchant à deviner son orientation, s'imaginait, par exemple, allongé face au mur dans un grand lit à baldaquin et aussitôt je me disais: «Tiens, j'ai fini par m'endormir quoique maman ne soit pas venue me dire bonsoir» (RTP I: S. 6).

n'aurais pu sortir tout seul; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi (*RTP I*: S. 5).

Dabei treten die körperlich-reale Ausgangsposition und der Schlaf in ein Wechselverhältnis, das den wirklichen Stuhl zum «fauteuil magique» für Zeitreisen durch Raum und Zeit werden lässt:

Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient à peine de se coucher. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée (*RTP I*: S. 5).

Diese Außer-Zeitlichkeit wird möglich durch die Zwischen-Zeitlichkeit, die zwischen den *appartements* von Schlaf und Wachzustand gleichzeitig eine Zwischen-Räumlichkeit ist. Es ist eben diese Zwischenzeitlich- und -räumlichkeit, aus der die unwillkürlichen Erinnerungen zugänglich werden:

Or, cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné où le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine allaient jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à *me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais*¹⁸⁸ (*RTP III*: S. 871, Hervorhebung d. Verf.).

Aus diesem Schwellenraum heraus greift der Erzähler in *Le Temps retrouvé* den *image*-Begriff wieder auf als «des images qui ne gardent rien d'elle (de la vie)» (*RTP III*: S. 869). Das «tableau uniforme» (*RTP III*: S. 870) wird in der unwillkürlichen Balbec-Erinnerung kontrastiert mit dem Begriff der

188 Dieses zwischenzeitliche Erlebnis wird benannt als ein außerzeitliches («extra-temporel [...], c'est-à-dire en dehors du temps» (*RTP III*: S. 871); bzw. als «temps à l'état pur» (*RTP III*: S. 872).

«vision» eines komplexen Bildes, das eine zeitliche Tiefendimension entwickelt, die erneut an den Raum frühkindlicher Erinnerung gemahnt:

[...] une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux; mais il était pur et salin, il se gonfla en mamelles bleuâtres (*RTP III*: S. 868).

Hier ist wieder der SOUVENIR die essentielle Größe, die über den «oubli» und die raum-zeitliche Kluft hinweg die Einheit des Ich konstruiert:

Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus (*RTP III*: S. 870).

Das Erlebnis nimmt mystische Dimensionen an; es überwindet die sukzessiven Tode und scheint die ursprüngliche Einheit des Erwachens nachzuempfinden, die ihrerseits die (Wieder-)Geburt spiegelt. So verschmelzen die sukzessiven Räume des Ich zu einem, in dem sowohl die maritime Klarheit Balbecs als auch die «mamelles» als erstes Objekt frühkindlicher Begierde ihren Platz haben. Der unmittelbare Übergang zum Projekt des Romanwerks, der sich der Schwierigkeit annimmt, diese Abende in Rivebelle zu malen (*RTP III*: S. 871), ohne sich der dem Leben so unähnlichen «peinture uniforme» (*ibid.*) hinzugeben, verweist erneut auf das spezifische Vorhaben der *Recherche*, die Zeit bildlich zu fassen, und stellt die entscheidende Herausforderung einer Verfilmung dar. Wie der Erzähler konstatiert, kann die Bildlichkeit nicht die zweidimensionale, in sukzessiver Reihenfolge vorgeführte sein, die sich etwa in einem bebilderten Buch bietet:

Certes, on peut prolonger les spectacles de la mémoire volontaire qui n'engage pas plus de forces de nous-mêmes que feuilleter un livre d'images. Ainsi jadis par exemple, le jour où je devais aller pour la première fois chez la princesse de Guermantes, de la cour ensoleillée de notre maison de Paris, j'avais paresseusement regardé à mon choix, tantôt la place de l'Église à Combray, ou la plage de Balbec, comme j'aurais illustré le jour qu'il faisait en feuilletant un cahier d'aquarelles prises dans les divers lieux où j'avais été et où avec un plaisir égoïste

de collectionneur je m'étais dit en cataloguant ainsi les illustrations de ma mémoire: J'ai tout de même vu de belles choses dans ma vie (*RTP III*: S. 873).

Die Bildhaftigkeit der literarischen Erzählung entwickelt sich in Abgrenzung zur bewegungsbildlichen Sukzession von Bildern, indem sie den Ausgangspunkt der Projektion zeitlich im Außerzeitlichen und räumlich im Zwischenräumlichen ansiedelt. Aus der Dunkelheit dieses Nullpunktes projiziert die körperliche Erinnerung ein Ich in verschiedene Räume des *édifice du souvenir*. Wie im frühkindlichen Stadium vor dem «stade du miroir» sind im Moment des Erwachens bzw. im zwischenräumlichen und außerzeitlichen Moment alle Elemente noch frei von Trennung, sodass logische Bindungen in ein freies Wechselspiel zueinander treten können. Diese Situation ist mit Lacan vergleichbar mit der Regression des Kinoerlebnisses,¹⁸⁹ in dem auch das Moment der getrennten Räume fällt. In der Analogisierung mit dem Kinodispositiv wird Ruiz sehr explizit (Seq. 3.6):



Seq. 3.6 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609750>)

Marcel mit Kinematograph im Café de la Paix (0:53:34–0:55:33).

Im Café de la Paix liest Proust einen Brief Gilbertes, während im Hintergrund schwarz-weiße Aufnahmen des Krieges auf eine Leinwand projiziert werden. Auf der Tonspur hört der Zuschauer die Stimme Gilbertes, die aus Tansonville schreibt. Proust befindet sich hier demnach in einer doppelten Rezeptionssituation: Er ist ein Lesender im Kinosaal. Die abwesende

189 Lacan 1999a: S. 170–174.

Szenerie, die er durch den Brief erfährt, wird gedoppelt in dem unpersönlichen Blick der Kamerabilder, deren strategische Luftaufnahmen an die Wand des Café de la Paix projiziert werden. Prousts Stuhl löst sich aus dem Saalgefüge, fährt wie auf einem Fließband zwischen den anderen Gästen vorbei und erhebt sich schließlich im Flug vor die Leinwand, während aus dem Off Gilbertes Stimme an die gemeinsamen Tage in Tansonville erinnert:

[...] que de fois ai-je pensé a vous, aux promenades, grâce à vous rendues délicieuses, que nous faisons ensemble [...] nous sommes allés si souvent ensemble [...] (0:54:10; *RTP III*: S. 755 f.).

Daraufhin schwebt der junge Marcel mit der Kamera aus dem rechten *hors-champ* in den Bildkader (> 0:54:31). Wenn nun der kleine Marcel seinen Kinematographen in den Zuschauerraum richtet, wird dieser gleichzeitig zum «espace du tournage»¹⁹⁰ wie zur Leinwand verkehrt – das Kinodispositiv verliert seine Raumachsen. Wer betrachtet und wer betrachtet wird, ist austauschbar; wie im proustschen *rêve éveillé* kollabiert die Differenz zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung:

[...] après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé (*RTP I*: S. 3).

Winkler stellt in seinen Überlegungen zum Kinodispositiv die grundlegende Trennung der Räume in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Zentralperspektive der Filmbilder weist dem betrachtenden Subjekt einen bestimmten Platz in Bezug zum Bild zu. Dabei sind die Räume von Zuschauer und Diegese nicht nur räumlich, sondern auch ontologisch voneinander getrennt: Der eine Raum ist real, der andere Perspektive. Wenn nun Ruiz den Kinematographen aus dem Raum der Diegese richtet, gerät die gesamte Konstruktion von Fiktionalität aus den Angeln, denn Fiktionalität ist im filmischen Dispositiv eine Kategorie, «die nicht mehr mit dem Inhalt, sondern

190 Souriau 1953: S. 8.

eher mit der apparativen Anordnung und dort speziell mit dem Mechanismen der Raumkonstitution zu tun hat.»¹⁹¹ So setzt die ruizsche Inszenierung Realität und Fiktionalität in eine chiastische Neukonfiguration.

Die Trennung und gleichzeitige Illusion von Kontinuität, die das Raumverhältnis von Zuschauerraum und Raum der Leinwand kennzeichnet, wird von Winkler in Anlehnung an Metz als «Aquarium»¹⁹² bezeichnet. Die Leinwand fungiert so als eine «Glas-Wand», die «sowohl seine Bildfläche als auch die Textur des materiellen Trägers negiert» (*ibid.*) und dem Zuschauer ermöglicht, in der Position eines Voyeurs das real erscheinende Geschehen von einem getrennten Raum aus zu beobachten.¹⁹³

Ruiz bricht diesen filmischen Blick der *habitude* verschiedene Male, indem er den Blick der Figuren aus der filmischen Diegese heraus direkt auf die Kamera richten lässt. So schreckt der Zuschauer ein ums andere Mal aus seiner onirischen Position der Immersion: Beim Bankett der Verdurins wird der Zuschauer in der Konversation angeblickt, als säße er mit den übrigen «*invités*» an der Tafel (Seq. 3.7):



Seq. 3.7 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609751>)

Am Tisch mit Goncourt (0:35:03–0:35:14).

191 Winkler 1992: S. 47.

192 Metz 1977: S. 42.

193 Winkler 1992: S. 48. Der Dispositivtheoretiker Bailblé verweist auf die Etymologie des Begriffs «Perspektive»: *per-spicere*: hindurchsehen (Bailblé 1979/80: S. 108). Borstnar verweist auf die «Fenster-Metapher» des italienischen Renaissancearchitekten Leon Battista Alberti (1404–1472), nach der die Fläche, auf der das Bild aufgebracht ist, scheinbar ihre materielle Qualität verliert, da die Betrachter sie «mit dem Blick durchdring[en] – (*perspicere*)» (Borstnar 2002: S. 104).

Auch der Seitenblick Mme Verdurins lässt ihren Monolog wie eine direkte Ansprache des Zuschauers wirken. Für einen Moment entsteht so für diesen die Illusion, leibhaftig an der Soirée de Verdurin teilzunehmen (Seq. 3.8).



Seq. 3.8 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609752>)

Auf der Soirée de Verdurin (0:39:35–0:39:41).

Als Robert sich an den Zuschauer wendet, sorgt er sogar direkt für dessen Aufmerksamkeit, indem er scheinbar mit dem Stock auf die «Glas-Wand» der Leinwand klopft (Seq. 3.9).



Seq. 3.9 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609753>)

Robert «Tu m'écoutes?» (2:17:56–2:18:08).

Hiermit offenbart Ruiz das Spiel mit der Trennung und Fusion von Betrachtendem und Betrachtetem, das die Keimzelle der Recherche entfaltet, als ein genuin filmisches Phänomen, das mit der lacanschen Psychoanalyse auf die Subjektkonstitution übertragen werden kann.¹⁹⁴

Dort schließt die Selbst-Konstruktion des Subjekts im Spiegelstadium in der Identifikation mit dem eigenen Bild zu einem kohärenten Wesen immer einen Trug mit ein, da das Ich nicht sich selbst, sondern nur sein Bild erkennt, von dem es körperlich abgetrennt ist.¹⁹⁵

In der von Oudart für das Medium Film weiterentwickelten Suture-Theorie¹⁹⁶ wurde nachgewiesen, wie filmische Erzählmittel, insbesondere die über Dialog verbundene Schuss-Gegenschuss-Montage, das wahrnehmende Subjekt in die Signifikantenkette der Diegese einbezieht: Die beiden Dialogpartner blicken sprechend aus dem filmischen Raum heraus; der Gegenschuss vervollständigt den vormals unvollständigen Raum. Der Zuschauer tritt in die räumliche Leerstelle und wird so zum Teil der Diegese; doch wird er klassischerweise nicht als solcher entlarvt.¹⁹⁷ Wenn Ruiz die Schauspieler direkt in die Kamera blicken lässt, als befände sich der Zuschauer tatsächlich im gezeigten Raum, bricht der Cineast die Illusion der Suture gerade dadurch, dass sie sich offenbart.

Wie im Photographiepastiche der Großmutterbeschreibung entsteht die Störung im Bewusstwerden des dualen Blicks, der gleichzeitig der eigene wie der des Anderen (der Kamera) ist. Wie im literarischen Prätext lässt der «enthüllende» Effekt nicht auf die außerfiktionale Wirklichkeit schließen, sondern auf die Wirklichkeit des sehenden Subjekts (bzw. auf dessen Situation im Kinodispositiv).

Das zerstückelte Ich der Betrachtung ist in der Recherche nicht nur ein räumliches Phänomen, sondern auch ein zeitliches: In der Zeit wird das Subjekt durch die iterativen Leerstellen des Schlafes von seiner eigenen Vergangenheit abgetrennt.

Alors de ces sommeils profonds on s'éveille dans une aurore, ne sachant qui on est, n'étant personne, neuf, prêt à tout, le cerveau se trouvant

194 Cf. dazu Baudry, Winkler 1992.

195 Cf. Lacan 1999: S. 170–174.

196 Ursprünglich geht die Theorie auf Lacans psychoanalytisches Sprachkonzept zurück (cf. Lacan 1978).

197 Cf. Oudart 1969. Winkler, der Oudart referiert, betont den latenzbrechenden Effekt, der mit der Entdeckung der Kamera als Blick des «Anderen» einhergeht und verweist auf die subjektive Kamera als Lösung, in der Kamera und Ich wieder verschmelzen (cf. Winkler 1992: S. 57).

vidé de ce passé qui était la vie jusque-là. [...] nous sortons gisants, sans pensées, un « nous » qui serait sans contenu (*RTP II*: S. 981).

Der Erzähler spricht von einer «destruction du cerveau» (*RTP II*: S. 985); von Tod («Il y a eu vraiment mort, comme quand le cœur a cessé de battre», *RTP II*: S. 88) und anschließender Wiedergeburt («résurrection au réveil», *ibid.*). Die sukzessiven Tode verleihen dem Protagonisten als «moi de rechange» (*RTP III*: S. 595) das Moment der innerpersönlich-zeitlichen Distanz.¹⁹⁸ Diese figürliche Multiplizität in der Zeit kennzeichnet ebenfalls die Beschreibung Albertines. Hier wird sie wie eine Serie von Einstellung beschrieben, in denen die Darstellerin in stets neuer Kostümierung auftritt:

Certains jours, mince, le teint gris [...]. D'autres jours, sa figure plus lisse [...] à moins que je ne la visse tout à coup de côté, car ses joues mates comme une blanche cire à la surface étaient roses par transparence, [...]. D'autres fois le bonheur baignait ses joues [...]. Mais le plus souvent aussi elle était plus colorée [...]; il arrivait que le tint de ses joues atteignit le rose violacé du cyclamen [...] et chacune de ces Albertine était différente, comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux (*RTP I*: S. 946 f.).

Die visuelle Oberfläche wird hier explizit mit der eines «projecteur lumineux» verglichen, sie kann nicht durchdrungen werden. Der Erzähler der *Recherche* beschreibt die chronologische Sukzession, die «forme successive des heures», in der die multiplen Bilder («les couleurs successives, les modalités différentes, la cendre de leurs saisons ou de leurs heures», *RTP III*: S. 487) sich der Wahrnehmung darbieten, in einer quasi-filmischen Situation, in der er gleichzeitig die Rolle des Projektors wie die des Zuschauers einnimmt. Als letzterer übernimmt er die Position eines reflektierend-kommentierenden Betrachters der in der Zeit differenter mentalen Aufzeichnungen «l'idée particulière que je me faisais successivement d'Albertine, de l'aspect physique sous lequel je me la représentais à chacun de ces moments, de la fréquence plus ou moins grande avec laquelle je la voyais cette saison-là» (*RTP III*: S. 487) – «je revoyais l'une et l'autre» (*RTP III*: S. 488). In dieser Situation bewirken die Bilder ein multiples Springen in Zeit und Raum des Zuschauers:

198 «Ces nouveaux moi qui devraient porter un autre nom que le précédent [...]. Ce moi gardait encore quelque contact avec l'ancien, comme un ami [...].» (*RTP III*: S. 594 f.).

[...] ce n'était pas une seule, mais d'innombrables Albertine. Chacune était attachée à un moment, à la date duquel je me trouvais replacé quand je revoyais cette Albertine (*RTP III*: S. 488).

Die Vervielfältigung der Betrachteten geht einher mit einer Vervielfältigung des Betrachtenden; der erinnerte Eifersüchtige zerfällt zu einer zeitlichen und ontologischen Vielheit, denn: «Ce n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une succession de moments, c'était aussi moi-même. [...] Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé des indifférents, des jaloux – des jaloux dont pas un n'était jaloux de la même femme» (*RTP III*: S. 489). Das onirische Spiel von Stillstand und Bewegung, in dem differente Bilder derselben Person von Leerstellen unterbrochen aufeinanderfolgen,¹⁹⁹ führte Proust auf das präfilmische Medium der *Laterna Magica* zurück:

Ce fractionnement d'Albertine en de nombreuses parts, en de nombreuses Albertines, qui était son seul mode d'existence en moi, [...] tenait à la forme successive des heures auxquelles elle m'était apparue, forme qui restait celle de ma mémoire, comme la courbure des projections de ma lanterne magique tenait à la courbure des verres colorés [...] (*RTP III*: S. 529).

Für den Erzähler scheinen sich die erinnerten Figuren in der Zeit zu ersetzen. Eben dies betrachtet Ruiz als traumhaftes Spiel der Filmbetrachtung, als «jeu onirique consistant à voir des films»:

N'est-il pas vrai que dans une séquence de n'importe quel film, aussi banal soit-il, l'on a habituellement un personnage X dans une scène au premier plan, que l'on voit immédiatement après en plan général? Y a-t-il quelque chose qui interdise d'imaginer que la seconde prise montre le double du personnage que nous avons déjà vu au premier plan? Et ensuite que, chaque fois que nous le voyons dans la séquence b et c et d, nous verrons en réalité les multiples doubles du premier personnage? Et que tous, peut-être, ne sont rien d'autre que des doubles imaginaires de chaque spectateur? Ces doubles, que

199 Diese innerfigürliche Differenz manifestiert sich nicht nur nach zeitlichen Intervallen, die einhergehen mit «changements de perspective et des changements de coloration» (*RTP II*: S. 365), sondern auch in der zeitlichen Einheit der Annäherung zum Kuss: «Dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertine que je vis; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre» (*ibid.*). Zur Vielheit der figürlichen Identitäten cf. auch Fielöf 2012.

les Scandinaves nomment *Hamrs*, sont la débandade d'une image originale [...].²⁰⁰

Der wache Traum der filmischen Situation führt also im Mediendispositiv Kino sowohl die onirische Trennung der figürlichen Einheiten in der Zeit vor als auch das eigenartige Wechselspiel von Fusion und Trennung, Immersion und Exklusion, das sich zwischen dem Raum der Diegese und dem Zuschauerraum abspielt. Diese im Kontext der Keimzelle der *Recherche* entwickelten «problèmes» lassen sich, wie hier deutlich wurde, tatsächlich auf grundlegende «problèmes filmiques» zurückführen.

3.2.2.3 Licht und Dunkelheit

Die Keimzelle der *Recherche* entwirft Dunkel und Licht als gleichermaßen konstitutiv für die Erinnerungsbilder im Moment des schwer wahrnehmbaren Schlafraumes, in dem das Ich verschiedenste Räume der Vergangenheit projiziert. So tritt der Erzähler gleichzeitig als vormaliges Wahrnehmungsdispositiv wie als Projektor der Erinnerungsbilder auf den Plan, die er in den aktuellen Zwischen-Raum wirft.

In den *Esquisses* zu *Le Temps retrouvé* hatte Proust Licht als formende Atmosphäre entworfen, die gleichzeitig verbindet und trennt, erhellt und verdunkelt:

Curieuse chose que ce Temps [...] véritable lumière: fluide atmosphère dans laquelle baignaient les événements de notre vie, il modelait les figures, il leur donnait leur relief, il les séparait entièrement, les mettait en regard, les opposait. C'était lui la véritable lumière qui ajoutait du mystère aux figures humaines²⁰¹

Dies erinnert auf eigenartig eindringliche Weise an den Film, in dem die Bilder erst lesbar werden durch die Projektion von Licht in den dunklen Raum – das materiell vorliegende Medium der Leinwand könnte ohne das formende Licht-Bad nicht wahrnehmungsbildlich erzählen.²⁰²

200 Ruiz 2006: S. 38.

201 Proust 1989: S. 899.

202 Deleuze formuliert in Auseinandersetzung mit Foucaults Dispositiv-Begriff: «Die Sichtbarkeit verweist nicht auf ein Licht im allgemeinen, welches zuvor schon existierende Objekte erhellen würde; sie ist aus Lichtlinien gemacht, die variable von diesem oder jenem Dispositiv nicht zu trennende Figuren bilden. Jedes Dispositiv hat seine Lichtordnung – die Art und Weise, in der dieses fällt, sich verschluckt oder sich

Die Ausgestaltung beschreibender Passagen mit Hell-Dunkel-Kontrasten ist in der *Recherche* augenfällig; je nach Untersuchungsansatz wurde sie mit impressionistischer, photographischer, malerischer oder religiöser Ästhetik konnotiert.²⁰³ In der Rückbindung auf ihre Keimzelle, in der Projektion des «pan de lumière» und der «image visuelle» des «édifice du souvenir», tritt doch auch ein kinematographischer Subtext an den Tag, der für seine spezifische Bildlichkeit des *rêve éveillé* aus dem Zusammenspiel von Dunkelheit und Licht schöpft.

Dieses Moment wird in *Le Temps retrouvé* gespiegelt: Auch hier tritt eine Serie sich substituierender Räume in den dunklen Ausgangsraum.²⁰⁴ Nach einem zunächst verhaltenen Vergleich zwischen dem aktuellen Paris und dem Combray der Kindheit, die im *tertium comparationis* der schwarzen Dunkelheit zusammenfallen, wird die Dunkelheit hier zu einer visuellen Leerstelle, die ähnlich einer leeren Leinwand zur freien Fläche begehrender Projektion werden kann. Wie im Moment des Erwachens sind die dem Erzähler naheliegendsten Projektionen erotischer Natur,²⁰⁵ so imaginiert er zunächst Albertine, die sich farblich in ihrem grauen Kleid kaum von der schwarzen Mauer abhebt und dem Erzähler so eine gewisse Schwierigkeit im visuellen Erfassen bietet (*RTP III*: S. 735 f.).

Es folgt eine Projektion der Kindheit, die den Pariser Raum durch Tansonville ersetzt:

Hélas, j'étais seul et je me faisais l'effet d'aller faire une visite de voisin à la campagne, de ces visites comme Swann venait nous en faire après le dîner, sans rencontrer plus de passants dans l'obscurité de Tansonville, par le petit chemin de halage, jusqu'à la rue du Saint-Esprit, que je n'en rencontrais maintenant dans les rues devenues de sinueux chemins rustiques, de la rue Clotilde à la rue Bonaparte (*RTP III*: S. 736).

Nun wird der gegenwärtige Zeitpunkt zu einer Serie von Wiederholungen dieses nächtlichen Eindrucks, der zeitliche Fixpunkt löst sich in eine unbestimmte Vielheit auf, die Projektionen hängen nicht mehr zeitlich fest,

verbreitet und so das Sichtbare und das Unsichtbare verteilt und das Objekt entstehen und verschwinden läßt, welches ohne dieses Licht nicht existiert» (Deleuze 1991c: S. 153).

203 Zur impressionistischen Ästhetik cf. Godeau 2003: S. 39–50; Warning 2000: S. 39–50 oder Mayr 2001: S. 219 ff. Für die photographische Ästhetik cf. Larkin 2011; Albers 2004, S. 205–239 und Mohs 2013; zu Rembrandts Ästhetik des *chiaroscuro* Bal 2004, S. 96; zu den religiösen Implikationen cf. Albus 2011.

204 *RTP III*: 735 ff.

205 Cf. *RTP I*: 5 f.

sondern allein in der freien, durch keinen Rahmen begrenzten schwarzen Fläche der *obscurité*, die im synästhetischen Zusammenfall mit einem eisigen Wind nach Balbec führt:

D'ailleurs, comme ces fragments de paysage que le temps qu'il fait fait voyager, n'étaient plus contrariés par un cadre devenu invisible, les soirs où le vent chassait un grain glacial, je me croyais bien plus au bord de la mer furieuse dont j'avais jadis tant rêvé, que je ne m'y étais senti à Balbec (ibid.).

Dann spielt erneut die Wahrnehmung in die Imagination: Der *chiaroscuro*-Effekt des Mondscheins sorgt gleich für zwei örtliche Konvergenzen, den der *campagne* und den der alpinen Gletscher:

[...] et même d'autres éléments de nature qui n'existaient pas jusque-là à Paris faisaient croire qu'on venait, descendant du train, d'arriver pour les vacances en pleine campagne: par exemple le contraste de lumière et d'ombre qu'on avait à côté de soi par terre les soirs au clair de lune. Celui-ci donnait de ces effets que les villes ne connaissent pas, et même en plein hiver; ses rayons s'étalaient sur la neige qu'aucun travailleur ne déblayait plus, boulevard Haussmann, comme ils eussent fait sur un glacier des Alpes (ibid.).

Die klaren Umrisse dieses Hell-Dunkels führen über die Assoziation von Gemälden in eine Prärie, die einem göttlichen Reich gleichkommt.

Les silhouettes des arbres se reflétaient nettes et pures sur cette neige d'or bleuté, avec la délicatesse qu'elles ont dans certaines peintures japonaises ou dans certains fonds de Raphaël; elles étaient allongées à terre au pied de l'arbre lui-même, comme on les voit souvent dans la nature au soleil couchant, quand celui-ci inonde et rend réfléchissantes les prairies où des arbres s'élèvent à intervalles réguliers. Mais, par un raffinement d'une délicatesse délicate, la prairie sur laquelle se développaient ces ombres d'arbres, légères comme des âmes, était une prairie paradisiaque, non pas verte mais d'un blanc si éclatant à cause du clair de lune qui rayonnait sur la neige de jade, qu'on aurait dit que cette prairie était tissée seulement avec des pétales de poiriers en fleurs. Et sur les places, les divinités des fontaines publiques tenant en main un jet de glace avaient l'air de statues d'une matière double pour l'exécution desquelles l'artiste avait voulu marier exclusivement le bronze au cristal (ibid.).

Die Serie der winterlichen Dunkelheit wird nun abgelöst von den Lichtverhältnissen des Frühlings, in dem manchmal einzelne Fenster erleuchtet werden, die wie reine Lichtprojektionen wirken, «une projection purement lumineuse, comme une apparition sans consistance» (*RTP III*: S. 737). Doch so faszinierend diese materielle Freiheit des Lichts sein mag, sie bleibt nicht lange in ihrer Reinheit bestehen. Sie wird erneut zur Projektionsfläche, deren Faszinosum, wie das der Dunkelheit, in der Vereitelung des habituellen visuellen Erfassens liegt und das der Imagination Raum zur Veräußerlichung innerer Begierden bietet – hier schließlich wieder in Gestalt einer Frau, die im verdunkelnd wirkenden Licht, im «pénombre dorée» und in ihrer mysteriösen Unerreichbarkeit den Charme einer Orientvision verkörpert: «le charme mystérieux et voilé d’une vision d’Orient» (*ibid.*). Mit dieser Frauengestalt schließt sich die temporale Auffächerung des einen Spaziergangs wieder, als sei nichts geschehen.

Puis on passait et rien n’interrompait plus l’hygiénique et monotone piétinement rythmique dans l’obscurité (*ibid.*).

Hier wird Dunkel zu Hellem (vom rein visuellen Erfassen der geliebten Albertine, das so kohärent die beiden Sehenden im Dunkel verbindet, bis hin zu den paradisischen Szenarien) und Licht zu Dunklem; die orientalische Frauenvision kontrastiert in ihrem lichten Rahmen die Vision Albertines. Sie kann nicht nach Hause begleitet werden, lässt den Erzähler verloren und allein in der Nacht zurück – «cette nuit où l’on était perdu et où elle-même semblait recluse» (*RTP III*: S. 737). Die Dunkelheit wie das Licht, das in seiner blendenden Helligkeit ebenfalls verdunkelt, wirken in ihrer visuellen Unbestimmtheit als «espace vide sur lequel jouerait [...] le reflet de nos désirs» (*RTP III*: S. 1045), wie es der Erzähler in Bezug auf die Ausgestaltung seines Werks proklamieren wird.²⁰⁶

«Le temps spatialisé» tritt hier scheinbar einheitlich auf. Bei raschem Lesen – einer – entsteht der Eindruck eines kohärenten Spaziergangs in Paris, der verschiedene Assoziationen auslöst. Erst ein genaues Hinsehen bricht die Einheit auf: «le soir dont je parle» wird zu «les soirs», zur Reihe von Wiederholungen, zunächst noch bei ähnlichen Lichtverhältnissen (im Winter), um dann kaum merklich durch einen zeitlichen Ausgangspunkt im Frühling («Mais au printemps au contraire, parfois de temps à autre», *RTP III*: S. 736 f.) ersetzt zu werden, der ebenfalls eine zeitliche Vielheit umfasst. Die Projektion

206 Hier äußert sich das lacansche Suture-Konzept als «Verbindung zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen», in deren Leerstellen das Subjekt eintreten muss, um sich als einheitliches Subjekt wiederzufinden (cf. Lacan 1978: S. 125).

der orientalischen Frauengestalt ist keinem bestimmten dieser Frühlingsabende zugeschrieben, sodass sie als allgemeine Frühlingsprojektion wirkt, in der die ausgehende zeitliche Divergenz zu einem Bild zusammenfällt.

Im Anschluss wird mit dem Rückgriff auf den ersten Abend ein weiterer zeitlicher Zusammenhang suggeriert: Der Intellekt des Lesers stellt automatisch die zeitlichen Ebenen als verschachtelte Imaginationen ein und desselben Abends dar, an dem die Gedanken zu anderen winterlichen oder frühlingshaften Projektionen schweifen. Tatsächlich gibt der Text aber keinen Hinweis auf eine solche zeitliche Einheit. Es heißt nicht etwa «ça me souvenait d'autres soirs [...]», sondern «les soirs où le vent chassait [...]». Wie in der Keimzelle der *Recherche* stehen die Zeiten als Iterativ in einem zeitlichen Limbo nebeneinander und kommen einzig und allein in einem gemeinsamen Ausstrahlungspunkt der Erinnerung zur Deckung, der weder örtlich noch zeitlich fixierbar ist.

Wie ein Kinematograph projiziert das Ich die vormalig wahrgenommenen Aufzeichnungen in den Raum als rahmenlose²⁰⁷ Bilder, die ihr Faszinosum aus dem Zusammenspiel äußerer visueller Eindrücke und eigener Imagination gewinnen und die einheitliche Leinwand der Dunkelheit zum Prisma zeitlicher und örtlicher Vielheit werden lassen. Aktuell Präsenzes und virtuell Imaginiertes legen sich bildlich übereinander, wobei sich die sukzessiv imaginierten Szenen gegenseitig in immer anderen Bildern substituieren – die Nähe zur filmischen Situation, insbesondere zur Rezeptionssituation des filmischen Zeit-Bildes, ist offensichtlich.

Ruiz fordert in der Einleitung zu seiner zweiten Poetik als primäres Desiderat des Films:

« De la lumière, plus de lumière », disait Goethe avant de mourir.
 « Moins de lumière, moins de lumière », répétait Orson Welles sur un plateau de cinéma, la seule fois où je l'ai vu. Dans le cinéma actuel (et dans le monde), il y a trop de lumière. Il est temps de revenir aux ombres. Donc: demi-tour! Retournons aux cavernes!²⁰⁸

Dabei versteht er ebenso wenig wie Proust <hell> und <dunkel> als semantische Zuweisungen. Es geht ihm in erster Linie um ein Raumlicht, das nicht wie Hollywood Schatten aus Licht generiert,²⁰⁹ sondern um eine

207 «[...] n'étaient plus contrariés par un cadre» (*RTP III*: S. 736).

208 Ruiz 2006: S. 10.

209 «On éliminait d'abord toutes les ombres projetées par les objets accumulant beaucoup de lumière, de tous côtés. Et lorsque le plateau montrait les objets resplendissants, sans ombre, on commençait alors à ajouter la lumière, plus de lumière, beaucoup de

Lichtgebung, die dem visuellen Zweifel, dem «doute visuel» Raum lässt: «C'était lui la véritable lumière qui ajoutait du mystère aux figures humaines.»²¹⁰

Diesen Effekt können sowohl Schatten- als auch Lichteffekte entfalten. Für das filmische Lichtkonzept konstatiert Ruiz:

Le cinéma peut et devrait jouer en passant constamment de l'évidence narrative (*energeia*, disent les Grecs) au doute visuel: suis-je en train de voir ce que je vois ? Et du doute visuel à la résolution en une nouvelle évidence narrative. Et ceci par le truchement de la modification ininterrompue de zones d'ombre et de lumière.²¹¹

Ruiz greift in seiner Verfilmung die Episode des nächtlichen Spaziergangs in einer Variation auf. (Seq. 3.10) Dabei setzt er eine ähnliche Raumzeit-Entfaltung in Gang wie die entsprechende literarische Passage, indem er den Spaziergang durch zeitlich inkongruente photographische Momentaufnahmen aufbricht:



Seq. 3.10 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609754>)

Licht und Dunkel (1:09:03–1:10:36).

lumière, cette fois dirigée, créant les ombres une par une. Des ombres très particulières. Des ombres secrétées de l'intérieur des objets» (Ruiz 2006: S. 27).

210 Das Zitat findet sich in der 4-bändigen Ausgabe (1989: S. 899).

211 Ruiz 2006: S. 31.

In dunkler Nacht wird der erwachsene Proust von Kriegsalarm und Unwetter überrascht (1:09:44). Er bleibt an einem Gittertor stehen. Die Kamera rückt im *over-the-shoulder-shut* sein Blickfeld in den Kader: Es zeigt einen Photographen, der eine Aufnahme vom kleinen Marcel mit seiner Mutter nimmt – es blitzt und qualmt; zeitgemäß verwendet der Photograph anscheinend Blitzlichtpulver (1:10:35). Der Bildschirm bleibt kurz weiß (1:10:36) und offenbart dann den Blick auf Mutter und Sohn, die sich gegenseitig ansehen (1:10:41). Nun erscheint Saint-Loup in Uniform, um rasch wieder im Dunkeln zu verschwinden (1:10:46). Der nächste Einschub vereint die Abendgesellschaft des Salons, die von zwei aufeinanderfolgenden Blitzen bis zur Unkenntlichkeit überbelichtet wird, mit einem echoverzerrten Lachen aus dem Off. Dabei fusionieren Außen- und Innenraum durch einen einfachen Trick: Ruiz legt einen großen Teppich auf die Straße. Im Anschluss wird die literarische Projektion Albertines angedeutet. Hinter der Litfaßsäule verborgen, wird sie jedoch nicht vom Spaziergänger wahrgenommen, sondern von der Kamera, in die sie zweimal kurz direkt ihren Blick richtet (1:11:04, 1:11:06). Sie verschwindet mit dem nächsten Schnitt, sobald Proust an ihr vorbeiläuft. Stattdessen tritt M. de la Foix auf Proust zu (1:11:10–1:12:10). Der Erzähler wird ihm in die *maison de passe* folgen.

Auf der diffusen Projektionsfläche der Dunkelheit werden hier in der Inszenierung von Photographien verschiedene Momentaufnahmen miteinander verwoben, deren Bilder augenscheinlich die Vergangenheit in die Gegenwart integrieren: Die Photographie von Mutter und Kind sowie die mondäne Soirée finden im aktuellen Außenraum (Paris im Ersten Weltkrieg) statt, sie werden nicht durch einen Raum-Zeit-Wechsel motiviert. Indem Albertine ihren Blick in den Zuschauerraum richtet, öffnet Ruiz den Raum des nächtlichen Paris in den Wahrnehmungsraum des Kinos. In diesem ebenfalls dunklen Raum fühlt er sich für einen Moment als Zeuge (oder Voyeur?) der Szene und antizipiert darin die Rolle des Erzählers, der folgend in das Bordell treten wird. So bindet Ruiz im kristallinen Zeit-Bild des Films das Ur-Moment der bildlichen Projektionen der *Recherche* an den *doute visuel* seiner Photographieästhetik, das in Dunkelheit und Licht bzw. Überbelichtung den wahrnehmenden Zuschauer das proustsche Zeitbad nachvollziehen lässt:

Curieuse chose que ce Temps [...] véritable lumière: fluide atmosphère dans laquelle baignaient les événements de notre vie, il modelait les figures, il leur donnait leur relief, il les séparait entièrement, les mettait en regard, les opposait. C'était lui la véritable lumière qui ajoutait du mystère aux figures humaines.²¹²

212 Proust 1989: S. 899.

Der nächtliche Spaziergang entfaltet ein analoges Prinzip im Kontext der Dunkelheit, das in Roman wie Film die Sicht mystifiziert und so eine Leerstelle entwirft, in die das Subjekt seine Phantasmen projizieren kann.

In der Ausgestaltung von Hell und Dunkel treffen sich Ruiz und Proust kongenial in ihrer bildlichen bzw. bildhaften Ästhetik des *mystère* bzw. des *doute visuel*, die eine Interaktion von Subjekt und Objekt im Moment der Projektion von Imagination in die Perzeption zulassen:

[...] tandis que les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence. Et comme l'art recompose exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que le vestige de la pénombre que nous avons dû traverser, l'indication, marquée exactement comme par un altimètre, de la profondeur d'une œuvre (*RTP III*: S. 898).

Dies ist das transmediale Prinzip der bildhaft-literarischen wie auch der filmbildlichen Erzählung.

3.2.2.4 Bewegung und Stillstand

Wie oben angemerkt wurde, hat sich die jüngere Proustforschung von der augenscheinlichen Abwertung des photographischen Mediums in der *Recherche* längst losgesagt, um ihr eine «écriture photographique» (Mathieu) nachzuweisen. Dass der Schritt von der photographischen zur filmischen Ästhetik so zögerlich unternommen wird, steht bei diesen Ansätzen oftmals in Bezug zu den Kategorien von Bewegung und Stillstand.

Denkt Mieke Bal über die kinematographischen Möglichkeiten der prostschen Photographieästhetik in der Beschreibung nach, sieht sie die einzige Möglichkeit der Wiedergabe in der Form stillstehender Bilder, die die filmische Erzählung verräumlichen:

If the photographic mechanism suggests cinematographic possibilities, it only does so if the cinema in question is avant-garde and self-reflexive, like a succession of images spread out in space, each one held still.²¹³

Tatsächlich projiziert die *Recherche* jedoch nicht nur die Darstellung des außerzeitlichen Stillstandes, sondern auch die der diskursiven Bewegung *in der Zeit*:

213 Bal 1997: S. 232.

Puisque j'avais décidé qu'elle ne pouvait être uniquement constituée par les impressions véritablement pleines, celles qui sont en dehors du temps, parmi les vérités avec lesquelles je comptais les sertir, celles qui se rapportent au temps, au temps dans lequel baignent et changent les hommes, les sociétés, les nations, tiendraient une place importante (*RTP III*: S. 932).

Hier wird im Stillstand des umgebenden Bades das Moment der Bewegung etabliert. Auf den ersten Seiten der *Recherche* wird sogar jegliche Immobilität der Dinge als mögliche Illusion in Frage gestellt:

Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années (*RTP I*: S. 6).

Tatsächlich steht nichts still, selbst die Namen und der soziale Status wandeln in der Zeit, wie dem Erzähler auf dem *bal de têtes* bewusst wird: Odette de Crécy wurde zu «Mme de Forcheville», Bloch zu «Jacques du Rosier», Mme Verdurin zur «Prinzessin de Guermantes», die Tochter Gilberte Swanns ist «Mlle de Saint-Loup» (2:08:48 ff.). Barathieu sieht in der «rhétorique mouvante» das Stilprinzip der *Recherche*, das Metonymien, Metaphern, semantische Inversionen, alle Formen von Transpositionen (wie Anagrammen, Syllepsen etc.) einschließt.²¹⁴

Bewegung ist ein dem Medium Film inhärentes Moment,²¹⁵ dies verdeutlicht Ruiz gleich im filmischen Prolog, der sein Spiel mit der Bewegung(-sillusion) von Kamera und Fluss spielt. Er führt es in der Exposition fort, in der der greise Proust seinen Roman diktiert (0:02:35 ff.), während das Mobiliar in unablässiger Eigenbewegung den Raum verengt. Hierfür kann er sich wörtlich auf den literarischen Prätext berufen: «[L]e mur filait dans

214 Cf. Barathieu 2002: S. 325 ff. Den Begriff der «rhétorique mouvante» entleiht sie Pierre Bayard (Bayard 1996: S. 117–128). Dupuy analogisiert diesen Stil in Bezug auf die Personenbeschreibung mit der Chronophotographie (cf. Dupuy 2003: S. 115–138).

215 «[...] en cualquier imagen filmada, incluso si no hay en principio ningún movimiento, ya sea del objeto o de la cámara, siempre se hace sentir la presencia de movimiento» (Ruiz 2000: S. 74 f.).

Wenn Dahan die *Recherche* auf ihren filmischen Subtext hin untersucht, geht sie von dem Moment der Bewegung aus, das die *Recherche* in ihrer Keimzelle des Erwachens charakterisiert (cf. Dahan 2005: S. 67).

une autre direction [...]», konstatiert der Erzähler im Erwachen (*RTP I*: S. 6). Die Bewegung ist hier nicht den agierenden Figuren oder der Kamera zuzuschreiben, sondern einzig dem gefilmten Raum verhaftet.

Poulet macht diese Eigenbewegung des Raums in der *Recherche* an der Passage über Martinville fest, die das erlebende Ich erstmals zu literarischem Schaffen anregte. Er betont, dass es sich um ein «mouvement de conjonction» handelt «et cela non pas seulement de la part du voyageur vis-à-vis du paysage, mais de la part des différentes parties du paysage à l'égard les unes des autres.»²¹⁶

Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase compagnie, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois: venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints.²¹⁷

Diese Neukonfiguration des Raumes scheint wie in der filmischen Exposition mit einer Animation der Objekte einherzugehen:

[...] je les vis *timidement chercher* leur chemin et, après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire.²¹⁸

Auf die metapoetische Bedeutung dieser Episode wurde immer wieder hingewiesen.²¹⁹ Zaiser betont dabei die «doppelte Erzählperspektive», in der sich der erinnernde und erinnerte Erzähler verschränken.²²⁰ Während das Erlebnis für den erinnerten Erzähler nur zu einer literarischen Skizze führte, macht es der erinnernde zum erzählerischen Prinzip.

Dieses Prinzip erschloss sich dem Autor Proust in der Autofahrt, wie er sie in seinem *Figaro*-Artikel *Impression de route en automobile* schilderte, aus dem heraus die Beschreibung der Kirchturbewegung entstand, wie Danius insistiert.²²¹ Grivel bezeichnet das Auto, das den bewegten Blick aus dem Fenster (hinter dem die Bewegung der Autofahrt den Raum unablässig verän-

216 Poulet 1982: S. 97.

217 *RTP I*: S. 181.

218 *RTP I*: S. 182.

219 Cf. u. a. Du Bos 1965 (1921): S. 89–95; Guyon 1955; Nolting-Hauff 1967: S. 67–84.

220 Zaiser 1995: S. 318.

221 Danius 2002: S. 133 ff.

dert) mit dem Moment des körperlichen Stillstandes vereint, als «filmnahes» Wahrnehmungsdispositiv²²². Die Bewegung ist nicht die des «Bewegungsbildes», sie ist selbstreferentiell in ihren Elementen der Bewegung(sillusionen) und dazu im Stande, die Illusion der «immobilité des choses» in einem *mouvement de conjonction* kinematographisch in Frage zu stellen.

Wenn Ruiz Proust als Literaten inszeniert, der sein Lebenswerk diktiert, führt er diese frühe Faszination perspektivischer Veränderung in den späten Raum der Erinnerung und drückt sie aus in einer filmischen Bewegung, die vorführt, wie frei sich der Film von allen Konventionen der photographisch-realistischen Raumaufnahmen zeigen kann.

Ruiz setzt das Zusammenspiel von Immobilität und Bewegung mit der verwirrenden Einstellung der Vivonne programmatisch in der Exposition. Er nimmt es auf mit der leitmotivischen Integration stillstehender Kunstformen wie Photographien und Statuen. Immer wieder lässt er seine Figuren in unnatürlichem Stillstand erstarren.

Im Raum des sterbenden Proust steht sein Alter Ego (Mazzarella) beinahe regungslos vor der direkt angestrahlten Wand (Seq. 3.11). Über seinen nahezu bewegungslosen Schatten gleiten jene der in stiller Pose verharrenden Gäste wie auf Schienen hinweg. Die Lichtquelle bleibt unsichtbar, als weise sie den Ausgangspunkt dieser zeitlich heterogenen Ebenen einer Schattentheatererzählung einem unbestimmbaren Ort bzw. einer unbestimmbaren Zeit zu.



Seq. 3.11 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609755>)

Stillstand und Bewegung. 102, Boulevard Haussmann (0:38:48–0:39:01).

222 Grivel 1999: S. 47–78.

Im Konzert der *Matinée de Guermantes* versetzt diese Schienentechnik des theatralen Bühnenraums die Zuhörerreihen des Konzerts in einen traumhaft bewegungslosen Tanz (Seq. 3.12):



Seq. 3.12 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609756>)

Auf Schienen tanzende Zuhörer (2:05:42–2:06:41).

Die scheinbare Bewegung von Stillstehendem äußert sich im Übergang von der Deliriumsszene Prousts in den erinnerten Kindheitsraum Combrays als Bewegung zwischen Enge und Weite. Dabei bahnen Elemente, die das Zimmer durchbrechen, den Szenenwechsel im ersten Raum an, indem hinter der Tür von Céleste der blaue Himmel und das Licht in das dunkle Zimmer hereinbrechen, das Zimmer dann nach der Detailaufnahme einer taufri-schen Rose ungeheure Dimensionen annimmt, um sich nach dem nächsten Schnitt wieder als enger Raum zu präsentieren (Seq. 3.13).

In die Einstellung mischt die Tonspur zu Weite und Himmel bereits die Musik von «Tansonville» (0:13:04 ff.). Die Flötenmusik wird die folgende Szene Combrays begleiten, in der Prousts klarer, den Kindheitsraum beschreibender Stimme aus dem Off ein Delirium nicht anzumerken ist (0:13:10 ff.). Die Montage motiviert sich demnach nicht aus dem Moment des Deliriums, sondern präsentiert sich in der Eigendynamik von Bild und Ton als ein sukzessives Hereinbrechen eines weiteren Erinnerungsraumes, der den vorhergehenden schließlich ablöst.

Hier lotet Ruiz die Raumeindrücke von *Weite und Enge* der Filmbilder in intermedialer Auseinandersetzung mit der bildhaften Beschreibung der Erinnerung aus, wie sie die *Recherche* entfaltet: Poulet vergleicht das erste



Seq. 3.13 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609757>)

Tansonville im Boulevard Haussmann (0:12:22–0:13:13).

Erlebnis der *mémoire involontaire* mit einer Öffnung eines «lieux clos»,²²³ der wie eine japanische Blüte in einer ausdehnenden Bewegung ganz Combray samt seiner Gebäude und Protagonisten aus einer Tasse Tee auffächern kann.

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 (RTP I: S. 47 f.).

Der Film setzt diese dem ersten Band entnommene Passage gemäß seinem Bezug auf den letzten Band als ästhetisches Prinzip um, in dem Erinnerung den Raum auf unterschiedliche Weise öffnen kann. Wenn Kravanja kritisiert, dass dieses Stilmittel auch in *Les Ames fortes* auftritt und daher eher eine ruizsche Eigenheit der Raumin szenierung als eine proustsche Idee

²²³ Poulet 1982: S. 79.

ist,²²⁴ lässt er außer Acht, dass die Suche nach der verlorenen Zeit untrennbar verbunden ist mit der Suche nach dem verlorenen Raum – «reconquête du temps perdu, reconquête de l'espace perdu.»²²⁵ Dieses Stilmittel stellt also vielmehr eine Verbindung zwischen der Ästhetik einer Raumzeit dar, die Romancier und Filmemacher teilen.

Wie der sukzessive Einbruch eines weiteren Erinnerungsraumes in den aktuellen Raum verdeutlicht, bedeutet die filmische Nachzeitigkeit der Räume nicht zwingend eine Nachzeitigkeit der Erinnerung, sondern oftmals eine Superposition bzw. Substitution von aktuellem und imaginärem Bild, bei der der virtuelle Raum schließlich die Wahrnehmung des primären Raumes verdrängt. Hier zeigt sich, dass die filmische Beschreibung der *mémoire involontaire* keine Ausnahmeinszenierung erfordert – sie ist als ästhetisches Raumprinzip für den gesamten Film kennzeichnend. Wie in der literarischen Passage des Spaziergangs im nächtlich-dunklen Paris, der Ausgangspunkt zahlreicher raum-zeitlicher Substitutionen wird, läuft diese raumzeitliche Neukonfiguration meist subtil ab, während sie in den Erlebnissen der *mémoire involontaire* offenkundig zu Tage tritt. So verfährt auch Ruiz. Während die meisten raumzeitlichen Substitutionen und Superpositionen der ersten Filmbetrachtung völlig entgehen, werden sie in Momenten der *mémoire involontaire* auffällig inszeniert.

Hier konfiguriert Ruiz den Zusammenfall der Raumzeiten in einem synästhetisch-filmischen Spiel, das in der Verbindung des stillstehenden Augenblicks neben der sonstigen Bewegung der Einstellung das gesamt-filmische Prinzip gegenseitiger räumlicher Durchlässigkeit proklamiert: Ruiz lässt seinen Proust zunächst auf einem sandigen Boden laufen, der unvermittelt durch Pflastersteine ersetzt wird (Seq. 3.14). Dabei prägt die Farbgebung Venedigs den Raum bereits vor dem Stolpern über die Pflastersteine. Der in der Position erstarrte Proust reist noch einmal durch die Räume Venedigs, wo er von seinem kindlichen Ich in seiner befremdlichen Pose gemustert wird. Nach einem kurzen Stopp in der Arenakapelle lässt ihn das Fließband wieder in die Straßen von Paris gleiten, in denen nach dem *matching-cut* die in Venedig aufgefliegenen Tauben wieder landen. Die Raum-Zeit-Verschränkung wirkt über den Moment der *mémoire involontaire* hinaus, die Orte und Zeiten existieren scheinbar in Tiefenschichten über- und nebeneinander. Das in der proustschen Beschreibung rekurrente

224 «Symétriquement, que les objets bougent, dans le film de Ruiz, lit, meubles de la chambre, sièges du public lors du concert de la matinée des Guermantes, produit un effet intéressant; mais on le retrouve aussi dans *Les Ames fortes*, dans les scènes où les vieilles femmes racontent la vie de Thérèse» (cf. Ferré 2003: S. 206).

225 Poulet 1982: S. 87.



Seq. 3.14 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609758>)

Proust gleitet zwischen Zeiten und Räumen (1:41:37–1:42:27).

Mittel der inhärenten Raum- und Zeit-Sprünge bezeichnet Dahan als «écriture kinésique»:

[...] une écriture kinésique tout en permettant un arrêt, une sorte de plan fixe, sur les choses. Car le mouvement est double. [...] on passe de personnage en personnages – on quitte le duc pour passer aux archevêques, pour y revenir et enfin pour passer au générique homme (« les hommes ») –, d'espace en espace – la bibliothèque du duc des Guermantes, un sommet à la montagne, une église on ne sait où –, d'une unité temporelle à une autre (présent, passé, futur).²²⁶

Dieses raumzeitliche Springen aus einem zeitlich und örtlich begrenzten Moment heraus lässt das filmische Moment der Bewegung mit dem Stillstand der Konfiguration im Raum zusammenfallen und den von Albers beschriebenen «arretierende(n)» und «dekontextualisierende(n)» Kamerablick der Photographie²²⁷ zu einem bewegten Palimpsest der Erinnerungsbilder werden, den Genette als grundlegend für die proustsche *vision* bestimmte.

²²⁶ Dahan 2005: S. 78. Dahan bezieht sich auf die Beschreibung des Duc de Guermantes.

²²⁷ Albers 2001: S. 40.

Le temps en effet métamorphose non seulement les caractères, mais les visages, les corps, les lieux mêmes, et ses effets se sédimentent dans l'espace pour y former une image brouillée dont les lignes se chevauchent en un palimpseste parfois illisible, presque toujours équivoque [...]. Ce palimpseste du temps et de l'espace [...], c'est sans doute cela la vision proustienne.²²⁸

Das fusionierende Konzept von Stillstand und Bewegung, das die *Recherche* entwirft, ist essentiell dem Raum verpflichtet. Mal dient ein Ausgangsraum als Basis zu raumzeitlichen Sprüngen der Beschreibung, mal dehnt er sich mit der Erinnerung aus, mal multipliziert er sich in superpositionierten Projektionen differenter Räume. Mit der Bindung an den Raum geht eine Spatialisierung der Zeit einher, die nicht mehr eine sukzessive Bewegung nachzeichnet, in der eine Aktion eine Reaktion bedingt, sondern sich selbst und ihre multiple Verschachtelung verbildlicht. Diese «vision proustienne» des zeit-räumlichen Palimpsestes greift Ruiz auf, wenn er Momente von Stillstand und Bewegung zu konstitutiven Elementen seiner filmbildlichen Erzählung macht. Damit veräußert er den «inneren Sinn» der Zeit (Kant), der seinerseits beziehbar ist auf die Affekte, die als Phänomene der Psyche ebenfalls dem Inneren zugeordnet sind. In Bezug auf Heideggers Analyse der Zeitlichkeit formuliert Poppenberg:

Zeit ist die Form des Pathos, sofern er dynamisch ist. Die Figur ist die Gestalt der Zeit als Pathos, des Pathos in der Zeit. Das Pathos bildet den Gehalt der Zeit. Die wahrhafte Figur als wirkliches Enthymema und Figur der Wahrheit wäre demnach als Schema, die Gestalt des Pathos als Zeit und der Zeitlichkeit des Pathos.²²⁹

Indem Ruiz und Proust die Dynamik (des Pathos) in den Raum (der Zeit) führen, wird eine solche Relation verbildlicht.

3.2.2.5 Die visuellen Zeichen in Traum und Wirklichkeit

In der ausführlichen Reflexion von Träumen, die sich an die Abende in La Raspelière anschließt, etabliert der Erzähler Traum und Wachzustand als zwei «appartements» (*RTP II*: S. 980). Während sich im Wachzustand die Ratio an den hermaphroditischen Wesen reibt und die gemessene Zeit sowie den durchmessenen Raum registrieren muss, setzt der Traum Zeiten und

²²⁸ Genette 1966: S. 51.

²²⁹ Poppenberg 2009: S. 189.

Räume in chiasmatische Austauschformationen, in denen kein Zeichen eindeutig ist.

Doch die Trennung der beiden «appartements» ist unscharf:

J'étais effrayé pourtant de penser que ce rêve avait eu la netteté de la connaissance. La connaissance aurait-elle, réciproquement, l'irréalité du rêve?²³⁰ (*RTP II*: S. 985).

Der Schlaf-wach-Zustand entfaltet in seiner zwischenräumlichen Überlagerungsform eine Visualität, die der des projizierten Romans entspricht: Hier wird alles zum (metaphorischen) Bild des Ich (das Bild, der Ton, die Handlungsmotive), hier finden Zeitreisen im Zeitbild der Gleichzeitigkeit chiasmatischer Erinnerungen statt, hier treten der körperliche «souvenir» und die «image» als primäre Agenten auf, die in geburtsähnlicher Inszenierung das Ich erst entwerfen; optische Wahrnehmung der umgebenden Wirklichkeit (die Dunkelheit, das Kissen) fusionieren mit den Vorstellungsbildern, es gibt keine Trennung zwischen Inner- und Äußerlichkeit, von real Wahrgenommenem und Imaginiertem.

Die sexuelle Ambivalenz der Figuren des «second appartement» entspricht ebenfalls den optischen Erscheinungen in der literarischen Wirklichkeit:

La race qui l'habite, comme celle des premiers humains, est androgyne. Un homme y apparaît au bout d'un instant sous l'aspect d'une femme (*RTP II*: S. 981).

Dieser uneindeutigen Rasse scheinen nahezu alle Figuren der *Recherche* anzugehören, eine Eigenheit, die die Geliebte einem visuellen Erfassen so unzugänglich macht,²³¹ denn Bild und Wirklichkeit sind nicht über das Moment der Ähnlichkeit zu dechiffrieren. Sophie Bertho hat diesen Kom-

230 Die Frage nach der traumhaften (Ir)Realität des Bewusstseins findet in der *LTR* an vielen Stellen Nachhall, beispielsweise, wenn für M. de Charlus ein «rêve de virilité» (*RTP III*: S. 840) konstatiert wird, wenn die Liebe einer Doppelbelichtung von Traum und Person verschrieben wird («Dans les personnes que nous aimons, il y a, immanent à elles, un certain rêve que nous ne savons pas toujours discerner mais que nous poursuivons. C'était ma croyance en Bergotte, en Swann qui m'avait fait aimer Gilberte, ma croyance en Gilbert le Mauvais qui m'avait fait aimer Mme de Guermantes. Et quelle large étendue de mer avait été réservée dans mon amour même le plus douloureux, le plus jaloux, le plus individuel semblait-il, pour Albertine!» (*RTP III*: S. 839).

231 Bertho stellt hier einen Bezug zu Platons dritten Geschlecht her, das er Aristophanes im Gastmahl erzählen lässt – die Gemälde aus Elstirs erster Periode sind voll von Hinweisen auf diese mythologische Welt (cf. Bertho 2003: S. 123). Deleuze machte

plex am Beispiel der Vergleiche von Kunstbild und Figur nachgezeichnet, die Swann und den Erzähler kontrastieren. Dieser Kontrast wird unter anderem deutlich in der Rekurrenz auf die Allegorien Giottos, die Swann und der Erzähler in einer älteren Textversion nahe voneinander anstellen.²³²

Swann etabliert eine Ähnlichkeit zwischen der *Caritas* und dem schwangeren Dienstmädchen Combrays über den Korb der Allegorie, den er mit dem schwangeren Bauch vergleicht. Der Vergleich des Erzählers zwischen Albertine und der *Infidelitas* geht offensichtlich auch zunächst von der Pose (mit Diabolo) aus, doch wird die gesamte Pose zur Hieroglyphe, die sich nicht im Moment der Ähnlichkeit erschöpfen lässt. Sie impliziert gekoppelt an das «diabolische» den kunstreflexiven Gedanken der «idôlatrie», mit der Proust die *Infidelitas* übersetzte (RTP I: S. 886). Marcel wird sich von der «idôlatrie» lösen, die dem Kunstwerk ein (ähnliches) Abbild an den Hals kettet.

Er wird es ersetzen durch eine im Raum ausschreitbare Serie bestimmter Muster der Wiederholung, die als eine stetige Substitution auf ein selbes *désir* zurückführbar sind, das die Einheit des Selbigen hinter der visuellen Serialität des Anderen garantiert.

Comme Elstir aimait à voir incarnée devant lui, dans sa femme, la beauté vénitienne, qu'il avait souvent peinte dans ses œuvres, je me donnais l'excuse d'être attiré par un certain égoïsme esthétique vers les belles femmes qui pouvaient me causer de la souffrance, et j'avais un certain sentiment d'idolâtrie pour les futures Gilberte, les futures duchesses de Guermantes, les futures Albertine que je pourrais rencontrer, et qui, me semblait-il, pourraient m'inspirer, comme un sculpteur qui se promène au milieu de beaux marbres antiques (RTP III: S. 988, Hervorhebung d. Verf.).

Die Bilder, die in der zeitlosen Raum-Zeit ausgeschritten werden, stellen sich wie im Traum als unterschiedliche Figurationen des *páthos* dar. Ihre Zeichen sind androgyn, wie die Allegorie Giottos: Eine Fußnote in der Tadié-Ausgabe beschreibt die Figur der *Infidelitas* als männlich,²³³ der Erzähler

die Zeichen des Hermaphroditismus als grundlegend für das Verstehen der Zeichen der Liebe aus (cf. Deleuze 1996: S. 99).

232 Bertho weist darauf hin, dass diese Passage ursprünglich in Combray stand, zusammen mit der Beschreibung des Dienstmädchens als Giottos *Caritas* und einigen Überlegungen über Laster und Tugenden. 1911 strich Proust sie heraus, um sie schließlich 1916 in *La Fugitive* einzusetzen (cf. Bertho 2003: S. 123; Brun 1981: S. 18 ff.).

233 Proust 1987–1989 (Bd. II): S. 1458. In der 3-bändigen Gallimard-Ausgabe (Proust 1954) wird das Geschlecht nicht kommentiert.

ler bezeichnet sie dagegen als weiblich (*RTP I*: S. 887). Offensichtlich gestört wird die visuelle Lesbarkeit des Geschlechts in der literarischen Wirklichkeit in Verkleidungen, wenn sich etwa Albertine als Mann kleidet,²³⁴ oder Gilberte als «travesti mythologique»²³⁵ auftritt.

Ruiz inszeniert diese geschlechtlichen Ambivalenzen im «doute visuel» der bildlichen Substitutionen. Während die Zeichnung in *La Fille aux yeux d'or* im Vordergrund einen Jungen zeigt, der Marcel auffallend ähnelt und im Hintergrund die Begleitung der weiblichen Figur nur in der Rückenansicht dargestellt wird (Seq. 3.15), präsentiert die filmisch visualisierte Erinnerung M. de la Foix im Vordergrund und Léa an der Seite Gilbertes (Abb. 3.9).



Seq. 3.15 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609759>)
Marcel in *La Fille aux yeux d'or* (0:16:45–0:17:61).

234 Als Albertine dem Erzähler eine Lüge mit der nächsten verhehlt, gesteht sie unter anderem einen Aufenthalt in Auteuil, in dem sie, von Bloch unerkannt, «déguisée en homme» aus dem Haus getreten ist (*RTP III*: S. 334 f.).

235 Im Kontext beschreibt der Erzähler Gilberte als heterogene Erscheinung, die Elemente beider Elternteile vereint und so ihrer Mutter gleichzeitig ähnlich wie unähnlich ist «[...] pour prendre une comparaison dans un autre art, elle avait l'air d'un portrait peu ressemblant encore de Mme Swann que le peintre, par un caprice de coloriste, eût fait poser à demi déguisée, [...] le grimage n'était pas que superficiel, mais incarné; Gilberte avait l'air de figurer quelque animal fabuleux, ou de porter un travesti mythologique» (*RTP I*: S. 564).



Abb. 3.9 Mann ... (2:03:06)

Als die Episode später von Albertine angesprochen wird, wird diese Einstellung wieder aufgegriffen. Was in der Illusion der 24 Bilder/Sekunde kaum erfasst werden kann, ist die kurzzeitige personale wie geschlechtliche Substitution der Schauspieler: Im Vordergrund erscheint Léa, neben Gilberte M. de la Foix (Seq. 3.16).



Seq. 3.16 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609760>)
... oder Frau? (2:03:04–2:03:08)

Schmitz-Emans und Schmeling erwähnen als «mögliches Ziel literarischer Evokation von Bildern «[...] eine (Re-)Sensibilisierung des visuellen Wahrnehmungsvermögens [...]: Der Versuch, mit sprachlichen Mitteln zu einer intensiveren und subtileren «Kultur des Sehens» beizutragen».²³⁶

In der *Recherche* stehen sich mit Swann und Marcel zwei «Kulturen des Sehens» gegenüber. Während erstere nach einer Ähnlichkeitsrelation zwischen Kunstbild und Wirklichkeit sucht, zielt letztere auf die Lösung einer solchen Relation ab und widmet sich stattdessen der «traduction» der eigenen Innerlichkeit bzw. des «livre intérieur».

Diese vollzieht sich in ihrer visuellen Form im Stillstand des Bildes in der Ambiguität des traumgleichen Zeichens, im Diskurs der Zeit in der Serialität, in der die Zeichen in verschiedener Verkleidung in Erscheinung treten.

Diese Gründung der Zeichen, die sich sowohl im Lesebild als auch im (metaphorisch-)photographischen Bild und in der Beschreibung des nächtlichen Spaziergangs in einer Interdependenz des Einen mit dem Anderen (Stillstand und Bewegung, Innen und Außen, Licht und Dunkel) äußert, ist im Wach-Traum der Keimzelle angelegt, in dem die Grenzen von Vorstellung und Wahrnehmung verwischen.

So wird jedes Zeichen zur Collage. Das gilt nicht nur für das Geschlecht; in der literarischen Wirklichkeit werden Figuren generell als traumhafte Mischpersonen projiziert,²³⁷ deren Wahrheiten es aus der Collage heterogener Hieroglyphen zu entziffern gilt:

[...] la vie des autres est représentée en lui et, quand plus tard il écrivait, viendrait composer d'un mouvement d'épaules commun à beaucoup, vrai comme s'il était noté sur le cahier d'un anatomiste, mais ici pour exprimer une vérité psychologique, et emmanchant sur ses épaules un mouvement de cou fait par un autre, chacun ayant donné son instant de pose (*RTP III*: S. 900).

Ruiz praktiziert eine ähnliche Collage auf der Tonspur, die über die übliche Synchronisierung hinausgeht. So wurde die Stimme André Engels mit der von Patrice Chereau abgemischt.²³⁸ Auch für Mme Verdurin halten zwei Sprecher her, die jedoch nicht gleichzeitig, sondern alternierend eingesetzt werden, bis sie auf dem *bal de têtes* in einem Chiasmus von Ton und Bild ausgetauscht werden, als die greise Gilberte zwischenzeitlich mit ihrer jungen

236 Schmeling 1999: S. 9.

237 «[...] il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus» (*RTP III*: S. 900).

238 Cf. Beugnet/Schmid 2006: S. 146.

Stimme spricht (2:07:23–2:07:41) und die junge Mme Verdurin mit der greisen Stimme (2:14:32 ff., Seq. 3.17).



Seq. 3.17 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609761>)

Mme Verdurin – Jugend im Bild, Alter auf der Tonspur (2:14:29–2:14:49).

Deleuze spricht in Bezug auf Syberbergs Parsifal für diese Collage von einer «Ordnung des Risses, in der die Aufteilung von Körper und Stimme zur Genese des Bildes wird, das als solches <von einem einzigen Individuum nicht dargestellt werden kann> und <das eine in sich selbst, und zwar nicht-psychologisch gespaltene Erscheinung bildet.»²³⁹

Wie in der vergleichenden Auseinandersetzung mit den Vorstellungsbildern der Lektüre, dem Vorstellungsbild der Photographie und den «images» des Traums deutlich wurde, untergräbt die *Recherche* die grundlegende Distinktion von Vorstellungs- und Wahrnehmungsbildern zugunsten des Phantasma, das sowohl als Vorstellungs- als auch als Traumbild mit den Wahrnehmungsbildern in Wechselwirkung tritt.

So strebt die proustsche Bildanthropologie einen Wahrheitsbegriff an, der eine wahre Selbigkeitsbeziehung immer über die Verkleidung des Anderen lenkt. Dabei kommt dem (traumhaften) Phantasma und der Realität der gleiche Wirklichkeitswert zu; beide Größen sind für die Darstellung der Wahrheit gleichermaßen konstitutiv.

239 Hier teilen sich mal zwei Körper eine Stimme, mal spricht eine Männerstimme aus einem Mädchenkörper. Deleuze 1991b: S. 343 verweist auf Syberberg 1982: S. 46 f.

Die Wahrheit ist, dass es im Sein eine Scheindimension gibt und dass der Schein eine Gestalt des Seins ist. Sie sind im Grunde von gleicher Wirklichkeit und doch unterschieden. Ein elementar Neutrales, Androgynes ist vielleicht die Wahrheit, die sich in die beiden Geschlechter differenziert und die dann als Gesicht und Maske, Ungeheuer und Labyrinth, Sein und Schein Gestalt annimmt.²⁴⁰

Diese Grundgestalt des Zeichens gilt sowohl für das Vorstellungs- als auch das Wahrnehmungsbild. Die fiktive Gemäldebeschreibung von Elstirs *Port de Carquethuit* – den Rieger als das malende *Alter Ego* des literarisch ambitionierten Erzählers bezeichnet²⁴¹ – stellt sich in dieser Hinsicht als besonders aufschlussreich dar, da hier eine Analogie von literarisch-symbolischen und ikonischen Zeichen etabliert wird. Die augenscheinliche Ekphrasis dient demnach zur Illustrierung der eigenen Form im literarischen *récit*.

3.2.3 Die métaphore des Port de Carquethuit als sprachlich-ikonische Form

Für das Projekt der literarischen Produktion schöpft der Erzähler mit dem Vorhaben, schreibend zu malen (*RTP III*: S. 871, 1035), aus einem differenten bildlichen «Zeichenverbundsystem». Diese konzeptionelle Übertragung bezeichnet Stiegler als «dritte Stufe der Intermedialität»²⁴² und fasst zusammen: «Diese Form der Intermedialität ist die Grundlage poetologischer Programme.»²⁴³

240 Poppenberg 2009: S. 165.

241 Rieger 2000: S. 449. Townsend formuliert: «[...] the greatest truth the narrator must grasp is one he has learnt from a painter, underlying the centrality of the visual in Proust's artistic universe» (Townsend 2013: S. 89).

Die Detailgenauigkeit, in der das Bild beschrieben wird, legt nahe, das beschriebene Gemälde existiere als Wahrnehmungsbild in der Realität – u. a. standen Turner, Manet, Boudin oder Monet als Vorbilder zur Diskussion, doch gilt es als erwiesen, dass Le Port de Carquethuit nicht in dieser Form als Wahrnehmungsbild der Realität existiert (cf. Warning 2000: S. 64).

242 Stiegler bezeichnet die reine Thematisierung eines anderen Mediums als Nullstufe; die mediale Modulation als erste Stufe (z. B. gesprochene Sprache als geschriebene); die Kopplung verschiedener Zeichenverbundsysteme (z. B. Schrift + Bild) als zweite Stufe. «Die dritte Stufe der Intermedialität ist die konzeptionelle Übertragung. Sie verzichtet auf eine mediale Modulation der Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf ein anderes» (Stiegler 2005: S. 118).

243 Stiegler 2005: S. 118.

Dem Erzähler geht es um das Sichtbarmachen einer Form von Realität, die dem Realismus fern ist, um die «vraie vie» der «littérature» (*RTP III*: S. 895). Dieses «wahre Leben» ist ein Gegenentwurf zur äußeren Welt, der sich vor allem in seiner visuellen Struktur grundlegend unterscheidet. Schreiben bedeutet hier «redessiner» (*RTP III*: S. 1045); eine Neuschöpfung, die einer unmittelbaren Wahrnehmung entspricht, in der noch nicht die Logik des Wachzustandes regiert:

[...] selon que les lois de la perspective, l'intensité des couleurs et la première illusion du regard nous les font apparaître, une voile ou un pic que le raisonnement déplacera ensuite de distances quelquefois énormes (*ibid.*).

Immer wieder wurde die Gemäldebeschreibung des *Port de Carquethuit* als impressionistisches Programm gelesen.²⁴⁴ Die Szenerie der «belle matinée» (*RTP I*: S. 837), in der der offenbare Eindruck von Licht und Schatten dem Werk des Intellekts vorausgeht, die dann erst a posteriori Stadt und Meer ihren Elementen zuweist, scheint auf den ersten Blick wie eine Exemplifizierung impressionistischer Maximen, wie sie Merleau-Ponty zusammenfasst:

Der Impressionismus wollte in der Malerei die Art und Weise nachbilden, wie die Gegenstände unmittelbar unseren Blick berühren und unsere Sinne reizen. Er stellte sie in jener Atmosphäre dar, in der eine den Augenblick stillstellende Wahrnehmung sie uns darbietet, ohne absolute Konturen, durch Luft und Licht miteinander verbunden.²⁴⁵

So ist auch die fehlende Trennung zwischen Land und Meer in der unmittelbaren Wahrnehmung mit dem Impressionismus in Einklang zu bringen: «sans qu'on pût distinguer leur séparation», heißt es im Text und «le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan» (*RTP I*: S. 836). Vieles bleibt im Ungefähren: «quelque chose de citadin, de construit sur terre», eine «impression» (*RTP I*: S. 837), ein «poudroiment de soleil et de vagues» (S. 836, Z. 32), die Wahrnehmung erfasst nur den Anschein, «il semble» (S. 837, Z. 3), «avait l'air» (*ibid.*, Z. 5), «donner l'impression» (*ibid.*, Z. 11 f.).

Mayr sieht die «inoffizielle Poetik» der *Recherche* als «die Poetik des Impressionismus», doch entwirft die fiktive Bildlichkeit hier ein Programm,

244 So konstatiert Warning einen «impressionistischen Stil» (Warning 2000: S. 39–50); cf. Hierzu auch Godeau 2003 und Karpeles 2010.

245 Merleau-Ponty 2006: S. 42.

das sich nicht auf eine bestimmte Schule reduzieren lässt. Wenn es sich in dieser Bildbeschreibung tatsächlich um ein impressionistisches Bildprogramm handeln sollte, erschiene die Motivwahl der von Wellen überwölbten Krabbenfischerinnen, die in der Perspektive wie in einer Grotte erscheinen, «ouverte et protégée au milieu des flots écartés miraculeusement» (RTP I: S. 838, Z. 5 ff.), doch etwas abwegig.

In der fortschreitenden Lektüre überlagern zudem Beschreibungen von Dunkelheit und Bewegung den Eindruck des lichtdurchfluteten Stillstandes, es ist von heftiger Brandung die Rede («la mer était agitée»), die mit den ruhigen Elementen der Stadt kontrastiert (mit der Vertikale der Speicher, der Kirche und der Häuser) und die Fischer schüttelt wie «animal fougueux et rapide». Dies könnte noch eine Nähe zu Turners Hafensichten andeuten, führte diese Personifizierung des Meeres nicht in eine immer vordergründiger erscheinende Episierung der Beschreibung, die mit einer Akkumulation von verschiedensten Objekten einhergeht:

Magner spricht hier von einer «barocken Detail-Hypertrophie und Motivakkumulation»²⁴⁶ – in diesem fiktiven Gemälde häufen sich Hafen, Häuser, Reede, Speicher, Kirche, Strand, Schiffe, Boote, Seeleute, Touristen, Krabbenfischerinnen, Klippen, Meer, Gewitter, Morgen und Regenbogen (!). Darüber hinaus widerspricht dem globalen Eindruck der intellektuell schwierigen Zuweisbarkeit der Grundgegensätze Stadt/Meer die überaus genaue bildhafte Beschreibung: Der Blick des Betrachters zoomt mehr und mehr ins Detail, es wird von einer Schar Ausflügler berichtet, die den Hafen in einem Boot verlässt, das wie ein Karren durchgeschüttelt wird, die Matrosen werden als «geschickt» und «vernünftig» charakterisiert, ja es werden Nuancen in der Mimik als sichtbar dargestellt, die in «jener Atmosphäre [...], in der eine den Augenblick stillstellende Wahrnehmung sie uns darbietet, ohne absolute Konturen, durch Luft und Licht miteinander verbunden» unmöglich sichtbar wäre:

[...] un matelot joyeux, mais attentif aussi la gouvernait comme avec des guides, menait la voile fougueuse, chacun se tenait bien à sa place pour ne pas faire trop de poids d'un côté et ne pas verser, et on courait ainsi par les champs ensoleillés, dans les sites ombreux, dégringolant les pentes (RTP I: S. 837, Z. 24 ff.).

246 Magner macht zu Recht darauf aufmerksam, dass die beschriebene Fülle an Details, die Anlass zu einer so epischen Beschreibung bieten könnte, eher der Marinemalerei des 18. Jahrhunderts zuzuordnen ist. Er nennt eine Ansicht des Hafens von Marseille von Joseph Vernet, die im Louvre ausgestellt und auf das Jahr 1755 datiert ist (Magner 2003: S. 410 f.).

Wieder einmal schleicht sich eine filmähnliche Beschreibung in den Stillstand des Bildes und macht den Augenblick zur Szene – eine Art *close-up* scheint notwendig, um dem Gesichtsausdruck des «matelot» Freude und Aufmerksamkeit gleichzeitig zuweisen zu können, die Mimik und Gestik offenbart sogar eine bestimmte Absicht («ne pas verser»). Die Betriebsamkeit der Szene steht unvereinbar neben dem Eindruck des stillstehenden Augenblicks: Ausflügler werden vom Meer geschüttelt, Fischer gehen in den Häusern ein und aus; die Brandung und die Aktivität der Figuren («ils rentraient, partaient, [une bande de promeneurs] sortait, [on] courait sortait, courait») kontrastieren dabei nicht einseitig mit der Stadt: Die bewegten Figuren sind zu Wasser wie zu Land anzutreffen und werden ihrerseits vom Moment der Ruhe kontrastiert, das ebenfalls beiderseits anzutreffen ist. Die Ruhe der städtischen Gebäude spiegelt sich auf der Meeresseite in Bereichen, aus denen das Unwetter bereits abgezogen ist.

Die Beschreibung dieser stillen Partien geht dabei gleich einher mit einem weiteren Gegensatz, nämlich dem von Festigkeit und Realität vs. aufgelöstheit und Mirage-Effekt:

[...] les parties où la mer était si calme que les reflets avaient presque plus de solidité et de réalité que les coques vaporisées par un effet de soleil et que la perspective faisait s'enjamber les unes les autres (RTP I: S. 837, Z. 34 ff.).

Das Prinzip des *Port de Carquethuit* ist nicht allein eines der Ambivalenz – hier ist ein gezielter bildlicher Chiasmus am Werk: Die soliden Schiffsrümpfe aus Holz tauschen ihre Solidität ein und erlangen dafür den irrealen und ungreifbaren Charakter der Gischt. Wasserreflexe erlangen dafür Materialität und Realität («solidité» und «réalité») des Holzkonstrukts – die bildlichen Zeichen führen den Betrachter in die Irre, der sich wie der Betrachter der ruizschen Filme ständig fragen muss: «Suis-je en train de voir ce que je vois?»²⁴⁷

Es widersprechen sich Signifikant und Signifikat: Das solide und real wirkende bildliche Zeichen bezeichnet tatsächlich die puren Reflexe, was sich dagegen aufzulösen scheint, bezeichnet die hölzernen Schiffsrümpfe. Die Teile des Meeres stellt das bildliche Zeichen dar als «kompakt» und «erdhaft», an eine «Steinchaussee» oder ein «Schneefeld» erinnernd. Auch hier manifestiert sich ein Gegensatz in Zeichen und Bezeichnetem: Festes steht für Flüssiges.

247 Ruiz 2006: S. 31.

[...] si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait (RTP I: S. 835).

Wenn Mayr dieses Zitat als impressionistische Prämisse der Neuschöpfung liest,²⁴⁸ übergeht sie den unerhörten Subtext: Der Künstler vollzieht nicht etwa die Schöpfung in seinem Werk im Akt der *Imitatio* von Neuem, nein, er schöpft neu, indem er das «wahre»²⁴⁹ göttliche Wort neu vergibt und Signifikate mit anderen Signifikanten bestückt. Dieses transmediale Kunstprinzip meint mit dem Wort bzw. dem *nom* ein Zeichen, das sowohl ikonisch als auch symbolisch sprechen kann:

C'est par exemple à une *métaphore* de ce genre – dans un tableau représentant le port de Carquethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardai longuement – qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer (RTP I: S. 836).

Sowohl der Ausdruck der «termes» als auch der der «*métaphore*» verweisen auf die sprachlich-ikonische Transmedialität des Gemäldes.

Der Schlüsselbegriff der «termes» enthält das Moment der Begrenzung, das im beschriebenen Bild gerade negiert wird. Der *Petit Robert* gibt als Bedeutungen an: «Limite fixée dans l'espace» und «Limite fixée dans le temps»; darüber hinaus ist der «terme» ein Ausdruck für das Wort (abgeleitet vom mittellateinischen *terminus* («ce qui limite le sens») als «mot ou expression». In diesem Zusammenhang spricht man in der Logik von den drei «termes» eines Syllogismus.²⁵⁰

Warning schlägt die Übersetzung mit «Zeichen» vor, um die Doppelkodierung als Beispiel dekonstruktivistischen Merkmalsausstauschs hervorzuheben.²⁵¹ Er führt weiter auf die Polysemie von *bâtiment* als «Schiff» sowie «Gebäude». Elstirs Einsatz von maritimen Zeichen/Termini für die Stadt und städtischen für das Meer fände so in der literarischen Beschreibung ein Pendant in der Polysemie, die Doppelkodierung im sprachlichen Zeichen möglich macht. Mit dem Bezug der «termes» auf die Polysemie unterläuft das metapoetische Programm, das auf das literarische Medium

248 Mayr 2001: S. 223.

249 2 Sam 7,28 EU.

250 Rey-Debove/Rey 2013: S. 2534.

251 Warning 2000: S. 68 ff.

abzielt, den operationalen Aspekt der Schrift.²⁵² Schriftzeichen werden hier nach dem Vorbild ikonischer Zeichen nicht mehr als definite und limite Größen betrachtet, sondern als ambivalente Zeichen, die in der unmittelbaren Wahrnehmung und der entschlüsselnden Verstandestätigkeit in der Bedeutung springen.

Der Zeichenbegriff scheint im Sinne Peirces Verwendung auf sprachliche wie ikonische Zeichen durchaus tragfähig.

Dabei lassen sich zwei Zeichenprinzipien isolieren: Erstens, mikrokosmisch, die einzelnen bildlichen Zeichen, die nicht mehr auf das Ähnliche oder Selbige referieren, sondern auf das Unähnliche. Zweitens, makrokosmisch, der Zeichenverbund (Gemälde bzw. Text), der eine offensichtliche Einheit darstellt, die bei näherer Betrachtung in eine Vielheit zerfällt.

Die Substitution des einen «terme» für den anderen wurde eingangs als «*métaphore*» bezeichnet, die als transmediales Stilmittel das Gesamtwerk des Malers kennzeichnet.

Les tableaux d'Elstir sont le résultat d'une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore (*RTP I*: S. 836).

Die nihilierten Gegensätze in diesem Gemälde und seiner Beschreibung stehen auf den ersten Blick in irritierendem Widerspruch zum gemeinhin geltenden Prinzip, das in der Nachfolge Aristoteles' die Metapher als Trope der Bedeutungsübertragung und des unausdrücklichen Vergleichs als «uneigentlichen» Ausdruck versteht, der den «eigentlichen» substituiert, wobei er zum gemeinten in einer Ähnlichkeitsrelation steht.²⁵³ Es ist ja gerade nicht die Ähnlichkeit, die den Austausch von Meer und Land erlaubt, vielmehr erfolgt die «Identitätssetzung» trotz Unähnlichkeit:²⁵⁴

Der Begriff der «*métaphore*» wird von Proust terminologisch undifferenziert verwendet: Da Proust vor allem an den analogisierenden Assoziationsprozessen interessiert ist, welche Metaphern, Metonymien, Synekdochen etc. zugrunde liegen, entzieht sich seine «*métaphore*» der Schulbuchrhetorik. [...] Prousts «Sinn» für die Metapher ist primär nicht die von Aristoteles gelobte Fähigkeit, in der Natur/Welt «Ähnlichkeiten zu erkennen», sondern Ähnlichkeiten

252 Cf. Grube/Kogge/Krämer 2005: S. 15.

253 Cf. Schramm 2009: S. 188 f. Zu den Passus in Aristoteles, *Poetik* 21, 1457b 16–18 und *Rhetorik* III 2, 1405a 34–37.

254 Billermann 2000: S. 283.

im Unähnlichen zu «setzen», ohne dabei kategoriale Differenzen zu tilgen.²⁵⁵

So steht Prousts Metaphernkonzeption im Spannungsfeld zwischen Tradition und Avantgarde; sie drückt nicht mehr im Ersatz der Worte die Mimesis einer außersprachlichen Realität aus, ist jedoch auch nicht, wie bei Rimbaud und Lautréamont, nur noch innerhalb der Sprache nachvollziehbar.²⁵⁶ Die außersprachliche Bezugsreferenz der proustschen Metapher ist das künstlerische Subjekt. Gerade hierin liegt die «Wahrheit» der Metapher, wie sie der Erzähler entgegen der aristotelisch-logischen²⁵⁷ etabliert:

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique, de la loi causale, dans le monde de la science et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots (*RTP III*: S. 889).

Die differenten Objekte von Wasser und Land verbindet hier kein *tertium comparationis*. In diesem Sinne ist die *métaphore* eine absolute, die statt auf eine Gemeinsamkeit auf das grundsätzliche Umschlagen verweist:

Die Trope ist die sprachliche Version der Doppelgestalt, die das Pathos als Umschlagen und Anderswerden ist.²⁵⁸

Diese Doppelgestalt ist jedoch in ihrer «première illusion» eine Einheit. Als solche birgt sie das Prinzip der «kristallinen» Beschreibung, die Deleuze

255 Billermann 2000: S. 256.

256 Cf. Billermann 2000: S. 16.

257 Gemeint ist die Tradition in Folge von Leibniz und Wolff, die der Metapher jede Wahrheitsfähigkeit absprach (cf. dazu: Albus 2001). Philosophiegeschichtlich nahe steht dieses Konzept Nietzsche, der in *Wahrheit und Lüge* auch jedes Naturgesetz (und damit jede Verbindung von Ursache und Wirkung) als von uns erdichtete Metapher bezeichnet, «die wir selbst an die Dinge heranbringen, so dass wir uns selber imponieren» (Nietzsche 1994: S. 318).

258 Poppenberg 2009: S. 190.

der «organischen» gegenüberstellt.²⁵⁹ Die «kristalline» Beschreibung zeichnet sich aus durch einen Kreislauf der Beschreibung, «in dem das Reale und Imaginäre, das Aktuelle und das Virtuelle nacheinander auftreten, ihre Rolle vertauschen und ununterscheidbar werden».²⁶⁰ Dies ist das Prinzip der Wahrnehmung, des inneren Universums, das in dem Gemälde Elstirs angelegt ist. Mit dem Aufheben der Grenzen zwischen Schein (Landzeichen, Zeichen für Festes) und dargestellter Wirklichkeit (Meer, Flüssiges) führt *Le Port de Carquethuit* die kristalline Beschreibung als Bildprinzip mit metapoetischer Reichweite an.

In der Referenz auf ein ikonisches Werk für dieses Stilprinzip, das die «Brechung auffangen wird durch die stilistische Einheit»,²⁶¹ wird es möglich, das literarische Programm als eines zu lesen, das sich nicht am Syllogismus der *termes* orientieren will, den der operative Aspekt des sprachlichen Zeichens nicht interessiert, sondern das sich orientiert an der unmittelbaren Sprache bildlicher «Atmosphären» – mit diesem Grundbegriff unternimmt es Böhme, den vorsprachlichen Eindruck von Bildern sprachfähig zu machen.²⁶²

Es sind weder Empfindungen noch Gestalten, noch Gegenstände oder deren Konstellationen, wie die Gestaltpsychologie meinte, was zuerst und unmittelbar wahrgenommen wird, sondern es sind die Atmosphären, auf deren Hintergrund dann durch den analytischen Blick so etwas wie Gegenstände, Formen, Farben usw. unterschieden werden.²⁶³

Böhme setzt den Begriff als Grundlage einer neuen, ästhetischen Ästhetik gegen die «Urteilsästhetik», von der die bisherige Ästhetikforschung zumeist ausging. Die Aisthesis des Bildes, die einem wortsprachlich formulierten Urteil vorausgeht, entspricht dem in der *Recherche* formulierten Postulat der «illusion première» in ihrer vorbegrifflichen Wirkung.

Das Medium Film spricht in solchen «Atmosphären», die in ihrer stetigen Substitution in der unmittelbaren filmischen Situation nicht vom Verstand in

259 Deleuze 1991b: S. 168.

260 Ibid.: S. 169.

261 Sprenger 1995: S. 7.

262 Gernot Böhme greift in seinem *Brief an einen japanischen Freund* zur «ontologischen Rechtfertigung und Explikation des Begriffs *Atmosphäre*» auf das «Zwischen» (*ki, aidagara, ningen*) bei den japanischen Philosophen Tetsurō Watsuji und Bin Kimura zurück (Böhme 1998: S. 235). Atmosphäre als typisches «Zwischenphänomen» ist weder objektiv noch subjektiv, sondern vielmehr «die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen» in der Wahrnehmung (Böhme 1998: S. 236).

263 Böhme 2007: S. 309 f.

die Begrifflichkeit geführt werden.²⁶⁴ Lohmeier versteht den filmischen Code so als eine «vorbegriffliche Sprache».²⁶⁵ Der *Port de Carquethuit* postuliert in diesem Sinne als poetologisches Programm eine filmnahe Bildästhetik.

Das in sich gespaltene Zeichen, dem Deleuze in der *Recherche* mit «Proust et les signes» nachgegangen ist, weist eine grundlegende Hieroglyphisierung der Umwelt in der Fusion heterogener Komponenten auf, die Deleuze als proustschen *Antilogos* bezeichnet. Das *Deleuze Dictionary* fasst zusammen:

Also termed an «antilogos-style», transversality assembles heterogeneous components under a unifying viewpoint, which is far from totalising.²⁶⁶

Dieser *Antilogos* nimmt in der Entwicklung der deleuzeschen Gedanken sowohl zu Proust als auch zum Kinodispositiv eine Schlüsselstellung ein: Während in der Originalausgabe von 1964 die Zeichenserien der *Recherche* als pluralistisches System gefasst wurden, führt der zweite Teil, der 1970 angefügt wurde, die vormals ausgemachten Serien auf die Logik des *Antilogos* zurück, als dem «Paradox einer Schrift, die verschlüsselt, was sie zu entschlüsseln trachtet».²⁶⁷ Die Umgewichtung der Zeichenserien veranlasst Deleuze, wie Ropars-Wuilleumier anmerkt, zu einer Neuinterpretation der im Kinodispositiv vorgestellten Ordnung (cf. S. 269). Die Einheit der Zeit, an der Deleuze (über die multiplen Verschränkungen hinweg) für die *Recherche* festhielt, eint im Zeit-Bild gerade dadurch, dass sie sich bricht und totalisiert, indem sie ihre eigene Einheit konterkariert.

In dieser Hinsicht kann das Zeit-Bild, das zugleich durch das kinematographische Werden wie auch durch den theoretischen Umbruch hervorgerufen wird, ein Paradox im Bewegungs-Bild selbst nicht nur aufdecken, sondern sogar auflösen. Kristallin, obwohl divergent, vielfältig und dennoch einheitlich, erneuert das Zeit-Bild das Bild und macht es in seinen Spannungen wie auch seinen Intensitäten gegenwärtig; indem es eine nicht-organische, aber darstellbare Totalität konstituiert, verdeckt es durch seine Doppelbelichtung eine Bedrohung, mit der die Bewegung in ihrer antilogischen Logik gerade die Möglichkeit

264 So führt die *Recherche* das Prinzip der Neubenennung folgendermaßen aus: «Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion» (RTP I: S. 835). Frangne skizziert über diese Vorbegrifflichkeit eine Nähe zwischen Proust und Mallarmé (Frangne 2003: S. 51–68).

265 Lohmeier 1996: S. 11 ff.

266 Bryx/Genosko 2005: S. 268.

267 Ropars-Wuilleumier 1997: S. 259.

der Präsenz und damit des Bildes selbst belastet. Darin läge also die wiedergutmachende Funktion der Kinomaschine: das Zeichen zu bestätigen, das die Maschinerie der literarischen Moderne in ein nicht greifbares Kryptogramm verwandelt; eine filmische Moderne in den Vordergrund zu stellen, die in der Lage ist, die sinnliche Evidenz einer Form wiederherzustellen, die sich die Bewegung zunutze macht, gerade indem sie ihre Erosionskraft kanalisiert, d. h. visualisiert.²⁶⁸

Das Zeit-Bild löst die im Bewegungs-Bild paradoxe doppelte Zugehörigkeit der Bewegung sowohl zur Diskontinuität wie auch zur Dauer auf, indem es den Riss sichtbar macht.²⁶⁹ Im makroskopischen Zeichenverbund des Gemäldes äußert sich dieser Riss in der Unmöglichkeit einer homogenen Verbildlichung der Beschreibung. Das gesamte Gemälde funktioniert nur als Collage; die «barocke Detailhypertrophie» mit ihren *close-ups* der Beschreibung steht in zu offensichtlicher Diskrepanz zu einem rein impressionistischen Bild.

Die «Ordnung des Risses»²⁷⁰ kennzeichnet auch hier das Bildprogramm. Stéphane Heuet, der für die Comicversion des Gemäldes zu einer Zeichnung gezwungen war, schlägt einen anderen Weg ein: Er nimmt das Bild nicht in der gleichzeitigen Collage auseinander, sondern zeichnet acht Einzelszenen: Der impressionistischen Marineszene folgen Zeichnungen, die sich an Joseph Vernet, Willem van de Velde und William Turner anlehnen.²⁷¹

Wie sich im Diskurs der Beschreibung ein Eindruck über den nächsten legt, so führt Heuet die Heterogenität des spatialen Bildes in den Diskurs der Erzählung, der eine Einstellung mit der nächsten substituiert. Als metapoetisches Manifest führt der *Port de Carquethuit* auf dieses Zeichenprinzip, das im alle Brüche umfassenden Kunstwerk nicht auf die Mimesis einer realen Umgebung, auf Ähnlichkeit oder Selbigekeit abzielt, sondern auf eine grundlegende Alterität, die sich in der Figur der *métaphore* als Wahrheitsprinzip

268 Ibid.: S. 260.

269 Bereits Baudry hatte mit seinem Artikel *Cinéma: effets idéologiques produit par l'appareil de base* (Baudry 1970) darauf hingewiesen, dass es eines enormen Aufwandes bedürfe, die vom Apparat erzeugten Diskontinuitäten als Illusion von Kontinuität wirken zu lassen. Er verwies auf den abgeschlossenen dunklen Kinosaal und die Regression der filmischen Wahrnehmungssituation, die er mit der körperlichen Immobilität und der Reduktion auf die Fernsinne von Hören und Sehen begründete. Er weist dieser Form von Kino ideologische Implikationen zu. Es ließe sich folgern, dass das Sichtbarmachen der Konstituenten des Kinodispositivs des modernen Kinos einen neuen Subjektstatus impliziert, in dem der bisher latente Apparat sichtbar und damit reflektierbar gemacht wird.

270 Deleuze 1991b: S. 343.

271 Cf. die Anmerkung von Magner 2003: S. 48.

(RTP III: S. 889) verdichtet. So verweist das proustsche Bild mit seinen vorbe-grifflichen «Atmosphären» in letzter Instanz auf das Subjekt als kreierende Größe, dessen Bilder als Spiegel des Selbst nicht anders als «antilogisch» sprechen können.

Nach Billermann fehlt dem räumlichen Bild der *métaphore* im *Port de Carquethuit* die Zeitlichkeit, die er der Musik Vinteuils zuspricht und in der die *mémoire involontaire* den Zusammenfall von Gegenwart und Vergangenheit ermöglicht.²⁷² Das hier beschriebene Gemälde argumentiert tatsächlich nicht auf die Überwindung des *Chronos* hin, sondern hebt zeichentheoretisch auf das dieser Überwindung zugrunde liegende Prinzip ab, das Alteritäts- sowie Substitutionsprinzip der *métaphore*, das in seiner Einheit den Riss einschließt.

Wie dieses Kapitel gezeigt hat, streben Ruiz' und Prousts *récits* aus den unterschiedlichen Medien heraus eine auffallend ähnliche Form von Visualität an. Diese orientiert sich in beiden Fällen nicht an den materiellen medialen Vorgaben von Vorstellungs- und Wahrnehmungs-Bildlichkeit, sondern vielmehr an einer Aisthesis visueller Wahrnehmung, die den Körper des Betrachters zur «Quelle» seiner Bilder macht.²⁷³ Dafür sucht der Rezipient im literarischen Prätext den dunklen Raum, der ihm die Projektionen des eigenen Ich auf den äußeren *écran* ermöglicht. In der Lektüre wie im Spaziergang oder im Erwachen wirft sich das literarische Ich im Bild in den (Zeit-)Raum, der wie im deleuzeschen Kristallbild Stillstand mit Bewegung, aktuelle mit virtueller Zeit vereint.

Dabei etabliert die *Recherche* ein Spannungsgefüge zwischen betrachtendem Subjekt und betrachtetem Objekt, das sowohl die Subjekt- als auch die Objektebene als Zerstückelte ausweist und zwischen beiden eine unüberwindbare räumliche Kluft erstellt, die die Unzulänglichkeit der körperlichen Wahrnehmung nicht überwinden kann.

In der «illusion première» des Erwachens, der *mémoire involontaire* oder der (malerischen) *métaphore* wird jedoch die Collage der Zeiten, Räume und Objekte als Einheit empfunden.

Dabei liegt auch in der Wahrnehmung der Disparität ein Mehrwert der Kunst: Der Blick des Subjekts auf das Kunstwerk stellt sich wie eine Erweiterung der eigenen Sinne dar, wie ein «instrument optique», das es

272 Billermann 2000: S. 344.

273 Cf. die Bildanthropologie Beltings 2001b: S. 71.

Mit den Worten der *Recherche*: «[...] puisque nous les avons faites nôtres, puisque *c'est en nous qu'elles se produisent*, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et *l'intensité de notre regard?*» (RTP I: S. 84).

ermöglicht, die eigene Wahrnehmung mit einer fremden zu ergänzen. Dies ist ein transmediales Kennzeichen der Kunstbetrachtung, das sich sowohl in der Literatur²⁷⁴, in der bildenden Kunst (*RTP III*: S. 895) als auch in der Betrachtung der gedanklichen Photographie der greisen Großmutter äußert. Insbesondere im letzten Fall des fremden «automatischen» Kamerablicks enthüllt die Dualität der Blicke die alles nivellierende Wahrnehmung der *habitude* und eröffnet eine Sicht auf die Zeit als Raum. Dieser «enthüllende» Effekt tritt in dem Moment ein, in dem das Medium in den Blick gerät.

Für den Film hält diese Ausgestaltung der Visualität eine ungeheure Bandbreite bereit. Zu nennen ist zunächst einmal das Reißverschlussprinzip von Vorstellung und Wahrnehmung, die den *rêve éveillé* des Kinodispositivs prägt. Ruiz akzentuiert das genuin filmische Moment der Zuschauerbeteiligung in der Ausgestaltung des «doute visuel» in der *mise en scène*, die dem Zuschauer die Rolle eines «témoin actif» abverlangt. Im ruizschen Kinodispositiv kennzeichnet Film und Zuschauerraum ein interdependentes Verhältnis von Blicken und Erblicktwerden, das ein dynamisches Kontinuum zwischen Vorstellung und Wahrnehmung etabliert und in Frage stellt, ob hier Schein oder Sein perspektivischen bzw. realen Wirklichkeitswert haben.

In der *fascination* empfindet sich der Sehende als Teil der Diegese. Diese «illusion première» überwindet die grundlegend alteritäre Struktur in Raum und Zeit des Kinodispositivs und lässt ihre «termes» im großen Eindruck verschmelzen.

In der *distanciation* dagegen zeigt sich das Kino als Kunstprodukt. Wie im literarischen Prätext bewirken in der ruizschen Verfilmung Passagen, in denen das Medium in den Blick rückt (in markierter Inszenierung von Licht und Schatten, von Bewegung und Stillstand, vor allem aber in der räumlichen Fusion und Distanz zwischen Zuschauerraum und Leinwand), ein Aufschrecken aus dem filmischen Traum und lassen die Wahrnehmung des Kinodispositivs ins Bewusstsein treten.

Die Ambivalenz der proustschen Visualität, in der Außen und Innen, Hell und Dunkel, Stillstand und Bewegung, Trennung und Fusion in Wechselwirkung treten, die in der Wach-Traum-Ästhetik gründet und in der Gemäldebeschreibung des *Port de Carquethuit* auf die *métaphore* als Stilmittel der absoluten Alterität verweist, in deren Bild «Ich» immer ein «Anderer» ist, wurde in Grundzügen auf dieses Kinodispositiv zurückgeführt.

274 In der hier aufgegriffenen Lese Passage cf. die Naturdarstellung des Schriftstellers (*RTP I*: S. 86). Expliziter wird der Erzähler in der Reflexion der Bergotte-Lektüre: «Aussi sentant combien il y avait de parties de l'univers que ma perception infirme ne distinguerait pas s'il ne les rapprochait de moi, j'aurais voulu posséder une opinion de lui, une métaphore de lui, sur toutes choses [...]» (*RTP I*: S. 95).

Ein Kino, das nicht auf eine Ähnlichkeitsrelationierung von Filmbild und Wirklichkeit hinauswill, wie bei Kracauer, Brassäi oder dem frühen Bazin, sondern auf das Verhältnis von Betrachtetem und Betrachtendem, das den Riss in seinem Dispositiv sichtbar und sogar zum Konstituendum der Erzählung werden lässt, das Sein neben Schein den gleichen Wirklichkeitsrang gewährt und die filmbildlichen Atmosphären zu traumähnlichen Hieroglyphen macht, die sich von Einstellung zu Einstellung substituieren, – also das Kino von Raoul Ruiz – steht dieser Form visueller Beschreibung besonders nahe, wie das folgende Kapitel näher darlegen wird.

4

Zur *narration*

Aus der grundsätzlichen semiotischen Mediendifferenz, die sich im Code der Literatur bzw. des Films äußert, folgt auch für die narrative Vermittlung zunächst eine grundlegende Unterscheidung, die Chatman direkt am symbolischen bzw. ikonischen Code festmacht; der Film pflegt eine Geschichte zu zeigen (*to show*), das Buch hingegen zu erzählen (*to tell*).²⁷⁵

Während die Mimesis der Literatur ohne Umwege darstellen kann, läuft die Diegesis des Films zwingend über die Erzählinstanz der Kamera (und Montage), teilweise auch über einen *Voice-over-Erzähler*. Der literarische Prätext, so wurde bereits deutlich, strebt keine direkte Mimesis an, sondern weist leitmotivisch über die kommentierende Distanz des Erzählers auf einen Wahrnehmungsfiler hin. Der literarisch erzählte künftige Erzähler ist offensichtlich um die Form einer Diegesis bemüht, die sich am ikonischen Code anlehnt, wenn das Produkt seines literarischen Schaffens als «moyen de vision» mit einem passenden Vergrößerungsglas betrachtet werden soll (*RTP III*: S. 1033). Deleuze fasst zusammen:

Le style ne se propose pas de décrire ni de suggérer: [...] il explique avec des images.²⁷⁶

275 «Mediated narration [...] presumes a more or less express communication from narrator to audience. This is essentially Plato's distinction between mimesis and diegesis, in modern terms between showing and telling» (Chatman 1980: S. 146; cf. auch Chatman 1990: S. 117).

276 Deleuze 1996: S. 199.

Dabei ist das erzählende Ich ein (mindestens) duales, das sich teilt in eine zeigend-erzählende Instanz und eine bzw. mehrere erinnerte. Die beiden Instanzen kommen zu keinem Zeitpunkt zur vollständigen Deckung: Der temporale Fixpunkt, von dem aus erzählt wird, ist außerhalb des Romans angesiedelt – der Erzähler hat offenkundig den Akt der Narration noch nicht vollendet. In *Le Temps retrouvé* formuliert er nach der *Matinée de Guermantes* seinen Entschluss, sich «demain» ans Werk zu setzen; die gesamte Erzählung ist demnach erst noch zu erzählen, das *Imparfait* also eigentlich als «futur du passé»²⁷⁷ zu lesen – Prousts Roman ist nicht die Realisierung von Marceles Romanprojekt.²⁷⁸ Die scheinbar homodiegetische Erzählung – der Erzähler ist Figur in seiner eigenen Geschichte – ist eine Täuschung: Die Stimme erzählt bzw. zeigt den Roman zeitlich aus einer Leerstelle heraus.

Ruiz inszeniert seinen Proust im Akt des Diktats offensichtlich als Erzähler: Zunächst erweckt die Eingangssequenz des schreibenden Proust den Eindruck einer Rahmenhandlung, die aus dem Moment der Romanniederschrift heraus erzählt.²⁷⁹ Doch auf den Moment, in dem Proust diktierend gefasst wird (0:02:35 ff.), folgt im selben Raum, wieder im Beisein Célestes, Proust im Delirium des nahen Todes (0:13:35 ff.). Wie kann «Prousts» Rückblick das künftige Delirium umfassen? Oder liegt der Zeitpunkt der Erzählung vielmehr zwischen bzw. außerhalb beider Szenen? Das zeitliche Verhältnis wird nicht aufgelöst, es gibt ebenso wenig wie im literarischen Prätext ein «Hier und Jetzt», aus dem sich die Erinnerung ableiten könnte.²⁸⁰ Die einzig feststellbare erzählende Größe einer Erzählung ist die Erzählung des als präsentisch wahrgenommenen Kamerabildes, das kommentierend die theatrale Abbildungsebene fokalisiert. Kameraerzählung und die direkte Informationsvergabe des Filmbildes müssen sich in der filmischen Kommunikationssituation nicht an irgendeinem Punkt des zeitlichen Koordinatensystems treffen, es sind zwei prinzipiell getrennte, doch in der Erzählung interagierende Ebenen.

277 Cf. Jauß 2009: S. 100.

278 Dies betont auch Keller 1983: S. 167.

279 «Bei der Rahmenerzählung bindet sich der Erzähler an den Wissensstand eines zweiten Erzählers, des Binnenerzählers, der hier normalerweise eine der dramatis personæ ist, weshalb Rahmenerzählungen im Film der Form nach eigentlich Rückwendungen sind (cf. S. 155 f.) mit dem Unterschied, daß die Rückwendung hier nun Vehikel des gesamten Erzählvorganges ist» (Lohmeier 1996: S. 212).

280 Lohmeier stellt die Behauptung auf, dass jeder Wechsel der Zeitebene, jede Rückblende auf vergangenes Geschehen, im Film aus der Jetzt-Zeit des Erzählens/Erzählten (z.B. aus der <hier und jetzt> stattfindenden Erinnerung einer Figur; cf. Lohmeier 1996: S. 33 f.) motiviert werden muss. Ruiz zeigt, dass ein Film sehr wohl ohne einen solchen Zeitpunkt auskommt, in dem er das «Hier und Jetzt» auf den instantanen Erzählakt der Kamera (bzw. der Bild-Projektion) verweist.

Lohmeiers Forderung nach einem temporalen Fixpunkt der Erzählung ist eine Forderung des Bewegungs-Bildes. In der zeitlichen Labyrinthstruktur des Zeit-Bildes dagegen gilt vielmehr der Narrationsakt, wie ihn die *Recherche* etabliert hatte. Dabei gibt die literarische Erzählung in ihrer Form kein strukturloses Netz vor. Die zwei Pole des Schreibend-Erinnernenden und des Erinnernten (in seiner zeitlichen Vielheit) bleiben als grundlegend duale Struktur, die verschiedenartige Austauschformationen einget, immer bestehen. In dieser dualen Struktur von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt trifft sich die duale Erzählkonzeption der *Recherche* mit der filmischen Erzählsituation, wie sie Lohmeier in der Tradition Stanzels für die «vorbegriffliche Sprache» des Films ausmacht, als ein Beziehungsverhältnis zwischen den filmischen Elementen der Kameradarstellung und des Schauspiels. Lohmeier trennt die bildlich sprechende «Abbildungsebene» (d. h. die Abbildung von Schauspielern, Raum usw. durch die Kamerahaltung) von der dramatisch sprechenden Darstellungsebene (dem Spiel der Schauspieler):

Auf der *Abbildungsebene* wird das *Subjekt* des kinematographischen Sprechakts situiert. Hier geht es um den Abbildungsakt in seiner Funktion «als Äußerung eines (fiktiven) Subjekts über seine Beziehung zum Abgebildeten» (ibid.). Diese Ebene umfasst sämtliche Techniken, über die das Bildsubjekt seine Beziehung zum Objekt vermittelt, also spezifische kinematographische Zeichenrepertoires wie das der Kamera (Aufnahmedistanz, Perspektive, Kamerabewegungen, Blendentechnik usw.) oder der Montage. Wie Hurst setzt Lohmeier den filmischen Erzähler mit der Kamera gleich.²⁸¹

Auf der *Darstellungsebene* sind dagegen die *Objekte* der Kamerawahrnehmung «in ihrer Funktion als Subjekte der dramatischen Selbstdarstellung situiert».²⁸² Diese Ebene umfasst die Gesamtheit der gegenständlichen Welt, auf die Kamera und Mikrophon reagieren, die «Auge» und «Ohr» des fiktiven Erzählers wahrnehmen können.

Das Wechselspiel von Bildlichkeit und Erzählung, das Lohmeier als grundlegend für den kinematographischen Sprechakt ausmacht, erweitert

281 Cf. Hurst 1996: S. 87 ff.

Hierbei herrscht Uneinigkeit: Die Tradition zu Bordwell lehnt die Annahme einer Erzählerinstanz im Film grundsätzlich ab. Kuhn differenziert grundlegend eine «visuelle Erzählinstanz» und eine (fakultative) sprachliche Erzählinstanz (Kuhn 2011: S. 84).

282 Lohmeier 1996: S. 42.

Cf. Kuhn: «Beim kinematographischen Erzählen durch visuelles *Zeigen* gibt es keine kategoriale Trennung des Zeigens innerhalb einer Einstellung (durch das, was die Kamera aufzeichnet) von dem Zeigen der Verhältnisse verschiedener Einstellungen zueinander (dadurch dass das, was die Kamera jeweils aufgezeichnet hat, durch *Montage* zueinander in Bezug gesetzt wird)» (Kuhn 2011: S. 88).

hier Poppes Kategorie der *Visualität* in seinem Bezug auf die narrative Vermittlung als intermedialer Vergleichsgröße, die Kuhn als «Tertium Comparationis zwischen Literatur und Film»²⁸³ auffasst. Dieser Ansatz, der als Grundlage komparatistischer Studien die erzählerische Vermittlung in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, wurde bereits von Hurst (1996) entwickelt, der in Anlehnung an Hagenbüchle (1991) die Erzählsituation nach Stanzel als Vergleichsgröße ins Spiel bringt. Aus Gründen der Kohärenz wird hier weiterhin mit Genettes Terminologie operiert.

4.1 Die Abbildungsebene – die Kamera als Erzähler

Wie bei Kuhn schließt die visuelle Vermittlungsinstanz bei Lohmeier im Verhalten der Kamera auch die Montage ein (verstanden als Blickwechsel der Kamera).²⁸⁴ Hier äußert sich nach Lohmeier der «Standort des Erzählers» als «gegenständlich-räumliche» Position (S. 188).

Sie steht damit in der Tradition Chatmans, der in seiner grundlegenden Klassifizierung den «cinematic narrator» als hierarchisch höchste Erzählinstanz festsetzt, der die Geschichte *zeigt*.²⁸⁵ Dabei weist der ruizsche *Narrator* eine komplexe Struktur auf, die sich in den Kategorien von Modus und Stimme nachvollziehen lässt.

4.1.1 *Modus und Stimme in Ruiz' Le Temps retrouvé*

4.1.1.1 Die homodiegetisch narrative Kamera mit interner Fokalisierung

Die Eingangsszene präsentiert zunächst den moribunden Proust als Erinnernden und den Einbruch der folgenden Sequenzen als Erinnerung. So führt Ruiz einen scheinbar homodiegetischen Erzähler ein, der sich als Autor des Gezeigten gibt. Konsequenterweise ergäbe sich hieraus eine *point-of-view-shot*-gebundene Erzählform, die die Kamerawahrnehmung und die Wahrnehmung einer Erzählerfigur der Darstellungsebene (annähernd) in Deckung bringt²⁸⁶.

283 Kuhn 2011: S. 75.

284 Lohmeier 1996: S. 188; Kuhn 2011: S. 128.

285 Cf. Kuhn 2011: S. 113.

286 In Kuhns Modell wird in diesem Fall in Anlehnung an Josts Weiterentwicklung von Genette von «interner Fokalisierung bei interner Okularisierung» gesprochen (Kuhn 2011: S. 140 f.), bzw. von einem «Ich-Kamera-Film» (Kuhn 2011: S. 167 ff.)

Lohmeier bindet hierbei die Subjektivität der Darstellung streng an die Kamera, sodass das fokalisierte Objekt nur im Spiegel erscheinen darf.²⁸⁷ In der Erzählung der subjektiven Kamera interagieren die von Lohmeier getrennten Ebenen der Abbildung und Darstellung:

In der filmischen Ich-ES wird [...] Identifikation des fiktiven filmischen Erzählers mit dem technischen Apparat zu einer faktischen dergestalt, dass die Kamera nicht nur als narrative Vermittlungsinstanz (S 2), sondern zugleich auch als Figur (S/E 1) der erzählten Geschichte und damit als Kommunikationspartner der übrigen fiktiven Figuren in Funktion tritt, selbst zu einem der Akteure der Geschichte wird [sic].²⁸⁸

Dies entspricht der erklärten Autodiegese der *Recherche*, in der der Erzähler aus der Ich-Perspektive sein eigenes Leben erzählt; augenscheinlich ist alles Erzählte begrenzt durch das Blickfeld bzw. das Zugetragene und somit an den Horizont des Erzählers gebunden. Proust, der sich für die jamessche Technik des *point of view* interessiert hatte,²⁸⁹ hatte sich erklärtermaßen die interne Fokalisierung des Helden auferlegt, die sich an dem «Blickwinkel des Helden» orientiert «mit seinen Einschränkungen des Feldes, seinen augenblicklichen Wissenslücken und dem, was der Erzähler von seiner Warte aus als Jugendsünden, als Irrtümer, Naivitäten oder «Illusionen, die man verlieren muss», betrachtet», wie Genette feststellt.²⁹⁰

Auf Grund der Bindung an die Augen des Erzählers kann dem Leser kein Einblick in die Figuren der Geliebten gegeben werden, sei es Odette, Gilberte oder Albertine, denn:

Lohmeier spricht in Anlehnung an Stanzel von einer Ich-Erzählsituation (Lohmeier 1996: S. 189 ff.).

287 So auch Deleyto (Deleyto 1996: S. 221, 224 ff.). Michaela Bach fasst dagegen die Subjektivität im Film freier: Da im Film keine grammatischen Regeln existieren, könne sich eine etwaige Subjektivität nur über die gesamte Analyse der Montage sowie des Kontextes von Zeit-, Genre- oder Autorkonventionen im Zusammenspiel mit dem Zuschauer ergeben (cf. Bach 1999: S. 241 ff.).

288 Lohmeier 1996: S. 196.

289 Insbesondere in *What Maisie Knew*, in dem die Fokalisierung die eingeschränkte Perspektive des Kindes einnimmt: James 2010 (1897). Cf. Berry 1927.

290 Genette 2010: S. 141. Die folgenden Ausführungen basieren grundlegend auf der Erzähltheorie Genettes, da diese direkt auf die *Recherche* Bezug nimmt und sich leicht auf die filmische Erzählsituation übertragen lässt.

Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part *est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque*, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever (RTP I: S. 85, Hervorhebung d. Verf.).

Wie die Häufung der modalisierenden Wendungen (vielleicht, wahrscheinlich, als ob, wie es scheint), auf die unter anderem Spitzer hingewiesen hat, suggeriert, ist jeder Gegenstand der Erzählung durch den Filter der Wahrnehmung gegangen.²⁹¹ Hier wird die körperliche Präsenz des erlebenden Ich offenbar, der wie eine Kamera aufzeichnet, was hörbar und sehbar ist.

Dabei scheint die grundsätzliche Differenz zwischen dem erlebenden und erzählendem Ich zunehmend zu schmelzen: Wenn gegen Ende des Romans das «je pensais» des Helden sich schreiben lässt als «je comprenais», «je remarquais», «je sentais», «je savais», «je compris» (RTP III: S. 869–899) ist die Trennung zum «je savais» des Erzählers kaum mehr spürbar.²⁹²

Die Verschmelzung der Ebenen des Erlebenden und Erzählenden äußert sich im Medium Film in der klassisch subjektiven Kamera, die den «Subjektstatus des Apparats wörtlich» nimmt und «aus dem stummen Wahrnehmungssubjekt filmischer Bilder tatsächlich ein, wie Stanzel es nennt, <Ich mit Leib>» macht.²⁹³ Sie wird unterstützt von der homodiegetischen *Voice-over-Stimme*, die die filmische Erzählung passagenweise mit den Reflexionen des Erzählers begleitet. Tatsächlich finden sich einige Einstellungen, die in auffälliger Weise an Szenen aus *Lady in the Lake* erinnern, ein Film, der häufig als Beispiel für eine konsequente Ich-Perspektive herangezogen wird (Abb. 4.1).²⁹⁴

Proust erscheint in Ruiz' Verfilmung häufig im Spiegel. So wird er gleich zu Beginn des Films eingeführt (Abb. 4.2).

291 Cf. Spitzer 1961: S. 365–497.

292 Genette 2010: S. 165.

293 Cf. Lohmeier 1996: S. 196.

294 Cf. u. a. Garard 1991: S. 2; Monaco 2002: S. 46.

Kuhn kritisiert diese Reduzierung auf ein filmisches Beispiel, das kommerziell scheiterte, und verweist als erfolgreiche Beispiele u. a. auf: *Der Florentiner Hut* (1939), *Dark Passage* (1947), *MASH, episode Point of View* (1978), *La Femme défendue* (1997), *Being John Malkovich* (1999), *Thomas est amoureux* (2000), *Le Scaphandre et le Papillon* (2007) (cf. Kuhn 2011: S. 182 f.).



Abb. 4.1 Lady in the Lake (Standbild aus Monaco 2002: S. 46).



Abb. 4.2 Erster Auftritt im Spiegel (0:04:05).

In Rachels Umkleidekabine ist er präsent, wird jedoch nur indirekt durch den Spiegel in die Inszenierung einbezogen, wie eine wahrnehmende Instanz, die aus der Entfernung zuschaut, doch nicht in die Handlung der Die-gese eingreift (Seq. 4.1).



Seq. 4.1 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609762>)

Im Hintergrund des Spiegels (0:24:52–0:25:32).

Während in dieser Szene das Spiegelbild Prousts bei einmaligem Sehen unentdeckt bleiben kann, lässt Ruiz in der Dialogszene zwischen Proust und Morel Proust aus dem im Vitrinenschrank gespiegelten Bild sprechen. Statt einen Gegenschuss zu setzen, verharrt die Kamera in der Einstellung – spätestens da fällt dem Zuschauer die ungewöhnliche Bildkonfiguration auf (1:26:45 ff.; Seq. 4.2).



Seq. 4.2 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609763>)

Morel im Gespräch mit Prousts Spiegelbild (1:24:36–1:26:54).

Ein ähnliches Kameraverhalten findet sich gegen Ende, als der bärtige Proust (Engel) im Zimmer seiner Kindheit eine Unterhaltung mit seinem kindlichen Alter Ego (Du Fresne) führt (Abb. 4.3).



Abb. 4.3 Marcel im Gespräch mit dem Spiegelbild aus der Zukunft (2:26:22).

Dennoch tritt der Spiegel in Ruiz' Film nicht in den Dienst der Illustrierung einer bestimmten Fokalisierung.

[...] c'est l'image qui crée les situations et les justifie. Tout ce qu'il y a dans le cadre raconte.²⁹⁵

Der Spiegel verselbstständigt sich als serielles Motiv in unterschiedlicher *mise en scène*: Er verleiht dem Raum eine (virtuelle) Tiefe, setzt die Figuren in eine unüberwindbare Distanz²⁹⁶ und tritt nicht zuletzt als Zeitzeichen in Erscheinung, wie die Untersuchung der Raumzeit zeigen wird. Auch ist der Effekt des Sprechens aus dem Spiegel nicht allein Proust vorbehalten. In Seq. 4.3. zum Beispiel spricht Odette aus dem Spiegel.

Die Kamera bewegt sich in einer Kamerafahrt Richtung Hand und lässt die Auflösung der Raumsituation mit Odette im Bildkader erwarten – kurz vorher hält die Kamera jedoch in der Bewegung inne und verbleibt bei Marcel. Die im Spiegel kadrierte Odette erscheint so als das zweite wahrnehmende Subjekt der Einstellung. Hier weist das Filmbild implizit auf literarische Passagen hin, in denen der Einblick in die Wahrnehmung nicht dem

295 Barde 1999: S. 1.

296 Cf. Ruiz 2000: S. 79.



Seq. 4.3 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609764>)

Der Spiegel im Spiel der Wahrnehmung (2:21:16–2:21:28).

erzählten «Ich» vorbehalten bleibt, wie etwa im Gespräch zwischen dem «Ich» und Mme de Cambremer,²⁹⁷ oder – noch verwunderlicher – in der Voyeurszene Montjouvains, in der die eingeschränkte Sicht- und Hörbarkeit einhergeht mit einem vollkommenen Einblick in die zarte Gefühlswelt Mademoiselle Vinteuids. «Allem Anschein nach kann der Beobachter zwar weder alles sehen noch alles hören, dafür aber sämtliche Gedanken erraten», schreibt Genette und führt dies auf die *doppelte Fokalisierung* zurück, die zwei getrennte Wirklichkeitsebenen erfasst (ibid.).

Gemeint ist mit den ruizschen Spiegelungen des erlebenden Ichs demnach keine homodiegetische Instanz mit stringenter interner Fokalisierung. Doch bleibt der Eindruck einer Anthropomorphisierung, die Kuhn dem Spiegeltrick zuschreibt.²⁹⁸ Auch wenn Anspielungen auf die *Lady-in-the-Lake*-Perspektive bewusst gebrochen werden, wird der Kamera auch in spiegellosen Einstellungen oftmals eine körperliche Präsenz zuteil, die sie als «Ich mit Leib» auf den Plan treten lässt.

Es ließen sich etliche Szenen aufzählen, in denen man förmlich einen Kameramann spürt, eine Art menschlicher Wahrnehmung, die zu dem Auge gehört, das den Kader wahrnimmt, und die menschlich reagiert. So zum Beispiel beim Abend der Verdurins, an dem die Kriegsmode vorgestellt

297 Genette 2010: S. 148.

298 «So wird verstärkt, dass das, was zu sehen ist, der physiologischen Wahrnehmung einer menschlichen Figur zugeschrieben werden soll» (Kuhn 2011: S. 180).

wird. Die Kamera ist in ständiger Bewegung, dabei gibt es wenig Schnitte. Als der Modeschöpfer Mme Verdurin seine Kriegskreationen zeigt, springt die Kamera nicht etwa in Deckung mit dem Blickfeld der Gastgeberin, sondern bleibt wie eine weitere Instanz der Wahrnehmung stehen, bis sich der Couturier ihr annähert und sie einen Blick in die Mappe wirft, als vollziehe sie eine Bewegung höflichen Interesses nach, bevor sie den Modeschöpfer mit Mme Verdurin weiterziehen lässt (Seq. 4.4).



Seq. 4.4 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609765>)

Die wahrnehmende Kamera (0:40:04–0:40:26).

In anderen Szenen dagegen achtet die Kamera sichtlich auf Abstand und gebärdet sich wie ein Spion oder Voyeur. So zeigt sie beispielsweise Proust, der im Restaurant nach Charlus sucht, seitlich aus dem Parallelgang und nimmt dafür in Kauf, dass er immer wieder von Säulen, Pflanzen oder Menschen verdeckt wird und zeitweise gar nicht zu sehen ist (0:46:11 ff.; Seq. 4.5).

Auch bei der Beerdigung Roberts (1:26:40 ff.) oder in der Schlusssequenz des unterirdischen Labyrinths legt die Kamera so viel Wert auf Distanz, dass sie die Figuren mehrmals aus dem Kader verliert, während sich andere Gegenstände in den Bildvordergrund schieben, die nicht dem primären Kamerainteresse entsprechen. Besonders deutlich wird das Versteckspiel der Kamera in der Szene, in der Proust von Albertine träumt: In dem Moment, in dem Proust aus dem Traum aufschreckt, duckt sich die Kamera hinter einen Stuhl (Seq. 4.6).

Die Kamera demonstriert ihre Unabhängigkeit von jeglicher personaler Bindung sehr eindrucksvoll in der Szene, in der Robert Proust im Restaurant vom Krieg erzählt. Es wirkt fast so, als würde sie sich bei seinem langen



Seq. 4.5 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609766>)

Die spionierende Kamera (0:48:55–0:49:32).



Seq. 4.6 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609767>)

Versteckspiel der wahrnehmenden Kamera (0:20:42–0:21:00).

Monolog etwas langweilen. Statt die beiden in klassischem Schuss-Gegen-schuss in ihrer Unterhaltung zu begleiten, schaut sie zunächst von einer eigenartigen Position unter dem Tisch auf die Gesprächspartner (während Proust zurückblickt), bewegt sich dann durch den Raum, zeigt die reich gedeckte Tafel und weitere Details, um schließlich wieder zum Tisch zurückzukehren (1:01:57–1:01:39). Der Blick aus Augenhöhe und lange,

ununterbrochene Kamerafahrten kennzeichnen die Gegenwart der Kamera als von der Wahrnehmung der Bühnenfiguren unabhängige Größe. Häufig dreht sie sich während der Fahrt, zeigt den Raum dabei in seiner Tiefe, die Figuren aus verschiedenen Perspektiven:²⁹⁹ Hier spricht der *cinematic narrator* der filmischen Erzählung; es bleibt bei einem «als ob» der ontologischen Deckung:

Die subjektive Kamera steht für den menschlichen Blick, kann ihn nur suggerieren, nicht aber vollkommen nachahmen [...].³⁰⁰

Das erzählende «Ich» ist ein anderes. Die duale Trennung des Ich in die erzählende und die erlebende Instanz, auf die Spitzer abzielt,³⁰¹ deckt sich auch in der *Recherche* nie vollständig; wenn gegen Ende des Romans das «ich glaubte» des Helden sich schreiben lässt als «ich wusste», «mir wurde klar» (*RTP III*: S. 869–899) ist die Trennung zum «ich weiß» des Erzählers zwar kaum mehr spürbar³⁰² – doch noch immer vorhanden.

Diese Erzählform, die eine duale Trennung zwischen einem aus der Distanz audiovisuell zeigenden Erzähler, der ein *Anderer* ist als der in der Diegese erinnerte, dessen Horizont er jedoch teilt, soll folgend unter der Kategorie der «heterodiegetischen narrativen Kamera mit interner Fokalisierung» näher betrachtet werden.

4.1.1.2 Die heterodiegetische narrative Kamera mit interner Fokalisierung

Diese Erzählform bezeichnet Lohmeier als «personale Erzählsituation»,³⁰³ als Form einer Er/Sie-Erzählung, die «im Grunde einzig plausible Form filmischen Erzählens, weil sich die kinematographische Ästhetik nur in ihr voll entfalten kann» (S. 201 f.). Dabei geht die pseudomenschliche Anwesenheit der Kamera als des «Anderen» über ihre bloße Rolle der Aufzeichnung hinaus, in einigen Passagen scheint sie durch ihre Blickführung in

299 So z.B. in der Szene, in der Marcel seine Laterna benutzt (0:09:28 ff.), nach dem plötzlichen Regenschauer in Tansonville, als Proust und Gilberte beim *Herboriste* Schutz suchen (0:23:17 ff.), als Charlus im Restaurant über die Artikel Morels redet, oder in der Szene, die Proust im Gespräch mit Robert zeigt (ebenfalls im Restaurant) (1:00:02–1:03:27).

300 Kuhn 2011: S. 181; cf. auch Lohmeier 1996: S. 198.

301 Spitzer 1961: S. 365–497.

Diese Dualität wurde auch von Jauß beschrieben (Jauß 2009: S. 282). Zur Schichtung der «Ich-Ich-Struktur» cf. jüngeren Datums auch Vogt (Vogt 2008: S. 71).

302 Genette 2010: S. 165.

303 Lohmeier 1996: S. 198.

die Diegese einzugreifen. Hier beispielsweise lenkt sie den Blick des Protagonisten auf ein Holzkästchen, das sich auf dem Kamin befindet, bis dieser sich dem Kästchen nähert, um es schließlich zu öffnen (Seq. 4.7).



Seq. 4.7 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609768>)

Die wahrnehmende Kamera verweist auf das Kästchen (0:32:15–0:32:39).

Dass die Kamera nicht mit der Wahrnehmung der dargestellten Person in Deckung zu bringen ist, ist offensichtlich. Doch scheint es zunächst so, als würde sie den Horizont des Protagonisten teilen: Der aufmerksame Zuschauer entdeckt Proust immer wieder im Hintergrund, auch in Szenen, in denen er keinen Sprechpart hat, in denen er eigentlich keine Rolle spielt. Hier ist er Zeuge, als Mme Verdurin mit Morel intim vereint Tee trinkt und ihn nach seinem Treffen mit Charlus fragt (Seq. 4.8).

Einen Moment lang sieht der Zuschauer Proust in der Tür, kurz darauf wendet sich dieser zum Gehen ab. Hierin ähnelt die Inszenierung Prousts Anwesenheit in Rahels Umkleidekabine – obwohl Proust kein sprechender Part zukommt, ist er als Wahrnehmender zugegen (cf. 0:24:52–0:25:32). Auch auf der erstmals erinnerten *Matinée* tritt Proust nicht als Handelnder auf. Während die Kamera die Unterhaltung zwischen Mme Verdurin und Odette fokussiert, durchquert er jedoch im Hintergrund das Bild (Seq. 4.9).

Doch wie könnte Proust die inszenierte Erinnerung Morels an das Zusammentreffen mit Charlus auf dem Jahrmarkt kennen? Zu diesem Zeitpunkt hatte er den Raum schließlich bereits verlassen. Dies gilt auch für die Unterhaltung zwischen Gilberte und ihrem Mann Robert in *Tansonville*: Er ist hier nicht zugegen, wie also konnte er die gesprochenen Worte oder die Gesten erfahren? Ist es ihm erzählt worden? Ruiz hätte



Seq. 4.8 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609769>)

Proust an der Türschwelle (1:06:29–1:06:47).



Seq. 4.9 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609770>)

Proust durchquert den Bildhintergrund (0:06:49–0:07:19).

solche Szenen in eine Binnenerzählung einbetten können, das hat er aber nicht getan.

In diesen unaufhebbaren Paralepsen, die der eingeschränkten Sicht widersprechen, klingt eine Nullfokalisierung an, die Genette auch in der *Recherche* ausgemacht hat: So teilt uns der Erzähler beispielsweise unvermittelt die Gedanken von Madame de Cambremer in der Oper mit, die des

Dieners, der auf der Soirée de Guermantes die Gäste ankündigt, die des Historikers der Fronde und die des Archivars bei der Matinée Villeparisis sowie die von Basin und Bréauté während des Dinners bei Oriane.³⁰⁴ Ebenso erfahren wir von den Gefühlen Swanns für seine Frau (*RTP I*: S. 522–525), von denen Saint-Loups für Rachel (*RTP II*: S. 122, 156) – oder, der Gipfel der Unwahrscheinlichkeit für die Ich-Perspektive – von den letzten Gedanken des sterbenden Bergotte (*RTP II*: S. 187). Michel Raimond spürte darüber hinaus jene Szene als Beleg der «ubiquité» des Erzählers auf, in der Charlus Cottard in ein abgelegenes Gemach führt, um sich dort ohne Zeugen mit ihm zu unterhalten:

Il recouvre même le privilège d'ubiquité, car Cottard, qui a été mandé par Charlus comme témoin, est emmené par lui dans une pièce isolée: Marcel n'y était pas présent, mais l'auteur raconte leur entrevue dans tous ses détails.³⁰⁵

Die Narration ohne Zwischenstation weist hier auf die Nullfokalisierung hin, das heißt auf die Anwesenheit eines allwissenden Erzählers.

4.1.1.3 Die heterodiegetische narrative Kamera mit Nullfokalisierung

Diese Art der Erzählung wird gemeinhin als die dem filmbildlichen Medium nächstliegende betrachtet³⁰⁶ – die erzählende Kamera zeichnet sich hier durch ihre Unabhängigkeit von der Diegese aus. Die teilweise irritierende Markierung dieser Unabhängigkeit stellt die Kamera im Sinne Lohmeiers *persönlich auktorialer* Erzählerfigur dar, die ein «kommentierendes Abbildungsverhalten»³⁰⁷ mit auffälliger Kameraarbeit und Montage an den Tag legt.

Ihre potentielle Ubiquität beweist die Kamera beispielsweise in folgender Sequenz, in der sie Proust und Odette bei einer Unterhaltung in einer Kutsche zeigt (Seq. 4.10).

304 Cf. Genette 2010: S. 147. Genette weist auf folgende Textstellen hin: *RTP II*: 56 f., 636, 215, 248, 524 f.

305 Raimond 1966: S. 541.

306 Cf. dazu neben Lohmeier 1996: S. 210 auch Deleyto 1996: S. 217 ff. und Kuhn 2011: S. 131. Die Begriffe für den «nobody's shot» divergieren: Lohmeier spricht von einer «auktorialen Erzählsituation» (Lohmeier 1996: S. 210), Kuhn von «Nullfokalisierung» (Kuhn 2011, S. 131), Deleyto und Griem/Voigts-Virchow von einer «externen Fokalisierung» (Deleyto 1996: S. 221 f., 224 f.; Griem/Voigts-Virchow 2002: S. 169).

307 Lohmeier 1996: S. 211.



Seq. 4.10 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609771>)

Die antropomorphe Unabhängigkeit der Kamera (0:42:54–0:43:12).

Anfangs gibt sich diese Szene noch wenig auffällig: Sie begleitet die Unterhaltung von Odette und Proust aus der Nähe, bis die Kutsche hält. Dann macht sich die Kamera jedoch als vom Zuschauerinteresse unabhängige Instanz bemerkbar. Als wäre ein weiterer Körper präsent, der sein Fahrtziel noch nicht erreicht hat, bleibt die Kamera auch nach dem Ausstieg der Protagonisten in der Kutsche. Das Anrücken der Kutsche gibt dem Zuschauer tatsächlich für einen Moment die Illusion, die Kamera bewege sich nun vollends vom Schauplatz des Geschehens fort, da erscheint schon das vogelperspektivische Bild, das Proust und Odette am oberen Treppenabsatz in Empfang nimmt. Die Kamera lenkt die Erzählung aus der Perspektive der Allwissenheit und Ubiquität: Sie kann mit der Kutsche abfahren und gleichzeitig im oberen Geschoss auf die Gäste warten. Darüber hinaus offenbart sie ihre Distanz zur Diegese in der Macht über deren Inszenierung. Sie kann dem Zuschauerwunsch entsprechen und die Protagonisten in Nahaufnahmen darbieten, kann sie aber auch aus dem Kader verschwinden lassen. In dieser Szene scheint sie explizit ihre mögliche Omnipräsenz zu inszenieren. Obwohl die Kamera in der Kutsche wieder den Eindruck figürlicher Körperlichkeit erweckt, ist sie nicht an diese gebunden. Sie kann an mehreren Orten zugleich sein, sie kann fliegen oder Orte und Personen aus extravaganten Perspektiven zeigen.

So zum Beispiel nähert sich die Kamera in 90-Grad-Drehung unter der Decke schwebend dem Bankett im Hotel des Verdurin (Abb. 4.4):



Abb. 4.4 Die leiblose Kamera im Hotel des Verdurin (0:33:17).

Es folgt ein horizontaler Schwenk aus dieser extremen Vogelperspektive einmal quer durch den Raum. Wie das folgende Standbild zeigt, stellt doch auch die Zimmerdecke keine Begrenzung für die Kamera dar: Die Kamera, die hier den bärtigen Proust im Boulevard Haussmann kadriert, scheint durch die Zimmerdecke hindurchzublicken (Abb. 4.5).



Abb. 4.5 Die leiblose Kamera im Boulevard Haussmann (0:39:02).

Die anthropomorphe Gebärdung der Kamera ist ein gewählter Modus, der ohne Schwierigkeit von einem leiblosen Modus abgelöst werden kann.

4.1.2 Die Polymodalität als präfilmische Erzählform

Die Annäherung des Kameraverhaltens an eine menschliche Wahrnehmung ist nicht unidirektional. Das zeigt der Vergleich der folgenden Szenen:

In der Kadrierung des Spaziergangs von Proust und Saint-Loup im Bois de Boulogne äußert sich die freie Bewegung der Kamera als langsame Kranfahrt Richtung Erde (Seq. 4.11).



Seq. 4.11 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609772>)

Kranfahrt der Kamera (2:17:14–2:17:37).

Offensichtlich sind die Bewegungsmöglichkeiten Marceles auffallend ähnlich frei: In der folgenden Szene wird Marcel zunächst *hinter dem Fenster* im Innenraum Tansonvilles kadriert. Er blickt nach draußen auf die spielenden Kinder, um nach dem Schnitt tatsächlich *vor dem Fenster* zu stehen, um dann fröhlich grüßend mit dem Kran der Kamera vor der Fassade herunterzufahren (0:11:32 ff.; Seq. 4.12).

Im Wechsel der Einstellung von *over-the-shoulder-shot* und Halbnähe wird die Kameraarbeit als Kommentar lesbar: Erst blickt sie aus der Distanz des Anderen auf Marcel, dann teilt sie seine Wahrnehmung bis zum Eindruck einer visuellen Fusion, die nun ihre kameraspezifische Wahrnehmungsmöglichkeit der Leiblosigkeit, die sich in der freien Kranfahrt äußert, mit der Figur der Darstellungsebene teilt.

Wie die Figur der Darstellungsebene sich in der anthropomorphen Kamera doppelte, so doppelt sich hier die Kamera in der Figur der Darstellungsebene. Dieser filmische Kommentar zielt weniger auf die Fokalisierung in Hinsicht der Wissensbegrenzung ab, die Kuhn in Abgrenzung



Seq. 4.12 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609773>)

Marcel's Kranfahrt (0:10:37–0:11:53).

zu Genettes Wahrnehmungsbetonung entwickelt, sondern tatsächlich auf eine filmkameranahe Wahrnehmung. Für die visuellen Beschreibungen der *Recherche* wurden bereits zahlreiche Analogien zur Kamera ausgemacht: Mieke Bal führt die alle körperlich-optischen Beschränkungen sprengenden «Großaufnahmen» in der literarischen Beschreibung an, die sie explizit als «zoom» bezeichnet,³⁰⁸ wie die Beschreibungen von Albertines Nacken in der Kusszene oder die voyeuristischen Passagen in Montjouvain und später im Hotel Jupiens.³⁰⁹ Poulet bezieht die Analogie der visuellen Erzählweise auf die ständig wechselnden Perspektiven der Personenbeschreibung «des personnages du roman proustien, que l'on ne perçoit jamais que selon tel ou tel angle, aussitôt remplacé par un autre.»³¹⁰

Die Narration der *Recherche*, die sich in ihrer widersprüchlichen Erzählhaltung einer eindeutigen «démarcation» zugunsten einer «multiplen Fokalisierung» entzieht, steht darüber hinaus den medialen Erzählmöglichkeiten der Filmkamera nahe, wie diese Untersuchung hinzufügen möchte. Die dreifache narrative Position in Proust, die «bedenkenlos und scheinbar völlig unbekümmert [...] nach Belieben aus dem Bewusstsein seines Helden in das des Erzählers hinüberwechselt, aber auch abwechselnd in das der verschiedensten Figuren schlüpft», fasst Genette als Verstoß gegen ein

308 Bal 1997: S. 201 ff.

309 Ibid.: S. 203.

310 Poulet 1982: S. 54.

«Gesetz des Geistes», das es verbietet, gleichzeitig innen und außen zu sein unter der musikalischen Metapher der Polymodalität.³¹¹ Es ist dies gleichzeitig das Gesetz des Geistes filmischer Erzählung, bei der nur in Ausnahmefällen eine bestimmte Fokalisierung über den gesamten Film aufrechterhalten wird.³¹²

Stimme und Modus der Kameraerzählung bei Ruiz sind trotz ihrer ausgestellten Tendenz zur Anthropomorphisierung genauso frei in ihrer Erzählung wie im literarischen Prätext.

Sie können sich von Einstellung zu Einstellung neu konfigurieren, zwischen einer voyeuristischen Körperlichkeit, und ihrer von körperlichen Beschränkungen völlig befreiten Aufzeichnung, die als eindeutig heterodiegetische Instanz ihre Ubiquität, ihre Nullfokalisierung und ihre zur menschlichen Wahrnehmung differente Bildlichkeit in fehlender oder markierter Nachbearbeitung ausstellt. Die Distanz zwischen Kamerawahrnehmung und Figurenwahrnehmung kann verschwimmen, doch wird sie nie vollständig nivelliert. Sie kann «innen und außen» zeigen, wie in der subjektiven Kamera der Kutschfahrt, die gleichzeitig eine allwissende im Restaurant ist. So fliegt das *erzählende Ich* des literarischen Prätextes im *rêve éveillé* auf dem «fauteuil magique» durch Räume und Zeiten der Erinnerung (*RTP I*: S. 5) wie die Kamera des ruizschen Schamanen-Kinos (Abb. 4.6 und 4.7):



Abb. 4.6 *Le rêve éveillé* (0:12:14).

311 Genette 2010: S. 127–128.

312 Kuhn 2011: S. 126.



Abb. 4.7 Prousts Fliegegeste (0:12:17).

Le Chaman voyage en rêve, survole des territoires lointains, entre par les fenêtres et les cheminées.³¹³

Wenn Ruiz die Figur Prousts demonstrativ nicht nur vor, sondern auch hinter der Kamera kadriert und im Wechselspiel die Wahrnehmungsformen der Figur Prousts mit der der Kamera austauscht, kommentiert er die Parallelen der Narration in Film und Roman. In der körperlichen, doch prinzipiell von allen Kategorien frei erzählenden Kamera fasst er das literarisch erzählende Ich in seinem filmischen Äquivalent.

4.2 Die Darstellungsebene – Theater im Film

Die Darstellungsebene wird von Lohmeier als «Selbstdarstellung des Erzählten: Dramatische Informationsvergabe im Film»³¹⁴ bearbeitet. Sie unterscheidet dabei die sprachliche Informationsvergabe als «Figurenrede im Film» (S. 215–227) von der «nonverbalen Informationsvergabe» (zum Beispiel Mimik und Gestik; S. 228–269), schlägt verschiedene «Kategorien der Figurenanalyse» vor (S. 270–273) und schließt das Kapitel mit der Funktion der Schauplätze, die sie in «eigentliche» und «uneigentliche Raumkonzepte» unterteilt (S. 274–283).

313 Ruiz 2006: S. 37.

314 Titel des 5. Kapitels in Lohmeier 1996: S. 214–283.

Die Untersuchung der Darstellungsebene zeigt das Verhältnis auf, das der Film zum Medium Theater eingeht.³¹⁵ Dünne und Kramer verstehen «Theatralität» als intermedial übertragbare Form, als komplexes Mediendispositiv aus Körperpraktiken und medialen Formen», dessen Performanz sich aus dem Wechselspiel von «Inszenierung»/ «Körperlichkeit»/ «Verkörperung» und «Wahrnehmung» zusammensetzt.³¹⁶ Im Theaterraum ist diese Wahrnehmung anders geartet als im Kinosaal: Die Räume des (gefilmten) Schauspiels und des Zuschauersaales sind absolut getrennt; es ist nicht möglich, den Raum des Schauspiels zu betreten. Darüber hinaus fehlt die körperliche Präsenz der Schauspieler, die durch das Bild der Schauspieler ersetzt wird. Für die Inszenierung haben sich eigene Konventionen ausgebildet, die Lohmeier auf die photographische Natur des Filmbildes zurückführt:

Theaterzuschauer bringen der Künstlichkeit der Bühnenwelt und ihren unübersehbaren Abweichungen von Wirklichkeit – aufgrund der hier geltenden Spielregeln – eine weitaus höhere Toleranz entgegen als Filmzuschauer der Künstlichkeit der filmischen Welt. Die normative Kraft des optischen Realismus, der das *photographische* Bild ausgesetzt ist, hatte und hat zwangsläufig Folgen auch für die Sprache der Figuren, legte die Annäherung der Figurensprache an die Normalsprache von vornherein nahe.³¹⁷

Von einer natürlichen Figurenrede kann bei Ruiz allerdings nur in Ausnahmefällen die Rede sein. Wie Philippon herausstellt, legt Ruiz in seinen Filmen stets Wert darauf, seine «personnages-acteurs» als der Bildästhetik gleichwertige Größe gegenüberzustellen.³¹⁸ Die doppelte Sprechsituation des Films von Darstellungs- und Abbildungsebene tritt so eher als Spannungsgefüge «figurative(r) [...] Intermedialität»³¹⁹ auf, denn als «Medienverschmelzung».³²⁰

315 Zur intermedialen Auseinandersetzung von Film und Theater cf. Knopf 2005.

316 Dünne/Friedrich/Kramer 2009: S. 29.

317 Cf. Lohmeier 1996: S. 215; cf. auch Kracauer: «To be more precise, the film actor must act as if he did not act at all» (Kracauer 1997: S. 94).

318 Philippon 1983: S. 54.

319 Cf. Wolf 2004: S. 296.

320 Rajewsky 2004: S. 14 f.

4.2.1 Die (Selbst-)Inszenierung der Schauspieler – Figurenrede

Die Figurenrede bei Ruiz ist eine auffällig inszenierte Rede, und das liegt nicht nur an den druckreifen (da meist wörtlich aus der *Recherche* übernommenen) Sätzen. Die langen Tiraden und monologartigen Reden erinnern tatsächlich eher an das Theater als an den Film. Lohmeier spricht von «dialogisierten Monologen», wenn die Repliken nicht aufeinander Bezug nehmen bzw. die Figuren aneinander vorbeireden, sei es, weil sie zu sozialer Interaktion nicht fähig sind, sei es, weil sie auf die Replik des Dialogpartners nicht eingehen wollen.³²¹

Ruiz' Dialoge zeichnet in diesem Sinne ein extremes Ungleichgewicht der Redeanteile aus, es sind eher Monologe im Gewand von Dialogen. Die Unfähigkeit, den anderen zu begreifen, ist nicht auf das visuelle Erfassen beschränkt, sie äußert sich auch im sprachlichen Austausch.

Im Medium Film ermöglicht diese Dialogisierung darüber hinaus die (Selbst-)Inszenierung der Schauspieler als Schauspieler, denn Ruiz' Fokus liegt weniger auf dem Gesprochenen als auf der Erforschung des Sprechenden. Die Kamera umkreist ihn, fährt nahe heran und zeigt so den Schauspieler im Beweis seiner Schauspielkunst.

Pascal Gregory wird beispielsweise in einer auffallend langen Einstellung (1:04:06–1:06:35) dabei beobachtet, wie er den Krieg kommentierend sein Fleisch verschlingt («mmmh, la viande est bonne!»). Er spricht mit vollem Mund und lenkt so die Aufmerksamkeit auf das Sprechen (Seq. 4.13).



Seq. 4.13 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609774>)

Kadrierung der Sprache I: Robert spricht mit vollem Mund (1:04:06–1:06:11).

321 Lohmeier 1996: S. 226.

Dies geschieht ähnlich bei Marie-France Pisier, die als neuerliche Mme Verdurin auf dem *bal de têtes* ebenfalls mit vollem Mund spricht. Auch Edith Scob entbehrt nicht der theatralischen Selbstinszenierung, wenn sie ihre Tirade geradewegs in Prousts Ohr zischt, um kurz darauf etwas zurückzutreten und ein Lächeln aufzusetzen (1:52:42–1:53:27). Charakteristischerweise schneidet die Kamera nach diesen monologisierten Dialogen nicht zu einem neuen Gegenstand des Interesses, sondern kadriert die Schauspielerin auch noch beim Abtreten (Seq. 4.14).



Seq. 4.14 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609775>)

Kadrierung der Sprache II: Mme Verdurin zischt (2:11:07–2:11:58).

Bouquet machte auf das doppelbödige Spiel aufmerksam, das Ruiz mit der realen Identität und der Rolle der Schauspieler spielt: So lässt er Arielle Dombasle als Mme de Farcy Französisch mit einem leicht amerikanischen Akzent sprechen, amerikanisch dagegen mit einem starken französischen Akzent – ganz offensichtlich spielt hier eine Französin das Schauspiel einer Amerikanerin (Seq. 4.15).³²²

Auffällig sind in dieser Reihe auch die monologartigen Reden von Charlus: John Malkovichs Aussprache stockt, der amerikanische Akzent ist unüberhörbar. Dies kann nur auf den Schauspieler zurückgeführt werden, nicht auf die Figur im Film. Zwei Einstellungen begleiten den Schauspieler in den Reden: Die lange Tirade, mit der er den jugendlichen Marcel im Badekostüm verwirrte (1:39:41–1:40:49), und die nicht weniger aufrührende Rede,

322 Cf. Bouquet 1999: S. 45.



Seq. 4.15 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609776>)

Kadrierung der Sprache III: Der aufgesetzte Akzent (1:53:36–1:53:56).

die er, nach dem erlittenen Schlaganfall, mit dem rhythmischen Schlagen seines Gehstocks begleitet (Seq. 4.16).



Seq. 4.16 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609777>)

Kadrierung der Sprache IV: Charlus rhythmisierter Monolog (1:36:35–1:38:03).

Diese Art der Selbstinszenierung, die sowohl die Rollenfigur als auch die Schauspielerinszenierung umfasst, tritt als das eindringlichste Moment der Figurenrede auf.

So spinnt sich ein komplexes Gefüge von Sein und Schein: Es sind einerseits in der Diegese die Figuren, die sich durch die Selbstinszenierung eine Rolle überhängen und so zur Hieroglyphe werden, die ihr wahres Sein verbirgt, wie etwa Robert, der sich als männlicher Militär inszeniert und dabei ausgerechnet seinen ebenfalls homosexuellen Onkel Pate stehen lässt, wenn er Proust im Restaurant erklärt:

Et sur ce point je suis d'accord avec mon oncle Charlus: Un homme ne doit rien avoir de féminin. (1:02:09 ff.).

Hinter Schmiss, Uniform und den groben Tischmanieren verbirgt er jedoch nur schlecht seinen Wunsch, ein «amour fanatique» (ab 1:02:45) bei seinen Männern zu erwecken. Offen zu Tage tritt diese Selbstdarstellung auch in den gesellschaftlichen Salons, in der artifiziellen Pose, in die das Publikum von Musik oder Schauspiel verfällt (Seq. 4.17).³²³



Seq. 4.17 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609778>)

Schauspiel vor dem Schauspiel (0:39:46–0:40:03).

Damit verweist Ruiz intermedial auf das literarisch ausgestaltete gesellschaftliche «Welttheater» der Jahrhundertwende. Die Figuren der *Recherche* spielen ihre Identität, sie spielen die Rolle eines Geschlechtes und einer

323 Wie Beugnet und Schmid festgestellt haben, fällt das Schauspielern selbst den Figuren der Diegese als *overacting* auf: So kommentiert Gilberte Saint-Loups Selbstbeschuldigungen («Je m'en veux, vous ne pouvez pas savoir autant que je m'en veux!») mit den Worten «tu en fais trop, beaucoup trop» (0:15:24–0:16:07; cf. Beugnet/Schmid 2006: S. 158).

sozialen Position (als *Stars* der Jahrhundertwende). Dieser Schein wird durch die Inszenierung des schauspielerischen Könnens und durch die Anspielung auf die Identität des Schauspielers auf die dem Film eigene Darstellungsebene geführt.

Treffend formuliert Frodon in seiner Rezension:

Emmanuelle Béart et Gilberte, Pascal Gregory et Saint-Loup, Vincent Perez et Morel, Chiara Mastroianni et Albertine, Elsa Zylberstein et Rachel, Melvil Poupaud et le prince de Foix ... C'est à chaque fois comme un couple de danseurs (l'acteur et son personnage) qui s'élançe pour interpréter son pas de deux, et entraîner dans son sillage le souvenir du texte et le plaisir du spectacle, réunis par-delà les débats scolastiques.³²⁴

Lohmeier ordnete die ostentative Künstlichkeit der Darstellungsebene der Bühnenwelt zu.³²⁵ Wenn Ruiz seine Schauspieler inszeniert, übernimmt er Konventionen des Theaters, ohne das eigene Medium zu verleugnen. In der auffällig präsenten Kamera ergibt sich ein stetes Spannungsgefüge von Darstellungs- und Abbildungsebene, das den Film als Film ausweist, dessen intermediale Referenz auf das Theater theatrale Aspekte ins Bewusstsein führt, mit denen Film und literarischer Prätext gleichermaßen ihr Spiel treiben.

Als weitere Kategorie schlägt Lohmeier für die Analyse der Figurenrede die quantitative und qualitative Dialoganalyse vor. Aufschlussreich ist in Ruiz' Film vor allem die *quantitative Analyse*,³²⁶ die Frequenzen des Sprecherwechsels innerhalb eines Dialogs und die Verteilung der Redeanteile auf die Figuren aufdeckt und damit unter anderem Aufschluss über die Strukturierung des Personals in Haupt- und Nebenfiguren gewährt: Hier stehen Figurenpräsenz (nach Lohmeier die *quantitativen Dominanzrelationen*³²⁷) und Sprechanteil in auffälliger Diskrepanz:

Der annähernd omnipräsente Proust hat meist die Rolle des stummen Beobachters inne; er tritt als Auge bzw. als Ohr auf, als Beobachter, der dem Welttheater beiwohnt, und gleicht damit in auffälliger Weise der audiovisuellen Aufzeichnung einer Kamera. In der Analyse der Abbildungsebene

324 Frodon 1999: S. 30.

325 Cf. Lohmeier 1996: S. 215.

326 Lohmeiers weitere Untersuchungskriterien der Kategorie Figurenrede, wie eine sprechakttheoretische Analyse der Dialoge, in Unterscheidung von Proposition, Illokution und Perlokution führen in dieser Hinsicht nicht weiter und werden daher an dieser Stelle unterlassen.

327 Lohmeier 1996: S. 270.

wurde der Kamera ein Zwischenstatus zugesprochen, der sie in einigen Einstellungen intuitiv der Darstellungsebene der Figuren zuschlagen lässt. Im stummen Beobachter Proust findet sie ihr figürliches Pendant. Die traumähnliche *filmische Situation* manifestiert sich hier in der Konstruktion der Selbstprojektion bzw. des Selbstspiegels im Anderen: Die Nähe der Kamera-wahrnehmung zur Zuschauerwahrnehmung, die laut Belting in der Projektion durch den Vorführapparat die filmische Situation entstehen lässt, sorgt dafür, dass der Betrachter sich mit der «imaginären Situation» identifiziert, «als sei er selbst ins Bild geraten».³²⁸

Hier wird diese Wahrnehmungsform in der Figur Prousts verkörpert und in dieser Veräußerlichung wiederum zum Objekt der Betrachtung. Eben dies geschieht in der Narration des literarischen Prätextes in der Ich-Spaltung: Der die Erzählung «zeigende» Erzähler erzählt sich selbst als Wahrnehmenden.

Wenn Proust dagegen in monologartigen Reden das Wort ergreift, verliert der Gesprächspartner jede konstruktive Anteilnahme am Gespräch. Ob er Albertine einen Diskurs über Kunst hält (2:00:27 ff.) oder gegenüber Gilberte (0:12:14) oder dem kleinen Marcel seine Gedanken über Tod und Liebe darlegt (2:26:12 ff.) ist belanglos. Die Dialogpartner sind austauschbar. Die Figur Marcells kann nicht über das Mittel der Sprache in Interaktion zu den Sono- und Optozeichen treten, die sie umgeben. So finden auch keine Dialoge statt, die nach Lohmeiers Kategorie der qualitativen Dialoganalyse interpretiert werden könnten. Wenn es nicht um die Selbstinszenierung der Sprechenden geht, die dem Dialogpartner keine Relevanz zukommen lassen, sondern tatsächlich ein konfliktiver Inhalt zur Debatte steht, hebt die Kameraarbeit semantische Kategorisierungen aus:

Als Proust Morel zur Kontaktaufnahme mit Charlus bewegen will (0:12:14 ff.), findet der Form nach ein konfliktorientierter Dialog mit *semantischen Richtungswechseln* (s. u.) mit hoher Wechselfrequenz statt, der nach Lohmeier und Pfister als «partnerorientiert»³²⁹ einzustufen ist. Hier setzt die Kamera mit starkem Weitwinkel und der Bildkomposition, die immer wieder Morels Schuh abwehrend in den Vordergrund schiebt, die enorme Distanz zwischen den beiden Figuren in Szene. Es ist hier völlig belanglos, ob die Wechselfrequenz des Dialogs «Partnerorientiertheit» impliziert; die beiden Figuren scheinen Meilen voneinander entfernt zu sein, weit mehr als in vielen Dialogen, die auf Grund ihrer Wechselfrequenz eher wie Monologe wirken (Seq. 4.18).

328 Belting 2001b: S. 75.

329 Bezeichnenderweise entnimmt Lohmeier (1996: S. 225) die semantischen Zuschreibungen der Dramenanalyse (Pfister 1982: S. 199), die selbstredend den Eingriff der erzählenden Kamera nicht berücksichtigen kann.



Seq. 4.18 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609779>)

Der distanzierte Dialog (1:24:36–1:26:54).

Hier wird offenbar, dass im «Multimediu» Film die einzelnen medialen Momente des Schauspiels und der Kameraarbeit nicht mehr als Einzelmedien funktionieren: Während im Theater das Schauspiel ohne vermittelnde Instanz auftritt, das heißt die Performanz sich direkt aus dem Zusammenspiel von Inszenierung, Verkörperung und Wahrnehmung ableiten lässt, so ist die Performanz im Film eine doppelte, die stets um die Abbildungsebene der Kamera ergänzt wird. Untersuchungskriterien, die für eine Theaterinszenierung greifen, können hier von der Kameraarbeit konterkariert werden, die so die Darstellungs- und Abbildungsebene in ein interdependentes Spannungsgeflecht setzt, in der die primäre Informationsvergabe über Dialoge von der filmischen Inszenierung ausgespielt werden kann.

Der Mangel an charakterlicher Zugänglichkeit der Figuren äußert sich auch in den qualitativen Strukturen des Personals, für deren Darstellung Lohmeier eine «Matrix von Merkmalsoppositionen» vorschlägt, «in der die einzelne Figur als Bündel von Kontrast- und Korrespondenzmerkmalen erscheint».³³⁰ Zusammen mit den quantitativen Strukturen ergeben sich so Interaktionsmuster der Figurenkonstellation. Klassischerweise treten in konfliktorientierten Stücken bzw. Filmen ein Protagonist (Held), ein Antagonist (Gegenspieler) und ein Helfer (Komplize) auf. Eine figürliche Anordnung um einen Zentralkonflikt, den Ruiz vehement ablehnte, ist auch in der

³³⁰ Lohmeier 1996: S. 271.

Recherche nicht vorhanden. Konflikte ergeben sich vielmehr in emotionaler Hinsicht aus der Geschlechterdifferenz und der (eifersüchtigen) Liebe und in gesellschaftlicher Hinsicht aus Ansehen und sozialem Stand.

Diese Konflikte werden jedoch nicht durch das Agitieren auf der Darstellungsebene ausgetragen, vielmehr zerfallen sie von selbst als Produkte der Zeit: Die Liebe stirbt und verwandelt die vormalige Qual in Gleichgültigkeit; die sozialen Pole kollabieren. Dies erfährt der Erzähler endgültig auf dem *bal de têtes*: Dort sucht Proust noch kurz nach dem aktuellen Stand und Namen Odettes, der ehemaligen Prostituierten, die nun vom Duc verehrt wird; dort ist Morel, der flüchtige Deserteur, der sich vormals in einem Hotel versteckt gehalten hatte, ein Mann, vor dessen «haute moralité» (1:52:23) die Richter sich verneigten und von dem Mme de Guermentes erwartet, persönlich begrüßt zu werden; dort präsentiert sich Mme de Verdurin als de Guermentes und Oriane de Guermentes, das vormalige Fabelwesen der Adelswelt, begrüßt ihn als ihren «plus vieux ami» (1:51:10). Dass die scheinbar unüberwindbaren Klassenschranken gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchbrochen und neu konfiguriert werden, ist allein der ZEIT zuzusprechen, die hier als Protagonist in Erscheinung tritt und die Handlungsmöglichkeiten der Figuren in den Schatten stellt.

Wenn die Figuren sich in der *verbalen Informationsvergabe* selbst charakterisieren, steuern sie meist zielsicher an ihrem Charakter vorbei, bei Fremdcharakterisierungen wird offensichtlich Wert darauf gelegt, sie bald für ungültig zu erklären. So schimpft Bloch beispielsweise auf Roberts Feigheit, kurz bevor Robert seinen Wunsch äußert, in der Schlacht zu sterben; Mme de Guermentes erklärt Proust auf dem *bal de têtes*, Gilberte habe Robert nicht geliebt, er habe darum den Tod in der Schlacht gesucht (2:11:15 ff.), kurz nachdem Gilberte voller Liebe und Verehrung von ihrem toten Ehemann sprach (2:07:54 ff.). Gilberte schimpft auf Mme de Guermentes, die Amerikanerin lobt sie als «élégante» und «fine» (2:12:55), bezeichnet dagegen Odette als «rose stérilisée» (2:12:21) und «glove» (2:12:27), kurz bevor Proust sie eine Allegorie der ewigen Jugend nennt (2:15:56). In dieser Inszenierung nimmt Ruiz sich einige Freiheiten mit der literarischen Vorlage, die der Verdichtung dienen. Der Ball der Schauspielinszenierung ist einer der unfassbaren «silhouettes plates» (*RTP III*: S. 620).

4.2.2 Nonverbale Informationsvergabe

4.2.2.1 Besetzung/Verkörperung

Ruiz lässt die literarischen Figuren von Stars verkörpern: Catherine Deneuve, Vincent Perez, Emmanuelle Béart, John Malkovich, Pascal Gregory usw. sind Schauspieler, deren Bekanntheit er beim Zuschauer voraussetzen kann. In einem Interview mit *Les Inrockuptibles* erklärt der Regisseur:

La première idée générale était qu'avec de nombreux acteurs connus, les spectateurs auront naturellement une première impression proustienne qui ne coûte rien: ils se souviendront de chaque comédien dans un autre film.³³¹

Auf diesen Zusammenhang wurde bereits in der Auseinandersetzung mit der Schauspieler-Einführung über die Schwarz-Weiß-Photographien der filmischen Exposition verwiesen:³³² Statt die Figuren handelnd einzuführen, wird dem Zuschauer die Gelegenheit gegeben, Porträts der Schauspieler unter der Lupe zu betrachten. Außer den Tonfetzen und Prousts begleiten der Stimme, die die Filmmamen nennt, geschieht nichts. Dem Zuschauer wird Zeit gelassen, Gesichter mit früheren Filmen zu assoziieren und mit den neuen Namen zu verbinden. Dass der Zuschauer die Deneuve aus früheren Filmen kennt, bewirkt nicht nur eine Assoziation mit speziellen Rollen, sondern auch das Verfolgen ihres Alterungsprozesses (Abb. 4.8–4.13).³³³

Als Deneuve ihren ersten divenhaften Auftritt im Film hat, hört man Mme Verdurin tuscheln «elle a vieilli, ou je rêve», worauf ihre Gesprächspartnerin antwortet «vous revez, ma chère, elle est superbe!» (0:07:36–0:08:38). Damit nimmt sie wohl in ähnlicher Weise die außerfiktionalen Erinnerungen des Zuschauers auf wie in der Szene, in der Proust sie auf dem *bal de têtes* als «l'allégorie de l'éternelle jeunesse» bezeichnet (2:15:56).

Ein weiterer Coup gelingt Ruiz mit dem Einsatz ihrer Tochter Chiara Mastroianni als Albertine, der Rolle, für die früher einmal die Mutter im Gespräch war.³³⁴ In der *Recherche* ist es die Tochter Gilbertes, die dem Erzähler auf dem

331 Bonnaud/Kaganski 1999: S. 37.

332 Cf. S. 34 ff.

333 Alle Bilder sind der Internetseite *Le Soir. Filmographie de Catherine Deneuve* entnommen (http://portfolio.lesoir.be/main.php?gz_itemId=590648), zuletzt besucht am 15.10.2013.

334 «Proust me guette depuis trente ans. Alors que j'en étais à mon deuxième film, on m'a proposé le rôle d'Albertine, mais les années ont passé et le projet a été repris par quelqu'un d'autre. Avec le temps, j'ai commencé à davantage coller au personnage



Abb. 4.8–4.13 (von oben links nach unten rechts)

Buñuel – *Belle du jour* (1967)/Truffaut – *La Sirène du Mississippi* (1969)/Truffaut – *Le dernier métro* (1980)/Varda – *Les 101 nuits* (1995) / Ozon – *8 femmes* (2001)/Charhon – *Cyprien* (2009).

bal de têtes die Idee der vergangenen Zeit vor Augen führt,³³⁵ hier übernimmt die Tochter Deneuves diesen Part für den Zuschauer. In seiner in *LE MONDE* erschienenen Kritik erwähnt Frodon weiterhin das tonale Erinnerungsspiel um Marie-France Pisiers bzw. Mme Verdurins perlendes Lachen:

d’Odette.» Nachzulesen im Interview mit Catherine Deneuve, *Contact* 1999 (http://tout.surdeneuve.free.fr/Francais/Pages/Interviews_Presse9099/Contact99.htm), zuletzt besucht am 10.02.2016.

335 «L’étonnement de ces paroles et le plaisir qu’elles me firent furent bien vite remplacés, tandis que Mme de Saint-Loup s’éloignait vers un autre salon, par cette idée du Temps passé, qu’elle aussi, à sa manière, me rendait, et sans même que je l’eusse vue, Mlle de Saint-Loup» (*RTP III*: S. 1029).

«[...] il ne vient pas de chez Gallimard mais de François Truffaut. C'est Marie-France Pisier en Mme Verdurin, chacun ses sonates de Vinteuil, le cinéma est ici réservoir inépuisable de souvenirs autant que la mémoire de Marcel Proust.»³³⁶

Ruiz engagierte ein veritables Puzzle aus international agierenden Stars, die zwar in irgendeiner Weise mit der französischen Nation in Verbindung zu bringen, jedoch unabhängig von nationaler Vereinnahmung sind: Emmanuelle Béart, Vincent Perez, John Malkovich,³³⁷ die Namen sprechen das kollektive Gedächtnis des aktuellen Kinogängers an. Das eigene Theater, das sich um die «Stars» entspinnt, interagiert so mit dem Welttheater des 19. Jahrhunderts und spielt eventuell – es ist nicht unmöglich – auch mit dem Theater um den Star Proust und seine Verfilmung.

4.2.2.2 Maske und Kostüm

Diese filmischen Elemente der Darstellungsebene haben nach Lohmeier «nahezu ausnahmslos die Aufgabe, [...] [die] künstlichen Veränderungen als Natur erscheinen zu lassen».³³⁸

Beim *bal de têtes*, der die Sequenz der subtil inszenierten künstlichen Veränderung hätte werden können, optiert Ruiz für den Ersatz der Schauspieler. Dafür nimmt er weitgehend unbekannt Personen, die den Zuschauer vor ein ähnliches Rätsel der Wiedererkennung stellen wie den Protagonisten des Films: Gilberte (Emmanuelle Béart) wird nun von Raymonde Bronstein gespielt, Mme Verdurin (Marie-France Pisier) von Madeleine Lechoux, Rachel (Elsa Sylberstein) von Alberte Barbou. Die Zeit tritt hier hinter den Kulissen als mächtiger Agens auf, der die Schauspieler nicht einfach nur schminkt, sondern – wie ein Regisseur – im Stande ist, sie komplett zu ersetzen (Seq. 4.19).

336 Frodon 1999: S. 30.

337 Emmanuelle Béart machte als französische Schauspielerin auch in Hollywood Karriere (*Mission impossible*, 1996); Perez begann seine Karriere in Frankreich, ging dann nach Hollywood (*The Crow* [1996], *Amy Forster* [1997]), um schließlich wieder nach Frankreich zurückzukehren. John Malkovich lebt und arbeitet heute in Frankreich (mit Ruiz arbeitete er noch 2006 für Klimt zusammen).

338 Lohmeier 1996: S. 268.



Seq. 4.19 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609780>)

Die Zeit substituiert die Protagonisten (2:09:22–2:09:41).

Auch im Einsatz des Kostüms, das nach Lohmeier *Alter, Geschlecht und Gruppenzugehörigkeiten* indiziert,³³⁹ gestaltet Ruiz sein Kino als onirisches: Bei mehrmaligem Betrachten fällt auf, dass die Kostüme weit über die konventionelle Bedeutung hinausführen, eine Figur in einer sozialen Klasse und einer bestimmten Epoche anzusiedeln: Das Kostüm löst sich oftmals als Bildelement, um zum verbindenden Glied der Montage zu werden. So öffnet beispielsweise Odette die Tür zum Nebenzimmer ohne rote Kopfbedeckung (Abb. 4.14).



Abb. 4.14 Schuss ... (0:08:08)

339 Cf. Lohmeier 1996: S. 269.

Wird der Blick durch die Tür circa eine Minute später aus dem Raum der Kindheit in den der Matinée gerichtet, erscheint sie im Gegenschuss neu kostümiert (Abb. 4.15).



Abb. 4.15 ... und Gegenschuss (0:09:22).

In dieser roten Abendrobe wird sie erst wieder gegen Ende des Films auf dem *bal de têtes* erscheinen (Abb. 4.16).



Abb. 4.16 Zeitsprung der Kostümierung (2:15:35).

Dieses Spiel mit den filmischen Wahrnehmungsbildern und den Erinnerungsbildern der Vorstellung wiederholt sich auf der *Matinée de Guermentes*. In der eingeschobenen Erinnerungssequenz visualisiert offensichtlich der erwachsene Proust seine erste Begegnung mit Odette. Dem Kind zeigt sie sich im rosafarbenen Kleid der *dame en rose*. Als Marcel sich nach der Verabschiedung erneut umwendet, erscheint Odette dagegen in einem *eye-matching cut* lachend in der roten Abendrobe. Vor dem blendend hell leuchtenden Fenster richtet sie bereits das Wort an Blochs amerikanische Begleitung, um den Satz im Raum der *Matinée* zu beenden (Seq. 4.20).



Seq. 4.20 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609781>)

Raumsprung der Kostümierung (2:22:28–2:23:13).

Das Kostüm und der Ton verbinden in diesem Fall zwei aufeinanderfolgende Szenen, die in verschiedenen Zeiten und Räumen spielen, über einen im gleißenden Licht unzuweisbaren Zwischenraum. Zwei differente Zeiträume werden über das Kostüm kontrahiert.

Während dies in der Binnenerinnerung in einer sequentiellen Klammer gefasst wird, die sich unmittelbar schließt, verweist die rote Robe des ersterrinnerten Raumes auf einen zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu definierenden Bruch in Zeit und Raum, der erst gegen Ende aufgeklärt werden kann. Der Einsatz des Kostüms widerspricht jeglichem Realismus. Das Kostüm wird lesbar als außerzeitliches und zwischenräumliches Mnemozeichen, das verschiedene, weit entfernte Zeiten und Räume des *Vorher* und *Nachher* in der Gleichzeitigkeit des erinnerten Raumes zusammenfallen lässt. So entsteht, wie die Untersuchung der Raumzeit ergeben wird, eine mentale Topographie des Gedächtnisses, in der die *images* mit den *loci* in Interaktion treten.³⁴⁰

340 Cf. Kapitel «5,3 Vom Anfang zum Ende – Der Diskurs verschachtelter Gegenwartspitzen»: S. 262 ff.

4.2.2.3 Mimik und Gestik

Mimik und Gestik³⁴¹ informieren den Zuschauer über das Innenleben der Figuren. Bei Ruiz führen diese Zeichen jedoch häufig gerade zu einer Verwirrung der Personeneinsicht.

Warum lacht Gilberte auf, nachdem sie Morel auf seine unangemessene Präsenz bei der Beerdigung Saint-Loups angesprochen hat (Seq. 4.21)?



Seq. 4.21 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609782>)

Gilbertes Geste bei der Beerdigung (1:32:06–1:32:40).

In der Unverständlichkeit solcher Zeichen in Mimik und Gestik liegt wohl auch ihre eigentliche Bedeutung. Sie bilden einen losen Faden, werfen eine Frage auf, die nicht beantwortet wird. Ruiz spricht in seiner *poétique du cinéma 2* von «solécisme», einer Art syntaktischer Inkongruenz, die Fragen stellt, auf die es keine Antworten gibt.³⁴² Diese unerklärliche Körpersprache ist in der *Recherche* ebenfalls präsent:

341 Lohmeier klassifiziert diese Zeichen paralinguistischer und kinesischer Natur als «transitorische»: «Transitorische Zeichen» sind «mimische, gestische, proxemische Zeichen»; «nicht-transitorische Zeichen» sind angeborene bzw. habitualisierte Merkmale von Menschen (Stimme, Physiognomie, Körpergröße, Gang usw.) oder Merkmale ihrer äußeren Aufmachung (Maske, Kostüm usw.) (cf. Lohmeier 1996: S. 229).

342 Ruiz 2006: S. 15.

Je me rappelai alors que la dernière fois que je l'avais vue, le jour où sa mère l'avait empêchée d'aller à une matinée de danse, elle avait soit sincèrement, soit en le feignant, refusé tout en riant d'une façon étrange de croire à mes bonnes intentions pour elle. Par association, ce souvenir en ramena un autre dans ma mémoire. Longtemps auparavant, ç'avait été Swann qui n'avait pas voulu croire à ma sincérité, ni que je fusse un bon ami pour Gilberte. Inutilement je lui avais écrit, Gilberte m'avait rapporté ma lettre et me l'avait rendue avec le même rire incompréhensible. (*RTP I*: S. 630).

Die Passage steht im Kontext einer Traumdeutung («À la fois Joseph et Pharaon, je me mis à interpréter mon rêve», *RTP I*: S. 629), in der Gilberte dem Held als Mann erschienen war. Die mehrdeutigen Zeichen der Figuren, bei denen Schein und Sein sich in der androgynen Figur verdichten, tragen die surrealistischen Züge des *rêve éveillé*.

4.2.3 Zur Theatralität der Recherche

Die Integration von Theatralen in die Literatur geschieht über die inhaltliche Thematisierung oder die metapoetische Reflexion. Ihre Bedeutung für die Literaturwissenschaft wurde von Neumann ausgemacht, der Theatralität bereits auf der Ebene elementarer Sprachoperationen ansiedelt.³⁴³ Demgegenüber etabliert Huber das heuristische Potential von Körper und Wahrnehmung:

Die sinnlich erfahrbare Einheit von Sprache, Körper und Wahrnehmung ist so nicht in den Text zu übernehmen. In der Literatur wird das skizzierte Modell als Medium der Selbstbeobachtung vielmehr zu einem narrativen Sinnprinzip, das in der literarischen Inszenierung die Beobachterverhältnisse, die das Theatermodell vorgibt, erst reflexiv in der Kommunikation zwischen Text und Leser ausreizen kann. Hierin liegt der Mehrwert einer «narrativen Inszenierung» gegenüber dem Theaterspiel, das diese Verhältnisse ja ausagieren muss.³⁴⁴

Theater wird in der *Recherche* nicht nur als Kunstform Gegenstand der Beschreibung, wie in den Aufführungen der Berma, auch die «dispositiven Strukturen des Theaters, d.h. die Ebenen der Inszenierung, der

343 Neumann/Pross/Wildgruber 2000: S. 17.

344 Huber 2003: S. 78.

Verkörperung sowie der Wahrnehmung»³⁴⁵ werden in der literarischen Erzählung ausgestaltet. So erscheint die bildhafte Ästhetik der *Combray II* einleitenden Passage als theatrale Inszenierung:

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante [...], aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, *vint comme un décor de théâtre* s'appliquer au petit pavillon [...] (*RTP I.S.* 47)

Es öffnet sich ein Bühnenraum für die Szenen der Erinnerungsbilder, auf dem die Schauspieler der *Recherche* ihren Auftritt haben werden. Doch bleibt es offensichtlich nicht bei der theatralen Wahrnehmung³⁴⁶ eines vorgespilten Stückes – der Erzähler der *Recherche* verkörpert eine eigenartige Mittlerstellung, indem er gleichzeitig Betrachter des Schauspiels als auch Figur auf der Bühne ist.

Was in der Dopplung der eigenen Person als Betrachteter sowie Betrachtetem ausgestaltet wird, verweist eher auf die filmische Wahrnehmungssituation, das heißt auf die Immersion des Zuschauers, die in der theatralen Wahrnehmungssituation durch die körperliche Präsenz des Schauspielers unterminiert wird, wie unter anderem Bazin dargestellt hat.³⁴⁷ Der erinnernde Erzähler verbindet darüber hinaus Zuschauer- und Bühnenraum über den Filter seiner Wahrnehmung und nimmt damit de facto die Funktion einer Filmkamera ein. Dies wird am offensichtlichsten in Passagen des Voyeurismus, in denen der Betrachter sich als Zuschauer einer theatralen Inszenierung in die erzählte Szene integriert und in der Erzählung gleichzeitig zum Vermittler der audiovisuellen Informationen wird, wie in der Inszenierung der Vaterprofanation Mlle Vinteuil³⁴⁸ oder der Beobachtung der sadomasochistischen Bordellsszene des M. de Charlus. Roloff bezeichnet die

345 Theatralität wird hier «als komplexes Mediendispositiv aus Körperpraktiken und medialen Formen» verstanden (Dünne/Friedrich/Kramer 2009: S. 29), dessen Performanz sich aus dem Wechselspiel von «Inszenierung»/«Körperlichkeit»/«Verkörperung» und «Wahrnehmung» zusammensetzt (Dünne/Kramer 2009: S. 15 f.).

346 «Wahrnehmung: Sie umfasst die Relation zwischen Bühne und Zuschauerraum und in eins damit die jeweiligen Grenzziehungen zwischen beiden Räumen sowie die daraus resultierenden unterschiedlichen Perzeptions- und Rezeptionsmodi» (Dünne/Kramer 2009: S. 16).

347 Cf. Bazin 2002: S. 152.

348 Mieke Bal vergleicht die Textstelle mit einem liturgischen Spiel, konzentriert ihre Analyse jedoch auf die Photographie (Bal 1997: S. 218). In Ellisons Prousteinführung wird die Passage dezidiert als Theaterstück bezeichnet: «To say that the narrator presents the scene <theatrically> is an understatement: the scene is pure theater, with the narrator occupying the place of the audience, hidden immediately outside the illuminated windows of the house, while the young woman enacts a drama of their own making» (Ellison 2010: S. 45).

Figur des Erzählers hier als den «unsichtbaren Dritten», «der [...] eine merkwürdige Zwischenposition einnimmt zwischen Faszination und Distanz, Skopie und Skepsis».³⁴⁹ Er stellt die filmgleiche Situation heraus, bezieht sie jedoch auf das Medium der Literatur, in der der «unsichtbare Dritte» in der Zwischenposition zwischen «Schaulust und [...] Suche nach dem Grund des Rätselhaften [...] die Rolle des neugierigen Lesers» präfiguriert. Er spricht bei diesen Voyeurszenen zwar von einer gleichzeitigen «mise en scène» und «mise en abîme» der Situation des Lesers, dessen Lust sich an den beschriebenen Vorstellungsbildern der «theatergleichen Szene» entzündet,³⁵⁰ lässt jedoch den kameraähnlichen Wahrnehmungsfiter unkommentiert, der die Szene dem Leser tatsächlich wie eine Filmszene darbietet.

Aufschlussreich stellt sich in dieser Hinsicht der Besuch des erlebenden Ich im Männerbordell dar: Während der Protagonist im Roman betont unbeabsichtigt dorthin gelangt³⁵¹, lässt Ruiz seinen Proust mit Stock und Hut um das Hotel herumschleichen und zweimal hinter einem Wandvorsprung hervorlugen. Im Hotel schließlich stellt er einen Stuhl vor das überdimensionierte Guckloch des Hotelzimmers. Das Schauspiel und Beobachter trennende «Glas» ist diesmal ein «Spion» (Abb. 4.17).



Abb. 4.17 Proust als Voyeur (1:14:26).

349 Roloff 2006: S. 159.

350 Ibid.

351 Als das erlebende Ich Saint-Loup des Nachts aus dem Hotel treten sieht (*RTP III*: S. 810), richtet sich seine Neugier zunächst auf den Spionagevorwurf, den man Saint-Loup machte: «Cet hôtel servait-il de lieu de rendez-vous à des espions?» (*RTP III*: S. 811). Als sei das noch kein ausreichendes Motiv, um den Salon zu betreten, fügt er hinzu: «J'avais d'autre part extrêmement soif» und schließt mit «Je ne pense donc pas que ce fut la curiosité de cette rencontre qui me décida à monter le petit escalier de quelques marches au bout duquel la porte d'une espèce de vestibule était ouverte, sans doute à cause de la chaleur» (*RTP III*: S. 811).

Als die Kamera enthüllt, was Proust sieht, überschreitet sie, ganz wie im literarischen Prätext, die okular mögliche Wahrnehmung aus dessen Perspektive. In den Groß- und Detailaufnahmen des Kamerablicks spritzt das Blut wie in einem Splattermovie (Abb. 4.18).³⁵²



Abb. 4.18 Genrewechsel als ironischer Verweis: vom Kostüm zum Splatter (1:14:47).

Die Lust am beobachteten Bild, das die Kamera als unsichtbarer Dritter dem Zuschauer im Kinosaal darbietet, der in der Dunkelheit und Anonymität des Vorstellungsraums als Double des unsichtbaren Dritten der Szene bewohnt, verleiht in Kombination mit der visuellen Beschreibung des Blicks, der ohne technische Hilfsmittel die Szene gar nicht in der geschilderten Detailgenauigkeit wahrnehmen könnte, dieser theatralen Passage die doppelte Kommunikationssituation von Darstellungs- und Abbildungsebene und zeichnet sie somit als quasi-filmische Wahrnehmung aus.

352 In der *Recherche* wird häufig dem damals eindringlich und fast pathetisch Wahrgenommenen im rückblickenden Erzählvorgang alle Schwere genommen: «Eben dies bestimmt den Witz-Effekt: Was das erinnerte Ich erlebt, ist sozusagen todernst, den *humour* gewinnt Proust durch eine ironisierende «*discrépance*» zwischen Erleben und Erinnern/Erzählen einerseits und der «faktischen» Analogie oder besser: Identität des Erlebenden und Erinnernden/Erzählenden andererseits» (Billermann 2000: S. 266). Dies kann der Film in der Narration durch die inhärente Diskrepanz zwischen dem unmittelbarem Erzählen (des schauspielernden Erzählers) und dem distanten Erzählen (der Kamera) wiedergeben. Ruiz steht in der Literaturverfilmung jedoch auch noch das Mittel zur Verfügung, die gesamte Inszenierung in Schauspiel, *mise en scène* und Kamera aus ironischer Distanz darzustellen: Der Erzählung hat sich ein weiterer kommentierender Erzähler hinzugefügt.

Wie Nitsch anmerkt, «stellt sich der junge Protagonist von Prousts *Recherche* vor seinem ersten Theaterbesuch die Bühne bezeichnenderweise wie ein großes, von jedem Zuschauer für sich betrachtetes Kaiserpanorama vor».³⁵³ Hier wird die räumliche Wahrnehmungssituation des Theaterzuschauers ersetzt durch den gleichzeitig kollektiven wie individuellen Blick auf ein vom eigenen Körper getrenntes Bild, das der filmischen Situation entspricht. Als Ruiz Proust las, erfasste der Cineast den filmischen Grundcharakter der proustschen Theatralität und übersetzte ihn in sein Medium, indem er den Erzähler als Wahrnehmer in die Diegese integrierte und immer wieder in ein Wechselspiel mit der Wahrnehmungsform der anthropomorphen Kamera führte. So ist die ruizsche Erzählsituation lesbar als Kommentar zur Erzählerkonstellation der *Recherche*, der das Theatralische der Beschreibung zum Kinematographischen deklariert.³⁵⁴ Die Schaulust enthält dabei neben der Komponente des reinen Voyeurismus immer auch das Verlangen nach einem Verständnis der Inszenierung:

Je me souviens avec plaisir, parce que cela me montrait que j'étais déjà le même alors et que cela recouvrait un trait fondamental de ma nature, avec tristesse aussi en pensant que depuis lors je n'avais jamais progressé, que déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels (*RTP III*: S. 878).

353 Nitsch 2009: S. 253.

354 An dieser Stelle soll auf eine Theateradaption aufmerksam gemacht werden: Guy Cassiers, Erwin Jans und Eric de Kuyper stießen sich offensichtlich an der Problematik der theatralen Erzählung, die die doppelte Ich-Erzählung nicht wiedergeben kann, in der das erinnernde das erinnerte Ich darstellt. Sie entschieden sich für eine Verdopplung der Kommunikationssituation, indem sie Textmaterial einblendeten, das Regieanweisungen für eine Kamera enthielt. «[...] Ortsangabe, Daten, Angaben zu akustischen Elementen (z. B. Glockenläuten, Schritte auf Kies usw.), Angaben zum Verhalten der Figuren selbst (Schamröte auf seinen Wangen, Kuss etc.) oder auch Texte, die wie Regieanweisungen, Angaben für einen Kamerazoom oder für Instruktionen zu den Einblendungen einer imaginären Kamera wirken, wie etwa <seine Augen>, <ihre Augen> usw. Diese Texteinblendungen sind für alle vier Teile des Zyklus neben den gesprochenen Texten wesentliches Element der räumlichen, zeitlichen, atmosphärischen und auch psychologischen Orientierung und Strukturierung für den Zuschauer, wobei sie vom Szenischen selten komplementär gestützt werden» (Metzger 2010: S. 206). Hier wurde offensichtlich die Darstellungsebene um Elemente einer Abbildungsebene ergänzt und somit das theatrale zum filmähnlichen Dispositiv umgestaltet, dessen Strukturierung sich über den kommentierenden Wahrnehmungsfilter ergibt.

Die Interpretationsversuche beziehen sich sowohl auf die Elemente der *mise en scène* («un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou») als auch auf das Spiel der Figuren auf der Bühne, die Ebene der *Verkörperung*, mit Kramer und Dünne verstanden als «bestimmte Form der Organisation von Körperbewegungen und sprachlichen Äußerungen».³⁵⁵

Es ist bei weitem nicht nur die Schauspielerin Rachel, deren Verwandlung auf der Bühne Marcel staunen lässt³⁵⁶ und die Mimik und Gestik in Verstellung einsetzt. Mme de Guermantes lässt ebenso auf der mondänen Bühne der Soiréen bewusst ihre Augen strahlen:

Dans l'ordinaire de la vie, les yeux de la duchesse de Guermantes étaient distraits et un peu mélancoliques, elle les faisait briller seulement d'une flamme spirituelle chaque fois qu'elle avait à dire bonjour à quelque ami [...] après avoir jeté sur sa robe ce dernier regard rapide, minutieux et complet de couturière qui est celui d'une femme du monde, Oriane s'assura du scintillement de ses yeux non moins que de ses autres bijoux (*RTP II*: S. 661 f.).

Wie die Analyse von Figurenrede, Mimik und Gestik ergeben hat, ist die Ebene der Verkörperung nicht darauf angelegt, die Erzählung zu tragen, weshalb Lohmeiers Vorschlag, die qualitativen Strukturen des Personals in einer «Matrix von Merkmalsoppositionen» zu fassen, «in der die einzelne Figur als Bündel von Kontrast- und Korrespondenzmerkmalen erscheint»³⁵⁷, für den ruizschen Film ins Leere laufen muss.

Dies ist im literarischen Prätext angelegt, bei dem die Figuren hinter ihrer Selbstinszenierung jede Kontur verlieren. Das Spiel der Verkörperung erschöpft sich in der Darstellung einer Oberfläche, die nicht durchdrungen werden kann. Im Versuch der Interpretation des erzählenden Beobachters gewinnen die Figuren nie an Tiefe; es bleibt bei der Multiplizität unzugänglicher bildhafter Oberflächen, wie der Erzähler etwa nach dem Tode Albertines feststellt:

[...] rapide et penchée sur la roue mythologique de sa bicyclette, sanglée les jours de pluie sous la tunique guerrière de caoutchouc [...]; les soirs où nous avons emporté du Champagne dans les bois de Chanterpie, la voix provocante et changée [...]. Petite statuette dans la promenade vers l'île, calme figure grosse à gros grains près du pianola,

355 Dünne/Kramer 2009: S. 16.

356 «Mais vue ainsi, c'était une autre femme» (*RTP II*: S. 175).

357 Lohmeier 1996: S. 271.

elle était ainsi tour à tour pluvieuse et rapide, provocante et diaphane, immobile et souriante, ange de la musique. Chacune était ainsi attachée à un moment, à la date duquel je me trouvais replacé quand je la revois. Et ces moments du passé ne sont pas immobiles; ils gardent dans notre mémoire le mouvement qui les entraînait vers l'avenir, – vers un avenir devenu lui-même le passé –, nous y entraînant nous-même (*RTP III*: S. 488).

Die Unzugänglichkeit hat eine duale Gründung: Auf der Darstellungsebene ist sie bedingt durch die Objekte der Betrachtung, die sich hinter verschiedenen Masken verstecken; auf der Abbildungsebene ist sie bedingt durch die Zersplitterung des wahrnehmenden Subjekts, das als «Ort der Bilder»³⁵⁸ die Darstellungsebene stets aus unterschiedlichen (Kamera-)Perspektiven fasst. Die Oberflächlichkeit der theatralen Verkörperung, die keine gültige Interpretation gestattet, nimmt den Darstellern der *Recherche* ihre Körperlichkeit und macht sie zu Spiegelflächen des in der Zeit zerstückelten Ich:³⁵⁹

[...] je me disais combien il est difficile de savoir la vérité dans la vie. J'avais bien remarqué le désir et la dissimulation d'Albertine pour aller chez Mme Verdurin et je ne m'étais pas trompé. Mais alors même qu'on tient ainsi un fait, des autres on ne perçoit que l'apparence; car l'envers de la tapisserie, l'envers réel de l'action, de l'intrigue – aussi bien que celui de l'intelligence, du cœur – se dérobe et nous ne voyons passer que des silhouettes plates dont nous nous disons: c'est ceci, c'est cela; c'est à cause d'elle, ou de telle autre (*RTP III*: S. 620).

Der Betrachter bemerkt das offensichtliche Schauspiel, kann aber dennoch nicht hinter die «apparence» der flächigen Silhouetten blicken. *La dissimulation* bleibt das einzige visuell entschlüsselbare Moment.

In dieser Hinsicht ist das Schauspielern der Figuren mit dem Komplex von Lüge und Wahrheit als einer spezifischen Form einer filmnahen Erzählkonstellation verbunden, der sich auch im sprachlichen Code der schauspielenden Figuren äußert. Wie Mecke herausstellt, spielen «Ehrenworte, Hyperbeln und Beschwörungen [...] auch in Marcel Prousts Romanzyklus [...] als Lügenindikatoren eine große Rolle. Dort pflegt Albertine [...]

358 Belting 2001: S. 12.

359 In ihrer visuellen Lesart macht Bal hier einen Grundzug der ästhetischen Beschreibung fest: «The Proustian subject spreads himself out over the long pages of *La Recherche* by «pressing» himself against all of the characters, who are nothing more than puppets, flat images that end up being flat images of himself» (Bal 1997: S. 244).

ihre Aussagen durch Schwüre zu unterstreichen»³⁶⁰ und kaschiert eine Lüge mit einer anderen. Veltkamp macht darauf aufmerksam, dass die Inquisitionen gegenüber Albertine aus späteren Manuskriptergänzungen stammen:

Daraus lässt sich ein zunehmendes Interesse Prousts am Phänomen der Lüge und dem durch es bedingten Klima der Unsicherheit schließen. Dabei formuliert die Reflexion über die Lüge diese nie als ethisch-moralisches Problem, sondern stets als ein (im weitesten Sinne) sprachliches.³⁶¹

Der Wahrnehmungsfiter bzw. die Kamera des erzählenden Ich weiß um die Zeichen der Kunst und führt daher das Schauspiel und die Lüge, deren Zeuge er als erinnertes Ich wird, nicht auf ein ethisches Problem zurück, sondern inszeniert es als künstlerisches Phänomen in Rekurrenz auf das Medium Theater. Im Theater versteckt sich das Gesicht hinter der Maske, das Sein hinter dem Schein, das eine hinter dem anderen. Wenn Ruiz so den Seins-Aspekt des Theaters in der Identität der Schauspieler betont, verschiebt er das Gewicht von Schein und Sein zu einem Gleichgewicht und verweist damit im Spiel mit dem eigenen Medium auf die Grundstruktur der Zeichen der Kunst, wie sie die *Recherche* entwickelt.

So stellte die Bildbeschreibung des *Port de Carquethuit* sich programmatisch unter die Prämisse des Falschen, indem sie den Gegenentwurf zur göttlichen Trennung und Benennung zum Ausgangspunkt der eigenen Ästhetik einer «illusion première» der bildlichen Atmosphäre werden ließ (*RTP I*: S. 835). In der Räumlichkeit des Bildes kristallisierte das Bild in der Ununterscheidbarkeit von Meer und Land, von Festem und Flüssigem, von Virtuellem und Aktuellem. In der Zeitlichkeit der Erzählung verschreibt sich die gesamte *Recherche* in ihrer Makrostruktur einer zeitlichen Unmöglichkeit: Der offensichtlich geschriebene Roman verbleibt ein Zukunftsprojekt. Die Unwahrheit der Makrostruktur gewinnt dadurch, dass sie sich selbst nicht verhehlt, an Wahrhaftigkeit.

Mecke nimmt Bezug auf das Kino der Autorenpolitik der Regisseure, die in der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* in den fünfziger und sechziger Jahren diskutiert wurde und sich dem Komplex der «Moral»³⁶² im Film zuwandte.

360 Mecke 2003: S. 276. Eine ausführliche Untersuchung der Lüge bei Proust bietet Miller 1996: S. 405–429. Miller bezieht sich auf Derridas Feststellung, dass gar keine sprachlichen Anzeichen existierten, um Lüge von Wahrheit zu unterscheiden, führt das Phänomen der Lüge also auf ein semiotisches Problem zurück.

361 Veltkamp 1987: S. 82.

362 «Les travellings sont affaire de moral» (Godard 1959: S. 5).

Im Unterschied zu den verlogenen Bildern des Hollywoodkinos, die dem Zuschauer Wahrhaftigkeit vortäuschen, sind die Bilder des Kinos der Lüge wahr, weil sie zugeben, dass sie lügen.³⁶³

Er bezeichnet diese Art der Authentizität als «postmoderne» (ibid.). Die Kritik, die der Erzähler der *Recherche* am Realismus übt, zielt auf ein analoges Konstrukt von Lüge und Wahrheit ab:

C'est ce mensonge-là qui ne ferait que reproduire un art soi-disant « vécu », simple comme la vie, sans beauté, double emploi si ennuyeux et si vain avec ce que nos yeux voient et ce que notre intelligence constate [...]. La grandeur de l'autre art véritable, au contraire, [...], c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons [...], cette réalité que nous risquerons fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie (*RTP III*: S. 895).

Aus der ausgesprochen unrealistischen Erzählperspektive der *Recherche* heraus wird die Fiktion zur wahren Realität erklärt:

L'artiste qui renonce à une heure de travail pour une heure de cause-rie avec un ami sait qu'il sacrifie une réalité pour quelque chose qui n'existe pas (*RTP III*: S. 875).

«Réalité» bedeutet diese Fiktion allerdings nur, wenn sie sich nicht realistisch gibt, wenn sie ihre Fiktionalität, man könnte auch sagen ihre «Lügenhaftigkeit» ausstellt. Verleugnet sie diese, ist sie Lüge. «Realität» beinhaltet demnach, die eigene Lügenhaftigkeit nicht zu verleugnen.

Je m'en assurais par la fausseté même de l'art prétendu réaliste et qui ne serait pas si mensonger si nous n'avions pris dans la vie l'habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement, et que nous prenons au bout de peu de temps pour la réalité même (*RTP III*: S. 881).

Die *Recherche* entspricht in ihrer Prozessorientierung einem *Werden*, wie es Deleuze für das moderne Kino formuliert hat; dieses Kino des *Werdens* umfasst nach Deleuze zwei zentrale Aspekte: einen zeitlichen und einen fälschenden.

³⁶³ Mecke 2003: S. 298.

Der zeitliche Aspekt des *Werdens* äußert sich in der «Serie der Zeit, die das Vorher und Nachher in einem Werden zusammenführt»³⁶⁴ und ist damit das Moment, mit dem der Erzähler der *Recherche* die Größen von Lüge und Wahrheit in der Erzählung kollabieren lässt («Si Albertine laisse passer quelque temps, mes mensonges deviendront une vérité», *RTP III*: S. 461). Der fälschende Aspekt beinhaltet die ästhetische Komponente dieses Bruchs mit dem Wahren als offensichtlicher «Legendenbildung»,³⁶⁵ die sich in der Diegese der *Recherche* sowohl in der Selbstinszenierung der Figuren äußert als auch in der zeitlich unmöglichen Konstruktion von zu schöpfendem und geschöpftem Werk. Eine Tendenz, eine solche Legendenbildung filmisch auszustellen, sieht Deleuze seit den sechziger Jahren unabhängig voneinander im *cinéma direct* von John Cassavetes und Shirley Clarke, im *cinéma du vécu* von Pierre Perrault und im *cinéma-vérité* von Jean Rouch.³⁶⁶ Perrault hatte sich mit seinen Dokumentarfilmen gegen eine Fiktion ausgesprochen, die ein Modell einer schon bestehenden Wahrheit darstellt, da diese notwendigerweise den herrschenden Vorstellungen oder dem Blickwinkel des Kolonisators Ausdruck verleihe. Für Perrault ist dies eine «Vergötzung» der Fiktion, die dafür sorgt, dass die Fiktion in der Religion, der Gesellschaft, dem Film und allgemein in den Bildsystemen als wahr erscheint. Jean Rouchs Grundlagen des *cinéma-vérité* leiten sich aus diesem Kinoverständnis ab, von dem Deleuze schreibt: «Das Kino kann sich nun mit Fug und Recht *cinéma-vérité* nennen, um so mehr, als es jedes Modell des Wahren zerstört haben wird, um Schöpfer und Erschaffer von Wahrheit zu werden: dies ist dann kein Kino der Wahrheit mehr, sondern die Wahrheit des Kinos.»³⁶⁷

Ruiz stellt sich in diese Tradition, wenn er die Theatralität des eigenen Mediums ausstellt:

Jamais Ruiz ne recherche seulement l'effet pour l'effet, l'illusion pour la seule séduction; il donne toujours à voir en même temps qu'il y a effet, procédé, trucage. Il souligne, désigne qu'il y a illusion. Maître incontesté du faux semblant, il révèle qu'il y a fausse semblance, montre que l'image ment, faisant ainsi paradoxalement œuvre de vérité en désignant un mensonge.³⁶⁸

364 Deleuze 1991b: S. 204.

365 Deleuze 1991b: S. 198. Diesen Bruch setzt Deleuze mit dem Kino der Nouvelle Vague an (cf. S. 179).

366 Deleuze 1991b: S. 198 ff.

367 Ibid.: S. 199.

368 Buci-Glucksmann/Revault-D'Allones 1987: S. 42 f.

Veltkamp hatte darauf hingewiesen, dass die Lüge in der *Recherche* «nie als ethisch-moralisches Problem, sondern stets als ein (im weitesten Sinne) sprachliches» auftritt.³⁶⁹ Es betrifft das Zeichensystem, in dem sich die Literatur bewegt, um die projizierten «vérités» auszudrücken; doch «Wahrheit gibt sich nicht, sie entzieht sich, am deutlichsten in den Worten».³⁷⁰

Genette zeichnet in «Proust et le langage indirect» die Ebene des Bildungsromans nach, die in der «théorie proustienne»³⁷¹ vom «âge des noms» zum «âge des choses» führt (diesen Titel hatte Proust ursprünglich für *Le Temps retrouvé* vorgesehen): Im «âge des mots» hatte der Erzähler die «incapacité du langage à révéler cette vérité [intérieure] autrement que d'une manière dérobée, déplacée, déguisée, retournée, toujours indirecte et comme seconde [...]» (ibid.) festgestellt. Im «âge des choses» schließlich manifestiert sich die Defizienz der Langage als Essenz, «qui se donne dans l'expérience de la réminiscence et se perpétue dans l'exercice de la *métaphore* – présence d'une sensation dans une autre, «miroitement» du souvenir, profondeur analogique et différentielle, transparence *ambiguë* du texte, palimpseste de l'écriture» (S. 294). Die «incompatibilité de l'être et du paraître» stellt den Signifikanten grundsätzlich in Frage, «qu'il soit verbal ou gestuel» (S. 266). Diese Flüchtigkeit der Bedeutung führt Doetsch mit Baudelaire als Charakteristikum der Moderne an, der Flüchtigkeit als ergänzenden Pol zur Ewigkeit entwickelt.³⁷² Auch Kristeva sieht in der «Flüchtigkeit der Bedeutung» der investigativen Passagen der Eifersucht ein Prinzip des gesamten Textes.³⁷³

«Dies ist dann kein Schreiben der Wahrheit mehr, sondern die Wahrheit des Schreibens» – ließe sich in Anlehnung an Deleuze formulieren. So gründen Bild und sprachliches Zeichen auf einer figurativen Basis, die Schein neben Sein, Aktuelles neben Virtuelles, Wahrnehmung neben Projektion bzw. Imagination stellt und letztendlich das Zeichen zum Spiegel des heterogenen Komplexes eines in sich gebrochenen Subjekts werden lässt, das «die Gespaltenheit des Selbst in die Zeichen» einträgt, «deren ständige Dekonstruktion von Verweisungszusammenhängen der De- und Re-Konfiguration von Anschauungen»³⁷⁴ entspricht.

369 Veltkamp 1987: S. 82.

370 Doetsch 2004: S. 343.

371 Genette 1969: S. 293.

372 «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» (Baudelaire 1976: S. 686; cf. Doetsch 2004: S. 1).

373 Kristeva 1994: S. 44.

374 Doetsch 2004: S. 319.

4.2.4 Das Raumkonzept der Darstellungsebene

Lohmeier unterscheidet als Funktionen des fiktiven Raumes «eigentliche Raumkonzepte» von «uneigentlichen Raumkonzepten».³⁷⁵ Dabei ergeben sich die *eigentlichen Raumkonzepte* aus «räumlich-praktischen» Faktoren, konventionsbedingten Vorstellungen oder filmspezifischen Traditionen, die einen bestimmten Raum für bestimmte Stimmungen, Handlungen, Personen usw. nahelegen (etwa die dunkle, suspekthe Hafenszenerie für einen Mord). Die *uneigentlichen Raumkonzepte* dagegen leiten sich aus der Ausstattung der Räume ab, die als symbolisches Arrangement eine Allegorie des Lebensraumes der Figuren darstellt.³⁷⁶ Der Raum dient nach dieser Unterscheidung folglich entweder der Untermalung der Handlung oder der Beschreibung der Charaktere. Wie bereits dargestellt, sind in Ruiz' Film jedoch weder konfliktive Handlungen noch bestimmte Charaktere ausschlaggebend für die filmische Entwicklung.

Die *mise en scène* der Räume wird dagegen bestimmt durch die Fokalisierung des erinnernden Subjekts, die einzelne Einstellungen einzufärben scheint. So motiviert die Farbe Rosa als Anagramm des EROS offenbar die gesamte Erinnerungssequenz um Gilberte: Als Marcel in Combray vor der zart altrosa getünchten Hausfassade in den Garten herabfährt, sieht der Zuschauer die rosa Rosen des Gartens und, kurz darauf, Gilberte mit der damals unerklärlichen Geste im hellen rosa Kleid mit rosa Blümchen. In der folgenden Szene schneidet die nunmehr erwachsene Gilberte rosa Rosen, wieder im rosafarbenen Kleid (Abb. 4.19 und 4.20).



Abb. 4.19 Gilberte als Kind mit rosa Rosen (0:11:04).

375 Lohmeier 1996: S. 274 ff.

376 Cf. Lohmeier 1996: S. 281.



Abb. 4.20 Gilberte als Erwachsene mit rosa Rosen (0:11:34).

Von den rosa geschminkten Wangen über das rosa Kostüm bis hin zur Aktion des Rosenschneidens: Die Farbe Gilbertes prägt in dieser Sequenz die gesamte *mise en scène*.

Wenn wir etwa sagen: eine Tasse sei blau, dann denken wir an ein Ding, das durch die Farbe Blau bestimmt ist, also von anderen unterschieden. Diese Farbe ist etwas, was das Ding hat. Zusätzlich zu ihrem Blausein kann man noch fragen, ob es eine derartige Tasse gibt. Ihr Dasein wird dann durch eine raumzeitliche Lokalisierung bestimmt. Das Blausein der Tasse kann aber auch ganz anders gedacht werden, nämlich als die Weise oder, besser gesagt, eine Weise, in der die Tasse im Raum anwesend ist, ihre Präsenz spürbar macht. Das Blausein der Tasse wird dann nicht als etwas gedacht, was auf die Tasse in irgendeiner Weise beschränkt ist und an ihr haftet, sondern gerade umgekehrt als etwas, das auf die Umgebung der Tasse ausstrahlt, diese Umgebung in gewisser Weise tönt oder «tingiert», wie Jakob Böhme sagen würde.³⁷⁷

Pasco hat in *The color-keys to «À la Recherche du temps perdu»* auf die generelle Begleitung der Farbe Rosa mit dem Begehren eines möglichen physischen Kontaktes hingewiesen, das er «the sensation of <potential reality>» nennt.³⁷⁸ Wie bereits Matoré und Bailey herausstellten, verbinden sich in dieser Farbe verschiedene Zeiten in Eindrücken aus früher Kindheit und

377 Böhme 2007: S. 296 f.

378 Pasco 1976: S. 47.

der «sensualité juvénile».³⁷⁹ Dies bedeutet, dass nicht etwa die rosafarbene Gilberte als Ausstrahlungspunkt der Einfärbungen auszumachen ist, sondern der Projektor des erinnernden und erinnerten Ich, aus dessen Affekten die semantisch gefärbten Kolorierungen die *mise en scène* der Erinnerungsräume tönen bzw. «tingieren». So wird im literarischen Prätext die *mise en scène* der Côté de Swann von blau getränkt, die Seite der Guermantes von sonnigem Gelb³⁸⁰, die Objekte der Begierde von der Farbe Rosa.

Die rosafarbenen Rosen kehren leitmotivisch, doch niemals identisch, im Dekor wieder (Abb. 4.21 bis 4.26).

Als Proust im Boulevard Haussmann von Rosen deliriert, nehmen sie eine räumliche Sonderstellung ein: sie situieren sich in einem durch eine trübe Glasscheibe zweigeteilten Raum diesseits des gefilmten Raumes wie in einem außerfilmischen *espace-off*, das die Bildlichkeit des Bildkaders in ihrer verfremdenden Sicht entscheidend prägt. Hier werden vor und hinter der Glasscheibe zwei Bilder in eines geführt (Abb. 4.27).

Die Rose stellt sich in dieser Einstellung aus dem (kadrierten) Außen als außerzeitliches Moment dar, das das gesamtfilmische Raumkonstrukt unterläuft. Sie erscheint sowohl im Außen- als auch im Innenraum Combrays, im Paris des erwachsenen Proust und im Zimmer des Sterbenden. Wenn sie sich nun auch noch im *espace-off* des gefilmten Raums ansiedelt, das sich scheinbar zwischen Zuschauer und Film befindet, proklamiert sie darüber hinaus eine Mittlerstellung zwischen dem erinnernden Zuschauer und dem Filmbild als ein *imago* des *édifice du souvenir*. In diesem in der Tiefe geteilten Bild geschieht, was Astruc der Schärfentiefe zuschrieb: Die Integration des «Denkens» in das Bild des modernen Kinos: Die Schärfentiefe «macht aus dem Ablauf des Films ein Theorem und nicht mehr eine Bilderfolge [association d'images], sie versetzt das Denken ins Innere des Bildes», schreibt Deleuze in Anlehnung an Astruc, der im «Ausdrücken der Gedanken [...] das fundamentale Problem des Kinos» sah.³⁸¹

An späterer Stelle scheinen sich die Rosen ebenfalls aus dem gefilmten Bild zu lösen. Aus dem Gemälde Elstirs, das bei den Verdurins zu sehen

379 Matoré 1958: S. 144. Zu ähnlichen Schlüssen kommen Cocking 1960: S. 71 f. und Butor 1964: S. 39. Ernst ordnet Prousts «multikoloristische Farbästhetik» der Moderne zu (cf. Ernst 2012: S. 52).

380 Die Spazierwege auf Swanns Seite sind gesäumt von Fliederbüschen, von blauen Vergissmeinnicht-Blüten und violetten Lilien und werden bei unsicherem Wetter unternommen – die der Côté de Guermantes dagegen stehen stets im Kontext des sonnigen Wetters (cf. Zaiser 2004: S. 79). Zaiser weist nach, wie sich aus der Farbdominanz der Wirklichkeit eine subjektive Semantik ergibt, die das Blaue als Greifbares und das Gelbe als Fliehendes schlüsselt – bis der Fokalisator diese Festschreibung durch eine neue ersetzt.

381 Cf. Deleuze 1991b: S. 226.



Abb. 4.21–4.26 (von links oben nach rechts unten)

Rosenstrauß in Innenraum – Tansonville (0:13:34) / Rosenstrauß im Schlafzimmer – Paris, rue Hamelin (0:20:04) / Rosen am Grab von Robert (1:33:15) / Rosen bei Rahel im Theater – Opéra-Comique, Paris (0:24:52) / Rosen bei Morels Geliebter (0:27:04) / Unter Glashauben konservierte Sträuße – 4, rue du docteur Proust, Illiers-Combray (2:26:06).



Abb. 4.27 Taufrische Rose vor der Glaswand des nahen Todes (0:12:35).

ist, treten die Rosen aus der bildlichen Zweidimensionalität offenbar plastisch hervor (0:36:46). Aus der Oberfläche wird Tiefe. Es folgt eine Szene von doppelbelichteten Bildern, die mit dem Gemälde der Rosen schließt (Seq. 4.22).



Seq. 4.22 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609783>)

Rosen in Bild und Raum (0:37:46–0:37:51).

In der Kopplung an das Gemälde spielt Ruiz offenbar auf eine Passage aus *Sodome et Gomorrhe* an, in der Mme Verdurin dem erlebenden Ich stolz das Gemälde Elstirs präsentiert. Während das Bild für sie in Bezug auf die Ähnlichkeitsrelation zur Wirklichkeit zählt («derrière les fleurs autrefois cueillies par lui pour elle-même, elle croyait revoir la belle main qui les avait peintes, en une matinée, dans leur fraîcheur, si bien que, les unes sur la table, l'autre adossé à un fauteuil de la salle à manger, avaient pu figurer en tête à tête, pour le déjeuner de la Patronne, les roses encore vivantes et leur portrait à demi ressemblant», *RTP II*: S. 943), legt es für den Erzähler die Sicht des Künstlers frei («Il avait montré dans cette aquarelle l'apparition des roses qu'il avait vues et que sans lui on n'eût connues jamais», *ibid.*).

So macht sich das Kunstwerk zum Spiegel des Künstlerblicks, nicht der Realität:

[...] c'est – [...] la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres (*RTP III*: S. 895).

In der Integration der Rose in den *espace-off* des schärfentiefen Bildes proklamiert Ruiz offensichtlich einen Einblick in das «univers particulier» der gefilmten Erinnerung, bei der Motive dazu imstande sind, über die erinnerten Räume und Zeiten hinweg ihre «tingierende» Wirkung zu verbreiten. Die Elemente der Raumausstattung verweisen im «Kino des Gehirns» stets in letzter Instanz auf den körperlichen Erinnerungsraum, dem die Charakterisierung der Figuren auf der Darstellungsebene untergeordnet sind. Dabei ist der untergründig wirkende *páthos* die treibende Kraft, die sowohl die Kostüme der Darsteller als auch die Elemente der Raumausstattung bestimmt. Der Raum tritt demnach weder im Sinne des «eigentlichen Raumkonzeptes» auf, als atmosphärische Ausgestaltung der Handlung, noch im Sinne des «uneigentlichen Raumkonzeptes», als Allegorie des Lebensraumes der dargestellten Figuren.³⁸² Vielmehr verweist er auf die Affekte des fokalisierenden Subjekts, dem in der hier aufgestellten Dichotomie kategoriell die Kameraarbeit zugeordnet wurde. Hierin äußert sich die duale Funktion des *cinematic narrator*: Wie bei einem Kinematographen erfüllt er nicht nur die Funktion der Aufzeichnung einer Objektebene, sondern außerdem die Aufgabe des Projizierens, die ihn als Ursprung der augenscheinlichen Objektwelt in Erscheinung treten lässt.

Wie dieses Kapitel zeigen konnte, weist die Narration der *Recherche* zahlreiche Parallelen zur filmischen auf: Das erzählende Subjekt wurde hier als *cinematic narrator* verstanden, der kameraanaloge Funktionen und Montage vereint. Seinen Wahrnehmungsfiter musste jeder Gegenstand durchlaufen. In Passagen voyeuristischer Beschreibung zögert er nicht, als «unbeteiligter Dritter» seinen Zoom einzusetzen. Er erscheint in seiner Verdopplung als gleichzeitig zeigend-erzählende wie gezeigt-erzählte Instanz, als Bindeglied zwischen Abbildungs- und Darstellungsebene.

Dabei projiziert er nicht nur sich selbst als Anderen in die Darstellungsebene, sondern macht auch die weiteren Figuren der Diegese zum Spiegel bzw. zum Bild seines Ich. So ist die «Polymodalität» erklärbar, mit der Genette die inkonsequente interne/doppelte/Nullfokalisierung der *Recherche* zusammenfasst: Die gesamte Darstellungsebene erweist sich als dependent von der Erzählinstanz (der Kamera), die frei zwischen der Leiblichkeit der projizierten Figuren und der eigentlichen Auktorialität schalten kann.

Die Figuren, die auf dieser Ebene agieren, wurden als Schauspieler darstellbar, deren Flächigkeit und Entkörperlichung eher auf das Medium Film als auf das des Theaters verweisen. In der Selbstreferenz theatraler Momente der Inszenierung von Mimik und Gestik und der Selbst-Inszenierung der

382 Cf. Lohmeier 1996: S. 281.

Figuren als Schauspieler wurde das proustsche Spiel um «être und paraître» (Genette) mit dem ruizschen Spiel des Schauspiels vergleichbar, in dem die Fälschung der Fiktion die eigentliche Wahrheit bereithält.

Die Zwischenstellung des Erzählers, der sowohl auf der Abbildungs- als auch auf der Darstellungsebene angesiedelt ist und seine Subjektebene darüber hinaus in der *mise en scène* von Kostümierung und Raumausstattung überschreitet, die ebenfalls zu Bildern seines *páthos* werden, verdeutlicht, dass die proustsche Filmnähe keine des traditionellen Films ist: Die Kategorien Lohmeiers, die sie am klassisch erzählenden Film entwickelt hat, werden gerade dort nichtig, wo es Ruiz gelingt, Proust filmisch auszudrücken. Es fällt die klare Trennung Abbildungs- und Darstellungsebene, es fallen die quantitativen sowie qualitativen Analyseverfahren in der steten Bühnenpräsenz des beobachtenden, doch meist stummen erinnerten Ich oder der Dominanz der kommentierenden Kamera, die leichterhand klassisch partnerorientierte Dialoge konterkariert.

In dieser speziellen Form der Interdependenz der zeigenden und erlebenden Einheit drückt sich die Sprechart des modernen Kinos aus, bei der alles Dargestellte auf «das Denken» der erzählenden Einheit zurückgeführt werden kann, das so «ins Innere des Bildes» versetzt wird.³⁸³ So überlagern sich die Einheiten von Abbildungs- und Darstellungsebene; sie nähern sich passagenweise an, um sich dann wieder zu konterkarieren, sind gleichzeitig getrennt wie verbunden. In der ontologischen Trennung bei gleichzeitig körperlicher Einheit des literarisch erzählenden und erlebenden Ichs besteht hier eine grundlegende Gemeinsamkeit, die die literarische Imagination des Erzählers in der Form eines Kinematographen, der sowohl aufzeichnende als auch projizierende Funktion hat, als Präfiguration der filmischen Erzählmöglichkeiten des modernen Kinos fassbar werden lässt.

383 Deleuze 1991b: S. 226.

5

Zur Spatialisierung des *discours*

Der Erzähler hat es sich zum Ziel gemacht, die Figuren im Raum von *le Temps* darzustellen und dabei eine eigene Art der «psychologie» zu entwickeln: «par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace» (*RTP III*: S. 1031), in der sich die Zeiten räumlich verschachteln und damit die Sukzession der Ereignisse ausspielen («[...] en introduisant le passé dans le présent sans le modifier [...]», *ibid.*). Die Psychologie des Raums dient – wie dieses Zitat zeigt – dazu, die Zeit in den Raum zu verweisen, sodass zeitliche Distanzen und chronologische Sukzession in sich zusammenfallen. Doch ist der Roman keine räumliche Kunstform, er ist gebunden an die Zeit, in der sich die Erzählung äußert.

Im Gegensatz zum Lesevorgang findet das Film-Sehen in einer vorgegebenen Zeit statt: «Le temps écranique» (Souriau)³⁸⁴ die Zeit der Projektion. In der filmischen Erzählung interagiert die Erzählzeit (bzw. die «Film-Zeit» (Lohmeier) oder «temps diégétique» (Souriau) als messbare Zeit der Diegese mit der erzählten bzw. gefilmten Zeit.

In Ruiz' Verfilmung wie im literarischen Prätext ist die Erzählzeit ausgesprochen lang (die über 3000 proustschen Seiten gibt Ruiz in circa dreistündiger Filmzeit wieder³⁸⁵), doch im Vergleich zur Zeitspanne eines gesamten Lebens, das die *histoire* umfasst, liegt selbstredend eine extreme Raffung vor. Diese wird jedoch nicht als Raffung spürbar. Zwei Momente arbeiten einem solchen Eindruck entgegen.

384 Souriau 1953: S. 8.

385 «En fait, si le spectateur a conscience du temps qui passe, c'est parce que le film est beaucoup trop long (environ 2h 40)» (Ifri 2000: S. 173).

Zu nennen ist zunächst einmal die Metrik des Films, der mit seinen extrem langen Einstellungen ein ähnliches Gefühl von Dauer erregt, wie Prousts schwindelerregend lange Sätze («Les phrases sont incroyables: elles sont bien construites, mais n'ont pas de centre»³⁸⁶). Allein in diesem äußeren Rahmen wird die Gegenüberstellung von chronologischer («temps») und «innerer», psychologischer Zeit («durée») der *Recherche* spürbar, mit der Proust laut Albersmeier den Film nachhaltig beeinflussen sollte.³⁸⁷

Das zweite essentielle Moment, das die Zeitraffung aushebelt, ist das Fehlen eines zeitlichen Fixpunktes der Erzählung. Wenn die Sequenzen, die mal in zeitlichen Klammern, mal in uferlosen Serien sich substituierender Einstellungen die Vergangenheiten des Protagonisten darstellen, unter Auslassen eines gegenwärtigen Bezugspunktes erzählt werden, wird die Zeitstruktur des Films zum gesamtfilmischen Kristallbild, in dem sich jede Sequenz in unterschiedlichsten Szenen und Einstellungen spiegelt. Dies gilt auch für die *temporale Ubiquität*³⁸⁸ der literarischen Narration, deren zeitlich springende Sätze sich spiegelkabinettartig ineinander verschränken, wie die multiplen «connexions involontaires proliférant entre les images»,³⁸⁹ die bei Ruiz ein raumzeitliches Konstrukt der Dauer leiten, die als Zeit in der Immanenz des erzählenden Bildes verankert ist. Auch Marceles Narrationsakt ist in erster Linie «instantan». Er «[...] weist keinerlei Zeichen von Dauer oder auch nur einer Unterteilung auf: er ist instantan. Die Gegenwart des Erzählers, auf die wir fast auf jeder Seite stoßen und die den verschiedenen Vergangenheiten des Helden untergemischt wird, ist ein einziger unteilbarer Moment, ein Fortschreiten gibt es nicht».³⁹⁰

Das vieluntersuchte Prinzip der *durée*, das sich programmatisch im «longtemps» des ersten Satzes konzentriert und im Iterativ³⁹¹ des Imparfait die erzählte Zeit bestimmt, wurde häufig auf Bergson zurückgeführt.³⁹² So verweist etwa Albersmeier im Hinblick auf den Einfluss der proustschen Erzählung auf das Medium Film auf die «ästhetische Dimension der

386 Burdeau 1999: S. 46.

387 Albersmeier 1985: S. 339.

388 Genette 2010: S. 22.

389 Ruiz 2006: S. 17.

390 Genette 2010: S. 159.

391 Nach Flauberts *Mme Bovary* war Proust der zweite, der den Iterativ von der funktionalen Unterordnung unter den Singulativ der Erzählung befreit hat (cf. Genette 2010: S. 217). Genette analysiert den Iterativ in Proust ausführlich und wird meist als Quelle genannt, bezieht seinerseits die grundlegende These jedoch von Houston 1962: S. 33–44.

392 «[S]i courte qu'on suppose une perception, elle occupe toujours une certaine durée» (Bergson 2008: S. 30 f.).

«durée», die «Proust [...] in Anlehnung an die Philosophie Bergsons [...] in den Roman einführt [...]». ³⁹³

Deleuze widerspricht dieser Einschätzung in *Proust et les Signes*:³⁹⁴ Die einzige Parallele, die er zwischen Proust und Bergson gelten lässt, ist die der verschiedenzeitlichen Koexistenz, die Bergson im Begriff der *Virtualität* fasst und die für Deleuze zur Grundlage der Reflexion des filmischen *Zeit-Bildes* wurde.

Diese Koexistenz übersetzt Ruiz in eine Raum-Zeit-Konfiguration, in der sich die Eindrücke von Einheit und Vielheit gegenüberstehen: Die Einheit ergibt sich aus der augenscheinlich räumlichen Gleichzeitigkeit, die Scheinfeigel in Bezug auf Ruiz passend als Labyrinth gefasst hat:

Les différents âges de la vie du narrateur sont évoqués dans un entrelacs perpétuel et chaque âge étant un présent parfaitement simultané des autres présents, tous sont à la fois actuels et virtuels. Le spectateur erre ainsi dans le labyrinthe du temps et l'errance est aussi aléatoire que l'est la remontée des souvenirs dans la conscience de l'écrivain.³⁹⁵

Alle Gegenwart ist gleichzeitig Vergangenheit. Der Raum erscheint dabei von der Zeit untrennbar als Dimension derselben, als raumzeitliches Labyrinth, in dem die Figur Prousts die multiplen Zeiten inkorporiert: «[...] jede Gegenwart koexistiert mit einer Vergangenheit und einer Zukunft, ohne die sie selbst gar nicht vorübergehen könnte. Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren», so beschreibt Deleuze das Zeit-Bild.³⁹⁶

Die projizierten Giganten, die sich in Gleichzeitigkeit auf den schwindelerregend hohen Schichtungen der Zeiten bewegen, führen die Zeiten in den Raum der Erzählung, die sich stets in «Chiasmen der Erinnerung»³⁹⁷

393 Albersmeier 1985: S. 339.

394 Cf. Deleuze 1996: S. 73.

395 Scheinfeigel 2003: S. 224.

396 Deleuze 1991b: S. 57. Blanchot formuliert im Gesang der Sirenen, dass Proust «die faszinierende Struktur» der Sage einfach «kristallisieren lässt» in dem sagenhaften Punkt der Werksschöpfung, «in dem die Gegenwart, die Vergangenheit und, obwohl Proust sie zu vernachlässigen scheint, die Zukunft koinzidieren» (Blanchot 1988: S. 28).

397 Der Ausdruck stammt von Stierle, der diese Überkreuzungen in den Beschreibungen der «petite bande» der jungen Mädchen am Strand von Balbec nachzeichnet, die sich mit der der Engelschar Giotto überkreuzen: Werden diese als «créatures réelles» (*RTP III*: S. 648) betrachtet, so scheinen die jungen Mädchen einen gemeinsamen «esprit d'oiseau» (*RTP I*: S. 788) zu besitzen und werden als «créatures surnaturelles» einer «gracieuse mythologie océanique» (*RTP I*: S. 949) beschrieben. «Da im Gedächtnis frühere

bricht und so vor einer Chronologie feilt, die dem Leben unähnlich wäre (RTP I: S. 642). Gleichzeitig bleibt der zeitliche Bruch des Ich, das als «moi de rechange» (RTP III: S. 595) in der Zeit vielfache Tode gestorben ist (RTP II: S. 88), stets spürbar.

In der Montage, die die figürlich-ontologischen Einheiten unterläuft, stellt sich das Prinzip des heterogenen Erzählers der *Recherche* dar, der immer in eine erzählende und in der Zeit multiple erzählte Instanz teilbar ist. Dieses Konzept gebrochener Vermittlung ist eines der Moderne, die in Opposition zur klassisch-romantischen Totalvermittlung von Selbst und Sein steht. Aus der divergenten Erzählung wird die «image» von Proust durch raumzeitliche Super- und Juxtapositionen geknüpft, die sich letztlich nicht auflösen lassen, nie vollständig zusammenfallen (außer in der Immanenz der Erzählung) und daher, wie Poulet dargestellt hat, eher Konfigurationen (im Raum) ähneln und so Bergsons *durée* um eine spatiale Dimension ergänzen. Ricœur verweist auf diese räumliche Dimension der *durée* als Eigenheit der *Recherche*:

Loin donc que la Recherche débouche sur une vision bergsonienne d'une durée dénuée de toute extension, elle confirme le caractère dimensionnel du temps.³⁹⁸

Die enge Relationierung von Zeit und Raum ergibt sich im Medium Film direkt aus dem *récit*, der über das räumliche Bild funktioniert: «The spatial dimension of film links it closely to photography, on which film is totally dependent – and which it constantly violates», schreibt Lothe.³⁹⁹ Diese «violation» des photographischen Raums in der Zeit wird auch als die *vierte Dimension* des Films bezeichnet.⁴⁰⁰

Im Gegensatz zur Photographie, die gleichsam den Stillstand der Zeit artikuliert, bestand die Faszination des kinematographischen Mediums

und spätere Erinnerung kopräsent sind, kann nicht nur die spätere die frühere, sondern auch die frühere die spätere Erinnerung konditionieren» (Stierle 2004: S. 16).

398 Ricœur 1984: S. 224. Ähnlich formulierte Megay in ihrer Studie zum Einfluss von Bergson auf Proust: «[...] c'est bien le temps spatialisé que Bergson rejette comme étant la déformation que notre intelligence pratique opère sur le réel» (Megay 1976: S. 72). Die Verbindung von Bergson und Proust gab auch in jüngerer Zeit Anlass zu Studien (cf. Maxwell 1999 und Slegers 2010).

399 Lothe 2000: S. 10 f. Photographie definiert er in Anlehnung an Lessings Laokoon als «räumliche Kunst» (S. 12; cf. Lessing 1994 [1766]).

400 «Filme teilen sich in der Zeit mit, benutzen aber dazu Gebilde <im Raum>. Film – räumlich gesehen – ist zwar zweidimensional und die dritte Dimension ist nur als Illusion vorhanden, dafür ist aber Zeit als vierte Dimension existent». (Schmid 1988: S. 167).

in seinen Anfängen vor allem darin, dass es die Zeit selbst zu visualisieren schien,⁴⁰¹ formuliert Oster-Stierle in ihrem Artikel zu Ruiz' *Le Temps retrouvé*.

Vierundzwanzig Bilder spulen sich pro Sekunde vor dem Zuschauerauge ab und erzeugen die Illusion einer durchgängigen Bewegung. Lyotard definiert die gesamte «Kinematographie» als «das Schriftwerden von Bewegung».⁴⁰² Die Bewegung ist dabei dem von der Kamera erfassten Raum verhaftet und lässt das «Kino als Kunst des Raumes»⁴⁰³ auftreten. Panofsky hatte diese Dimension des Films im Gegensatz zur Photographie als «Dynamisierung des Raums und entsprechend als Verräumlichung der Zeit»⁴⁰⁴ etabliert. Dabei bewegen sich nicht nur Körper im Raum – «der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an – so erscheint es durch die wohlüberlegte Belegung und Schärfenänderung der Kamera, durch Schnitt und Montage der verschiedenen Einstellungen, nicht zu reden von Spezialeffekten.»⁴⁰⁵

Im von Deleuze konzipierten Bewegungs-Bild entspricht die indirekte Darstellung der Zeit ihrer empirisch erfahrenen Form eines zeitlichen Verlaufs, der sukzessive die Gegenwart von einem Vorher in ein Nachher überführt. Wenn die Zeit als Einheit erscheint, leitet sie sich «aus der Montage ab, die sie nach wie vor auf die Bewegung oder die Sukzession der Einstellungen bezieht.» Im *Aktionsbild* sind die sukzessiven Einstellungen auf ein Intervall bezogen, das Deleuze in Scharnierstellung zwischen

401 Oster-Stierle 2005: S. 103. So wurden schon im frühen Film Zeitindikatoren in das Bild integriert, wie Simon betont: «Très vite, le cinéma a introduit un système comparable à l'intérieur de l'image au moyen de divers «déclencheurs»: horloge, montre, calendrier, temps chronique énoncé par les personnages, etc.» (Simon 1981: S. 61).

402 Lyotard 2005: S. 85. Dass ein Filmbild sich nicht bewegen muss, zeigt Ruiz in seinem Kurzfilm *Colloque de chiens* (1977), einem Film, der nur aus Einzelbildern besteht. Der Ton wird aus dem Off angesprochen. Obwohl es nur Standbilder, also keine Illusion der Bewegung gibt, handelt es sich um einen «Film», der eine Geschichte als eine Bildergeschichte erzählt. Die Bewegung ist also keine notwendige Bedingung des Mediums – allerdings besteht im Film immer die Möglichkeit der Bewegung. Die Standbilder hätten von einer Szene zur nächsten zu Filmbildern werden können. Chris Marker führte dies in *Am Rande des Rollfelds* (1962) vor, in dem nur eine Einstellung in Bewegung fällt, während alle weiteren im Stillstand der Standbilder verharren.

403 Cf. den einschlägigen Aufsatz von Rohmer und Schérer mit dem Titel: *Le cinéma, art de l'espace* (Rohmer/Schérer 1989: S. 33–45).

404 Diese Überlegungen erschienen erstmals 1936 unter dem Titel *On movies*. Dann in der überarbeiteten Fassung *Style and medium in the motion pictures* (1947). Hier wurde zitiert aus: Panofsky 1993: S. 22.

405 Panofsky 1993: S. 23.

der empfangenen Bewegung (Perzeption, Situation) und der ausgeführten Bewegung (Aktion im eigentlichen Sinne oder Reaktion) ansiedelt.⁴⁰⁶

Die Zeitlichkeit, die Billermann der *métaphore des Port de Carquethuit* abspricht,⁴⁰⁷ bezieht sich auf eine solche Sukzession der Ereignisse. Tatsächlich kann das räumliche Bild im Diskurs jedoch auch im Medium Film nicht die zeitliche Reihung in ein Nacheinander verhindern, in der jede Erzählung sich darstellt, wie Jauß im Rückgriff auf den *Zauberberg* erinnert, der zu Beginn des letzten Kapitels das Wesen der Zeit in der Erzählung reflektiert:⁴⁰⁸

Alle Erzählung bedarf, wie auch die Musik, der Zeit zu ihrer Erscheinung, weil sie nur als ein Nacheinander, nicht anders denn als ein Ablaufendes sich zu geben weiß. [...] Die Erzählung hat zweierlei Zeit, ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, dass die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternweit von ihr entfernen kann.⁴⁰⁹

Wie die Proust-Forschung mit Jauß schon früh festgestellt hat, entfernt die Form der Zeitdarstellung der *Recherche* sich tatsächlich «sternenweit» von dem Nacheinander der Erzählung, das in der Abfolge von Bewegungsbildern Ausdruck finden könnte. Jauß führte dies primär auf die Distanz des erinnernden und erinnerten Ich zurück, die erlaubt, dass sich der Kreis vom «nunc terminal» zum «nunc initial» allein in der Immanenz der Erzählung vollendet und «ein «univers particulier» umschließt, das nur die Kunst offenbaren kann: die «Welt» des Einzelnen im Spiegel der Zeit».⁴¹⁰

Wie Jauß im Bild des Spiegels andeutet, handelt es sich hier um ein Einschluss-Verhältnis, das der traditionellen Zeitdarstellung neu ist: Das eingeschlossen sein der Figuren in die Zeit entspricht der deleuzeschen Umkehrung der Zeitdarstellung im *Image-Temps* in der Erzählung des modernen Films. Der Raum der Zeit umfasst dabei sowohl die Dualität von erinnerndem und erinnertem Erzähler als auch die von ihm beschriebenen Figuren. In der Beschreibung, die Poulet im Diskurs als «Superposition»

406 Deleuze 1991b: S. 347.

407 Billermann 2000.

408 Jauß bezieht sich im Kontext auf Manns *Zauberberg* (cf. Jauß 2009: S. 706 ff.).

409 Jauß 2009: S. 9.

410 Jauß 2009: S. 282.

verschiedener aufeinanderfolgender Bilder ausmacht,⁴¹¹ schafft die *Recherche* eine allumfassende Schichtung verschiedener Erinnerungsbilder, die sich in der Zeit überschreiben, doch von der Erinnerung wieder sichtbar gemacht werden können.

Mais même en dehors des rares minutes comme celles-là, où brusquement nous sentons l'entité originale tressaillir et reprendre sa forme et sa ciselure au sein des syllabes mortes aujourd'hui, si dans le tourbillon vertigineux de la vie courante, où ils n'ont plus qu'un usage entièrement pratique, les noms ont perdu toute couleur comme une toupie prismatique qui tourne trop vite et qui semble grise, en revanche quand, dans la rêverie, nous réfléchissons, nous cherchons, pour revenir sur le passé, à ralentir, à suspendre le mouvement perpétuel où nous sommes entraînés, peu à peu nous revoyons apparaître, juxtaposées, mais entièrement distinctes les unes des autres, les teintes qu'au cours de notre existence nous présenta successivement un même nom (*RTP II*: S. 12).

In der Juxtaposition der verschiedenen Farben für ein und denselben «nom» erscheint die Zeit im Raum nicht in Form des Bewegungsbildes, das die Zeit in sukzessiver perspektivischer Kameraverschiebung oder der Bewegung der Darsteller im Raum manifestiert, sondern in der räumlichen Inklusion von Vergangenheit in die Gegenwart, wie der Erzähler in *Le Temps retrouvé* wieder ganz auf der Linie des filmischen «Zeitbildes» formuliert:

[...] la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise (*RTP III*: S. 1031).

Dieses Prinzip erkennt er im Raum der Kirche Sainte-Hilaire:

[...] tout cela faisait (de l'église) pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville: un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps (*RTP I*: S. 61).

411 «Notre moi est fait, écrit Proust, de la superposition de nos états successifs. Ce qui est vrai de nous-même, l'est plus encore de l'image, ou plutôt de la suite des images présentées par les êtres que nous connaissons» (Poulet 1982: S. 113).

Die «vierte Dimension» der Zeit ergibt sich demnach nicht aus einer bewegten Handlungs- bzw. Bilderkette von sukzessiver Aktion und Reaktion, sondern bestimmt den Raum, der das Nacheinander der Erzählung immer wieder in ein geschichtetes Über- bzw. Nebeneinander führt: So wird es nach Deleuze dem Film möglich, die Zeit im «Reinzustand»⁴¹² zu zeigen. Mit diesem *Reinzustand* meint Deleuze ein Ausbrechen aus der ausschließlichen Zeit des *être-là vivant* des Filmbildes⁴¹³ zugunsten einer Koexistenz von präsentischer Wahrnehmung und imaginierten Vergangenheit und Zukunft. Er entleiht diesen zentralen Begriff des *Zeitbildes* der *Recherche*, ohne das Verhältnis zum literarischen Text näher zu kommentieren.⁴¹⁴ Nach der Häufung der Epiphanien in *Le Temps retrouvé* heißt es dort:

Rien qu'un moment du passé? Beaucoup plus, peut-être; quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux.

Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce que au moment où je la percevais, mon imagination qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi, s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation – bruit de la fourchette et du marteau, même inégalité de pavés – à la fois dans le passé ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence – et grâce à ce subterfuge avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais: un peu de temps à l'état pur (*RTP III*: S. 872).

Dieses reinzeitliche Erlebnis ist in Bezug auf die Sukzession von Ereignissen, auf die Billermann anspielt, ein außerzeitliches (*situé hors du temps*, *RTP III*: S. 873), das der Erzähler im flüchtigen visuellen Eindruck eines *trompe-l'œil* fasst, das dem flächigen Bild eine zeitliche Tiefendimension

412 Deleuze 1991b: S. 347.

413 Den Begriff entwickelt Metz in Abgrenzung des Filmbildes zum barthschen «avoir-été-là» der Photographie (cf. Metz 1968: S. 16; Barthes 1993: S. 1417–1429.)

414 Ffrench weist in seinem Aufsatz auf Parallelen in *Proust et les signes* und dem *Image-temps* hin, für die er das Desiderat weiterer Forschungsarbeit formuliert (Ffrench 2000: S. 161–171).

verleiht: «Mais ce trompe-l'œil qui mettait près de moi un moment du passé incompatible avec le présent, ce trompe-l'œil ne durait pas» (ibid.). Die Collage von Wahrnehmung und Vorstellung der *mémoire involontaire* ist eine räumliche.⁴¹⁵

Es ist dieses *trompe-l'œil*, das Welles als der «erste große Zeit-Film»⁴¹⁶ in der Integration der Vergangenheit in die Bildtiefe inszenieren sollte. So nutzt der moderne Film die ihm eigene Räumlichkeit in einem proustschen Sinne als Ergänzung der Dauer um eine räumliche Dimension, um die ZEIT in den Raum zu überführen.

Dem Film stehen als technische Einheiten im Zusammenspiel von Diskursivität und Räumlichkeit Einstellung, Szene und Sequenz zur Verfügung. Deren Möglichkeiten zur zeit-räumlichen Darstellung lotet Ruiz in jeder Hinsicht aus.

5.1 Technische Einheiten der filmischen Erzählung von Raum und Zeit

Konventionell wird zwischen *Einstellung*, *Szene* und *Sequenz* als quantitativen Größen unterschieden: Szenen bestehen aus mehreren Einstellungen, Sequenzen aus mehreren Szenen, Filme aus mehreren Sequenzen. Die hierbei implizierte Hierarchisierung (Film – Sequenzen – Szenen – Einstellungen) erweist sich für das Spiegelkabinett des ruizschen Films als kontraproduktiv. Daher wird hier der grundlegenden Einteilung Lohmeiers gefolgt, die nicht auf quantitative, sondern qualitative Unterschiede abzielt. Sie versteht die Einstellung als *technische* (durch den Filmschnitt), die Szene als *zeitliche* und die Sequenz als *semantisch-logische* Einheit.⁴¹⁷ Dabei lässt sie die Tonspur unerwähnt, was die Unterscheidung unzulässig vereinfacht: Der Zuschauer ist tatsächlich ein «Sehhörer»⁴¹⁸ der Ton prägt die Wahrnehmung des Films entscheidend, trägt als «Atmo»⁴¹⁹ die

415 Hier etabliert die *mémoire involontaire* eine Räumlichkeit, die die Schrift aus der Metapher gewinnt: «Il semble que ce soit précisément le discours figuré qui comporte les structures linguistiques les plus nettement apparentées aux structures spatiales [...]. En perturbant la relation codifiée entre un signifiant et son signifié habituel, en le rapportant à un autre signifié, la figure introduit du jeu dans le langage, crée un espace, ordinairement inaperçu, où le sens, au lieu d'être toujours-déjà trouvé, est en quête de lui-même [...]», schreibt Collot (Collot 1987: S. 84).

416 Deleuze 1991b: S. 134.

417 Lohmeier 1996: S. 148.

418 Butzmann/Martin 2012: S. 60 ff.

419 Ibid.: S. 118 ff.

Raumwahrnehmung und liefert auch im bewegungsbildlichen Kino in seinen Rekurrenzen (meist in der Filmmusik) die Möglichkeit zur direkten Repräsentation der Zeit.⁴²⁰

Der Ton läuft prinzipiell unabhängig von den visuellen Einheiten der Einstellung/Szene/Sequenz; er kann diese unterstützen, konterkarieren oder untereinander montieren, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden.

In den folgenden Abschnitten wird grundlegend Lohmeiers Kategorisierungen gefolgt, diese jedoch an gegebenen Stellen durch den Einsatz des Tons erweitert. So wird ersichtlich, wie Ruiz' Film die zeitlichen Darstellungsmöglichkeiten der klassischen Kategorien des Kinos überwindet und wie er nebenbei, indem er die Möglichkeiten des eigenen Mediums auslotet, die grundlegende Struktur des filmischen Zeit-Bildes für den literarischen Prätext der *Recherche* aufdeckt.

5.1.1 Die Einstellung – die Zeitlichkeit in *champ* und *hors-champ*

Die technisch durch den Schnitt definierte Einstellung ist die kleinste Einheit des filmischen Sprechens in Bewegung. Sie stellt somit das bewegte Bild dar (Roterberg spricht von einem «bewegten Gemälde»⁴²¹), das Zeit nur in seine Räumlichkeit integrieren kann, da der Schnitt selbst und die Montage hier zunächst ausgeklammert bleiben. Die speziellen Möglichkeiten der Zeitdarstellung in der Einstellung umfassen traditionell die Zeit-Indizien im Dekor und das *hors-champ*, das Zeit quasi im Off der Horizontale impliziert und schließlich, im *modernen Kino*, die Schärfentiefe, die eine direkte Zeitdarstellung in der Tiefe des Bildes erlaubt. Ruiz spielt mit der gesamten Bandbreite dieser Möglichkeiten und erweitert sie auf eigene Art in Bild und Ton.

Die *mise en scène* der ruizschen Interieurs schwankt zwischen der typischen Innenraumästhetik des 19. Jahrhunderts und barocken Elementen. Auch das Mittelalter, das für den jungen Marcel im Namen «de Guermentes» mitklingt, wird in die *mise en scène* integriert: Robert de Saint-Loup stößt am Strand von Balbec den mittelalterlichen Kriegsschrei seiner Ahnen aus, während die Trauergesellschaft seiner Beerdigung ihn würdevoll grüßt (Seq. 5.1).

420 Cf. Deleuze 1991b: S. 347.

421 Roterberg 2008: S. 22; S. 38.



Seq. 5.1 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609784>)

«Combrays!» – die Legende der Zeiten und der Zeit (1:31:22–1:31:40).

Hier verweist das Bild auf die «Legende der Zeiten»,⁴²² die im Zeitkunstwerk der *Recherche* in den Anklängen an die alttestamentarische Welt, an Mittelalter und Renaissance, an die französische Klassik und die im Werden begriffene Moderne ebenso enthalten ist wie die Legende der Zeit, die ZEIT zum Gegenstand der Erzählung macht. Diesen Aspekt fasst die *mise en scène* etwa im rekurrenten Motiv der goldenen Uhr (0:08:21; 1:44:00; 2:00:43; 2:01:17; 2:25:54).

Auch die Stundenuhr ist von eigenartiger Unabhängigkeit gegenüber dem sie umschließenden Raum-Zeit-Gefüge der Einstellung: In der ersten Einstellung der omnipräsenten Bewegung von Kamera und Mobiliar des Boulevard Haussmann steht sie, den Gesetzen der Schwerkraft trotzend, als einziges Dekorelement wie eingefroren still. Als dieses Zimmer circa zehn Minuten darauf wieder gezeigt wird, steht sie Kopf – die Zeit rieselt in die den Gesetzen der Schwerkraft entgegengesetzte Richtung, als würden hier nur ihre Gesetze gelten (0:13:35) – ein frühes Indiz der besonderen Zeit-Raum-Hierarchisierung des ruizschen Films (Seq. 5.2).

Neben den Elementen der *mise en scène* ist klassischerweise das zeitliche Element der Einstellung das *hors-champ*, als der Ort der virtuellen Zukunft dessen, was kurz darauf im Kader erscheinen wird. Aumont formuliert:

Corollairement, le cadre est ce qui institue un hors-champ, autre réserve fictionnelle où le film va puiser, à l'occasion, tels effets

422 Cf. zu diesem Aspekt den Sammelband Oster/Stierle 2007.



Seq. 5.2 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609785>)

Die Autonomie der Zeit (0:12:51–0:12:55).

nécessaires à sa relance. Si le champ est la dimension et la mesure spatiales du cadrage, le hors-champ est sa mesure temporelle, et pas seulement de façon figurée: c'est dans le temps que se déploient les effets du hors champ.⁴²³

Die langen Einstellungen des Films bestimmen zunächst den Rhythmus der Erzählung, doch stößt Ruiz den Zuschauer auch in der genuin klassisch filmischen Zeitdarstellung des sukzessive kadrierten *hors-champ* auf die distanzierte Wahrnehmung des Kinodispositivs.

So wird in der Beerdigungsszene Saint-Loups mit der langsamen Kamerafahrt eine gespannte Erwartungshaltung aufgebaut, die den Zuschauer geradezu nach dem *hors-champ* dürsten lässt. Dieser bleibt jedoch über weite Strecken der Einstellung außerhalb des Rahmens der Leinwand – die Kamera demonstriert die Unabhängigkeit ihres Blickes gegenüber dem des Zuschauers (Seq. 5.3).

Diese Einstellung behandelt das *hors-champ* der Form nach klassisch: Was erwartet wird, gleitet sukzessive ins Bildfeld. Auch die Stimme Mme Verdurins aus dem Off, die folgend ins Bild tritt, entspricht der klassischen Ausgestaltung des *hors-champ*. Doch wird hier allein durch die fühlbare Dauer (erst nach 30 Sekunden, nach Gilbertes Ausruf «Regardez qui arrive!», tritt Morel ins Bild) die Macht der filmischen Kamera greifbar und die unüberwindbare Raumtrennung des betrachtenden Körpers und

423 Aumont 1989: S. 30.



Seq. 5.3 (<http://heidicon.uni-heidelberg.de/id/609786>)

Gilberte: «Regardez qui arrive!» – die Autonomie der Kamera (1:32:06–1:32:40).

der Leinwand spürbar. Hier bricht die traumhafte Illusion der Fusion von Kamera- und Zuschauerauge; der Zuschauer muss auf den Blick der Kamera warten, um selbst zu sehen:

[...] die Dinge, die eben noch «unschuldig» und für sich selbst da waren, scheinen nun plötzlich einem fremden Blick und einem fremden Zweck zu gehorchen, und sie scheinen, alle gemeinsam, auf einen «unsichtbaren Anderen» zu verweisen, der den Blick der Kamera beherrscht und damit vor allem auch das, was auf der Leinwand nicht zu sehen ist.⁴²⁴

Darüber hinaus zwingt der Film den Zuschauer hier zur Reflexion einer bildlichen Leerstelle: Wessen Auftritt könnte Gilberte als Frechheit empfinden? Warum tritt Charlus ab? In welcher Beziehung stehen die ernst blickenden Figuren Proust und Françoise zur erwarteten Figur? Wen kann Mme de Verdurin so herzlich empfangen?

Selbst in Momenten klassisch bewegungsbildlicher Inszenierung bricht Ruiz die Illusion des Kinodispositivs, um das Sehen bzw. Nicht-Sehen in eben diesem Kinodispositiv zum Gegenstand der Reflexion zu machen.

In einer ähnlich langen Einstellung (Seq. 5.4: 0:37:41–0:38:51) gelingt Ruiz dieser Effekt in zeit-bildlicher Inszenierung, wenn er die Kamera in der Eisenbahn fahren lässt; neben dem Film eine weitere technische

424 Winkler 1992: S. 56.



Seq. 5.4 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609787>)

Die Zugfahrt als Zeitreise (0:37:41–0:38:51).

Errungenschaft des 19. Jahrhunderts, die die Wahrnehmung nachhaltig beeinflussen sollte. Die Kopplung von Eisenbahn und Film als neuen Reismöglichkeiten in Zeit und Raum ist mittlerweile ein Gemeinplatz, der bereits zu zahlreichen Untersuchungen geführt hat.⁴²⁵

Die Kamera, die nach und nach das *hors-champ* der Außenwelt von der Innenwelt des Zugs her abbildet, inszeniert die Zugfahrt als Zeitreise: Von den im Sommer spielenden Kindern (darunter Marcel), an denen die Eisenbahn vorbeizieht, über den verregneten Herbst, die Winterlandschaft mit Soldaten bis hin zum kleinen Marcel in militärisch anmutender Winterkleidung: Hier ermöglicht das sukzessive Einfangen des *hors-champ* eine Zeitdarstellung, die nicht zeitdeckend ist wie in der oben beschriebenen Einstellung, sondern innerhalb von 45 Sekunden Jahre fassen kann – und zwar ohne Schnitt. So ähnelt das Erlebnis der Filmbetrachtung dem des vom Erzähler beschriebenen Leseerlebnisses:

[...] voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception (*RTP I*: S. 88).

425 Cf. Boillat et. Alt. 2005, sie verweisen als maßgebende Studien u. a. auf Kirby 1997; Belloï 2002; Mélon 2002: S. 47–68 und Aumont 1995: S. 43 ff.

Zudem ist das Ereignis des *hors-champ* hier kein Zukünftiges, das in die Gegenwart überführt wird, sondern bleibt im Bezug zur Jetzt-Zeit, die sich im Zug situiert, stets ein Vergangenes.

Deleuze weist als Exempel der «direkten» Zeitdarstellung des «modernen Kinos» auf Visconti und Welles hin; Visconti begleitet zu Beginn von *Vaghe stelle dell'orsa* die Heldin mit einer Kamerafahrt in ihr Geburtshaus, wo sie sich zunächst ein schwarzes Kopftuch kauft, um dann andächtig («als handele es sich um eine Zauberspeise») einen Fladen zu essen. Die Kamera begleite die Figur hier in einer Reise durch die Zeit. Welles dagegen lasse Kane bei statischer Kamera aus der Bildtiefe wie aus der Vergangenheit kommen, als er seinen Freund, den Journalisten, treffen will, um mit ihm zu brechen.⁴²⁶

In der hier besprochenen Einstellung geht Ruiz eigene Wege, indem die Kamerafahrt die Zeitreise nicht nur als virtuelles Moment spürbar werden lässt wie bei Visconti, sondern sie – gleich der umgekehrten Stundenuhr – im Bild aktualisiert: Die tiefenscharfen Bilder teilen den Kader mit dem Vorder- und Hintergrund ebenfalls in zwei Zeiten. Im Gegensatz zu Welles, bei dem Kane sukzessive aus der Vergangenheit zu nahen scheint, geht hier ein Schnitt durch die Einstellung, eine Montage findet statt, die einen Bruch darstellt, statt eine Kontinuität zu etablieren. Ein Innen (im Zug) und ein Außen stehen sich gegenüber, eine Gegenwart und eine sich in Zeitsprüngen ersetzende Vergangenheit treten in Gleichzeitigkeit auf. Sowohl die Kamerafahrt als auch die Tiefenschärfe geben hier für einen Augenblick ein *direktes Zeitbild* wieder:

[...] ce trompe-l'œil qui mettait près de moi un moment du passé incompatible avec le présent [...] (LTR: S. 873).

Es ist nicht mehr die Bewegung, aus der die Zeit abgeleitet wird, sondern die Zeit, die das bewegte Bild bestimmt. Die Einstellung zeigt so eine doppelte «Perspektive der Zeit».⁴²⁷ Durch den Bruch der Zeiten, der tatsächlich im Bild ersichtlich und nicht nur vom Bild ableitbar ist, kann diese Einstellung noch eindeutiger als die von Deleuze herangezogenen als Exempel für die Einstellung als «Matrix oder Zelle der Zeit»⁴²⁸ dienen, ebenso für die Hinfälligkeit der «Alternative zwischen Montage und Einstellung»,⁴²⁹ denn hier vollzieht sich die für Visconti und Welles konstatierte zeitliche Mon-

426 Cf. Deleuze 1991b: S. 56 f.

427 Deleuze 1991b: S. 37.

428 Ibid.: S. 54.

429 Ibid.: S. 62.

tage tatsächlich in der Bildtiefe und in der Fläche. Hier ist Ruiz ganz der «montrage»⁴³⁰ verpflichtet – alles wird *gezeigt*. Nicht mehr, was abwesend ist, lädt hier zur Reflexion ein (wie in der Beerdigungseinstellung: Was wird als Nächstes gezeigt?), sondern das sichtbare Bild selbst: Was bedeutet das Gezeigte? Wie ist der schnelle Wechsel der Jahreszeiten zu erklären? Wieso steht der kleine Marcel so allein in Winterkleidung vor der Eisenbahn? Wie sind die Bilder örtlich und zeitlich einzuordnen?

Das Zeit-Bild fordert dem Zuschauer eine neue Tätigkeit ab:

Sie SEHEN, und das Problem des Zuschauers wird nun heißen: «Was ist auf dem Bild zu sehen?» (und nicht mehr: «Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?»).⁴³¹

Im ersten wie im zweiten Beispiel der Einstellung gehen die Filmbilder einher mit einer Reihe semantischer Leerstellen, die diese Einheit zur Hieroglyphe werden lassen, die auch dann, wenn sie alles zeigt, noch Rätsel aufgibt.

Nicht zufällig entwickelt Ruiz die Montage in der Einstellung aus dem Zugbild heraus; offensichtlich ist hier der intermediale Verweis auf die visuelle Beschreibung der Zugfahrt des literarischen Prätextes enthalten. Diese Beschreibung findet sich in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*:

Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu. (*RTP I*: S. 655)

430 Deleuze gebraucht diesen Begriff für die gewandelte Bedeutung der Montage, die sich nun nicht auf das Zeit-Bild bezieht und in ihm die zeitlichen Beziehungen freisetzt, von denen nunmehr die abweichende Bewegung (frz. *mouvements aberrants*) abhängt (ibid.: S. 61).

431 Ibid.: S. 348.

Hier befindet sich der Erzähler ebenfalls im Innern des Zuges vor dem «*carreau de la fenêtre*» (*RTP I*: S. 654), das ihm Bilder anbietet, die unterschiedlicher nicht sein könnten.

Le jour et la nuit, le proche et le lointain, la gauche et la droite, bref, l'éternel côté de Guermantes et l'éternel côté de Méséglise apparaissent ici enfin comme concilié, unifiés.⁴³²

Wie Poulet betont, findet in dieser Passage die Überbrückung der räumlichen Diskontinuität in der «*coincidence des contraires*» (*ibid.*) statt. Den Bruch, der die beiden Seiten trennt, inszeniert Ruiz nicht als links-rechts sondern als Vorder-/Hintergrund. Trotz der augenscheinlich unterschiedlichen Zeiten können diese in einem einheitlichen Bild bzw. einer einzigen Einstellung gefasst werden. Monika Mayr, die in *Ut pictura descriptio?* diese Passage als für die metapoetische Bildreflexion essentiell herausstellt,⁴³³ führt sie über Adornos Feststellung einer «*Hinfälligkeit des Festen*», das sich in einer «*Flucht von Bildern*»⁴³⁴ äußere, auf die Ästhetik des Impressionismus zurück.

Die «*Hinfälligkeit des Festen*» und die «*Flucht von Bildern*» sind ebenfalls Charakteristika von Filmbildern. Im Erlebnis der Zugfahrt wird es möglich, das Prinzip des bildlichen Zusammenschlusses differenter Elemente als bewegtes *tableau* zu fassen: «*pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu*» (*RTP I*: S. 655).

Die Zeit, die es zu beschreiben gilt, ist auch in der Bewegung keine der kontinuierlichen Veränderung, sondern wird in der Opposition (von hell/dunkel, Tag/Nacht im Zugfenster, Stillstand/Bewegung im Gemälde) zum Raum. Erscheint das metapoetische Manifest des *Port de Carquethuit* in erster Linie als Verwirrspiel von Aktuellem und Imaginärem, so aktualisiert die Zugpassage zwei divergente optische Eindrücke mit identischem Wirklichkeitswert gleichzeitig im zeitlich heterogenen *tableau*.

Poulet bringt es auf den Punkt:

La discontinuité temporelle est elle-même procédée, voire même commandée par une discontinuité plus radicale encore, celle de l'espace. [...] Le temps proustien est du temps spatialisé.⁴³⁵

432 Poulet 1982: S. 101.

433 Mayr 2001: S. 220 f.

434 Adorno 1981: S. 206 f.

435 Poulet 1982: S. 5.

Die Zugpassage überführt das abstrakte Prinzip der stofflichen «*coincidence des contraires*»⁴³⁶ von Meer und Land, das sich im *Port de Carquethuit* äußert, explizit auf den zeitlichen Aspekt der «*discontinuité temporelle*» in bildlich-räumlicher Darstellung. Diese inszeniert Ruiz in der Einheit der Einstellung und entledigt sich dabei wie nebenbei den Zwängen der Segmentierung durch den Schnitt, und damit der zeitlichen *démarcation* des Films.

Das filmische *Werden* macht Jean-Louis Schefer in seiner eigenen Begrifflichkeit in Bewegungsabweichungen des kinematographischen Bildes fest, für die er den Effekt einer «Suspension der Welt oder eine Trübung des Sichtbaren» feststellt.⁴³⁷ Schefer hatte die Suspension der Welt im Bild an Kurosawas Nebeleinsatz in *Macbeth* aufgezeigt; hier wird dem Denken das Sichtbare erschlossen, doch nicht als ein Gegenstand, sondern als eine Art Handlung, die in unaufhörlichem Entstehen und Sich-Entziehen begriffen ist.⁴³⁸

Die Länge der Einstellung wurde hier als *technisch* durch den Schnitt begrenzt eingeführt, doch segmentieren in der oben beschriebenen Einstellung die Nebelschwaden des Zuges (0:38:09 und 0:38:21) in ganz ähnlichem Effekt das Sichtbare wie in Kurosawas *Macbeth* (Abb. 5.1).



Abb. 5.1 Nebel als Schnittersatz (0:38:33).

436 Poulet 1982: S. 101.

437 Deleuze schließt sich ihm an, führt die Ursache jedoch nicht wie Schefer auf «das Verbrechen», sondern auf die «Macht des Falschen» zurück (Deleuze 1991b: S. 220).

438 Ibid.: S. 221. In diesem Zusammenhang sei hingewiesen auf Endres et. al. 2005, der den Schleier als Element der Sichttrübung in Bezug auf Medien und Metaphern untersucht.

In der ruizschen Einstellung geht es jedoch primär um ein Entstehen und Sich-Entziehen von Zeiten. Jahreszeiten und ganze Jahre werden für einen Moment der Sicht entzogen, um dann in voller Klarheit wieder als neue Zeit zu erscheinen. In den Momenten der getrübbten Sicht vollzieht der Betrachter Zeitsprünge, die den Zuschauersessel zum «fauteuil magique» werden lassen, der verschiedene Zeiten in ihrer zeit-räumlichen Einheit durchfliegt.

Die «Alternative zwischen Montage und Einstellung»⁴³⁹ wird hier tatsächlich hinfällig: Zeitliche Montage vollzieht sich schnittlos in der Einstellung und fasst so die bildlichen Zeichen von «Kindheit», «Jugend», «Sommer», «Herbst» und «Winter» in eine «vue totale et un tableau continu». Die «première illusion du regard» dieser Einstellung unterschlägt so durch den Schnittersatz der Nebelschwaden und die kontinuierliche Zugfahrt, aus der die statische Kamera erzählt, jede zeitliche Unterscheidung im Außenraum des Zuges: Die Zeitreise wird erst in der wiederholten und distanzier-ten Betrachtung augenfällig. So verfilmbildlicht Ruiz das vom Erzähler der *Recherche* als transmedial konzipierte Prinzip:

[...] que faire chanter doucement la pluie au milieu de la chambre et tomber en déluge dans la cour l'ébullition de notre tisane dût pas être en somme plus déconcertant que ce qu'ont fait si souvent les peintres quand ils peignent, très près ou très loin de nous, selon que les lois de la perspective, l'intensité des couleurs et la première illusion du regard nous les font apparaître, une voile ou un pic que le raisonnement déplacera ensuite de distances quelquefois énormes (ibid.).

So gelingt es Ruiz, die Prinzipien der *première illusion du regard*, wie sie *Le port de Carquethuit* programmatisch ausführt, mit der metapoetischen Wahrnehmungsbeschreibung der Wirklichkeit (der Landschaft hinter den Zugfenstern) zu verbinden und in ihrem gemeinsamen Kern als heterogenes und doch einheitliches filmisches Bild auszustellen, als Einstellung, in dem die «coincidence des contraires» als zeitliche aktualisiert wird.

439 Deleuze 1991b: S. 62.

5.1.2 Die Szene – das Aushebeln «zeitdeckender Erzählung» im Spiegel der Zeit

Erweitert man den Blick von der Einstellung zur Szene, deren «*conditio sine qua non*» Lohmeier als das «zeitdeckende Erzählen» angibt,⁴⁴⁰ so tritt die Bedeutung des Schnitts auf den Plan, der hier klassischerweise den Eindruck der zeitlich einheitlichen Sukzession nicht gefährdet, wie es etwa in Dialogszenen der Fall ist, in denen zwischen den Gesprächspartnern hin- und hergeschnitten wird.

Der erste Schnitt folgt auf die besprochene Einstellung mit der Kadrierung des kindlichen Marcel in Winterkleidung (0:38:26). Die Kamera situiert sich nach dem Schnitt so im Zug, dass sie das Fensterbild samt Rahmen fasst, das ein *Diesseits* des erwachsenen Proust im Zug und ein *Jenseits* des kindlichen Betrachteten als zwei durch die Fensterscheibe getrennte Einheiten in ein Bild integriert. Proust betrachtet sein kindliches Ich, um dann seinen Blick abzuwenden und die Augen zu schließen. Wieder folgt ein Schnitt (0:38:28). Die Kamera fängt Fotos ein, die unter anderem Proust in verschiedenen Altersstufen darstellen – in deren Mitte, beleuchtet, das eben gezeigte Winterbild des kleinen Marcel (Seq. 5.5).



Seq. 5.5 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609788>)

Schnitt der trennenden Fensterscheibe (0:37:38–0:38:47).

Hier entfaltet die Szene nun ihrerseits, was im Kino möglich ist. Dabei wird in dem Schnitt, der durch verschiedene Positionierungen der Kamera von der Ansicht «vor dem Fenster» in den Raum «hinter dem Fenster» führt,

440 Lohmeier 1996: S. 150. So auch Schwab 2006: S. 161.

die Fenstermetapher des filmischen Mediums in Kopplung an das filmische Zugbild vollzogen: Wie Hickethier formuliert, ist «das, was im Bild gezeigt wird, eine in sich abgeschlossene Welt, die durch die Bildgrenzen ihr Ende findet, durch sie definiert wird, in der sich alles aufeinander bezieht. Zum anderen ist das Filmbild wie ein Fenster, durch das hindurch wir auf eine andere Welt sehen, die vor allem dann, wenn wir uns mit der Kamera zu bewegen beginnen, ein umfassenderes Ensemble sichtbar macht. Wir finden diese Auffassung in der Metapher von Film und Fernsehen als einem «Fenster zur Welt» popularisiert wieder.»⁴⁴¹

Paech hatte verdeutlicht, inwiefern die Wahrnehmung der distanten, vorüberziehenden Landschaft hinter der Glasscheibe des Zugfensters als Äquivalent zum Kinodispositiv gelten kann.⁴⁴² Ruiz rückt dieses Fenster nach dem Schnitt in den Bildkader und verdoppelt dabei den erwachsenen Proust als Betrachtenden und Betrachteten. *Der erwachsene Proust betrachtet seine Vergangenheit filmgleich*, istwäre die Aussage paraphrasierbar. Da es sich um ein und dieselbe Person handelt, die Subjekt und Objekt der Betrachtung ausmacht, liegt der Schluss nahe, dass mit diesem Fenster gleichzeitig ein Spiegel am Werk ist, eine Art magischer Spiegel, der ein Bild aus der Vergangenheit zurückwirft. In diesen beschreibenden *Opto-* und *Sonozeichen* kann das filmische Bild des *modernen Kinos* gefasst werden, so wie es Deleuze unternimmt, wenn er es an das Moment der Koaleszenz zwischen dem aktuellen und dem virtuellen Bild bindet. Deleuze illustriert dies in einem zweiseitigen Bild, das ebenso als *Opto-* und *Sonozeichen* aktuell ist, wie es mit seinem eigenen virtuellen Bild «auf dem kleinen inneren Kreislauf»⁴⁴³ kristallisiert. Die Ununterscheidbarkeit wird generiert von Bildern, die von Natur aus doppelt sind. Als Beispiel führt er den Spiegel an, in dem der Kreislauf als Austauschsystem auftritt:

Das Spiegelbild ist in Bezug auf die aktuelle Person, die es einfängt, *virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel*, der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurücklässt und sie aus dem Bild – *hors champ* – verdrängt.⁴⁴⁴

441 Hickethier 2001: S. 49 f. Cf. auch Paech: «Die Projektion des Bewegungsbildes lässt die Kinoleinwand transparent werden zu einem vermeintlichen Fensterblick auf eine unwirkliche, imaginäre Wirklichkeit» (Paech 2009: S. 143).

442 Paech 1989: S. 71.

443 Deleuze 1996: S. 96. Mit diesem Kreislauf meint Deleuze die Ununterscheidbarkeit zwischen Virtuellem und Aktuellem, die Wahrnehmung und Erinnerung, Reales und Imaginäres, Physisches und Mentales bzw. deren Bilder in gegenseitigen Verweisen umkreisen (cf. *ibid.*).

444 *Ibid.*: S. 97, Hervorhebung d. Verf.

In der beschriebenen Szene wirkt die Konstellation von Proust und seinem kindlichen Ich durch die Mittlung des Fensters/Spiegels wie eine Exemplifizierung dieser These: Auf den zwei Seiten des Spiegelbildes stehen der aktuelle sowie der virtuelle Proust, doch enthebt die filmische Rahmenkonstruktion den Fixpunkt, die Zuweisung, wer hier virtuell und wer aktuell ist. Wie im Zeit-Bild Deleuzes gilt hier die Ununterscheidbarkeit im kristallinen Bild; die beiden Identitäten sind nunmehr gleichzeitig vorhanden, eine nicht minder real als die andere. «La méthode de la juxtaposition»⁴⁴⁵ konfiguriert hier die sukzessive erlebten Zeitschichten, die Deleuze als geologische «Fazies»⁴⁴⁶ bezeichnet, im Raum der Gleichzeitigkeit.

Wenn Ruiz' Proust in dieser «je est un autre»-Inszenierung durch das Glas auf sein kindliches Selbst blicken lässt, vollzieht er dabei kinematographisch die von Jauß für die *Recherche* festgestellte «Welt des Einzelnen im Spiegel der Zeit»,⁴⁴⁷ in der das erinnernde und erinnerte Ich nie zusammenfallen. Dabei ist das betrachtete *Ich* – hier ganz der *Recherche* verpflichtet – ein «moi de rechange»,⁴⁴⁸ das durch seine «états successifs» (*RTP III*: S. 544) in verschiedene «moi successifs» (*RTP III*: S. 696) bzw. in «innombrables et humbles <moi>» (*RTP III*: S. 430) zerfällt, die sich nicht etwa in zeitlicher Kontinuität ineinander verwandeln, sondern sich nach Schnitten gegenseitig ersetzen, die der Erzähler als «morts successives» (*RTP III*: S. 1038) bezeichnet. Ruiz schreibt in seiner ersten Poetik:

El juego de espejos – uno de cuyos ejemplos más sencillos sigue siendo el teatro de espejos concebido por Athanasius Kircher – nos permite examinar una imagen o un grupo de personas que parecen posar unos junto a otros, aunque sintamos que algo indiscernible los separa.⁴⁴⁹

Zwischen dem Gespiegelten und dem vor dem Spiegel Stehenden besteht eine unüberwindbare sowohl räumliche als auch zeitliche Differenz, die das Ich zum Anderen werden lässt. Hier gelingt es Ruiz erneut, ein Leitmotiv seiner eigenen Filmpoetik als proustisches Konzept darzulegen, das Deleuze mit Bergson als Charakteristikum des modernen Kinos beschreibt:

445 Poulet 1982: S. 111 ff.

446 Deleuze 1996: S. 316.

447 Jauß 2009: S. 282.

448 «[...] moi de rechange que la destinée tient en réserve pour nous et que, sans plus écouter nos prières qu'un médecin clairvoyant et d'autant plus autoritaire, elle substitue malgré nous, par une intervention opportune, au moi vraiment trop blessé» (*RTP III*: S. 595).

449 Ruiz 2000: S. 79.

Unsere aktuelle Existenz, je nachdem, wie sie sich in der Zeit entwickelt, verdoppelt also ihre virtuelle Existenz durch ein Spiegelbild. Jeder Augenblick unseres Lebens bietet demnach diese beiden Aspekte: er ist aktuell und virtuell, einerseits Wahrnehmung und andererseits Erinnerung [...]. Derjenige, der von der unaufhörlichen Verdopplung seiner Gegenwart in Wahrnehmung und Erinnerung Kenntnis nimmt, wird sich mit einem Schauspieler vergleichen, der automatisch seine Rolle spielt und der dieses sein Spiel zugleich hört und sieht.⁴⁵⁰

Der Film verbildlicht die zeitliche Leerstelle, die Billermann für die gesamte *Recherche* «zwischen je und me»⁴⁵¹ ansiedelt, indem er nach dem technischen Schnitt virtuelle und aktuelle Zeiten im Außen und Innen des Zuges sichtbar durch die Fensterscheibe trennt und nach dem folgenden Schnitt a posteriori an ein photographisches Standbild bindet – das als Photogramm der kleinsten Einheit filmischen Erzählens entspricht. Dieses siedelt Ruiz wieder im Raum des moribunden Diktierenden an, der zu Beginn durch das geschriebene Wort eingeführt wurde, im Raum des Erzählers. Indem das Kind und der Erwachsene bildlich substituierbar werden, wird die Einheit «zeitdeckender Erzählung» durch die eines vielfach gespiegelten Zeitraums ersetzt. Was zunächst als traumhafte Sicht auf die eigene Vergangenheit konzipiert wurde (der Blick aus dem Zug), wird in einem zeitlich nicht zuweisbaren Rück- oder Vorgriff an den Blick auf eine *Photographie* der Vergangenheit gebunden. Die Szene entledigt sich mit diesem Schnitt ihrer zeitlichen Kohärenz, die sie durch die Kohärenz des Bildes ersetzt. Ist die Zugpassage eine Visualisierung des mentalen Erinnerungsfilms, den das Betrachten der *Photographie* ausgelöst hatte? Ist das photographische Bild die nachträgliche bildliche Konzentration des Erinnerungsfilms, die der erwachsene Proust in dem Moment als mentales Bild vollzieht, in dem er seine Augen schließt?

Die kadrierte Kindheitsphotographie im Schnee ist zudem keine Doppelung eines kadrierten Bildes; die *Photographie* Marcells, die anfangs mit der Lupe betrachtet wurde, ist eine andere. Auch in der späteren *mise en scène* der auf dem Boden verteilten Photographien ist sie nicht auszumachen (Abb. 5.2–5.4).

450 Deleuze 1991b: S. 136–139.

451 «Der ganze Roman Prousts ist bestrebt, die Leerstelle des Vergessens und damit des Verlusts von Identität zwischen dem «je» und dem «me», der «insignifiante réalité» und der «réalité profonde», dem «longtemps» und dem «dans le Temps» auszuschreiten und immer neu experimentierend auszufüllen. In der Reflexivform spaltet sich das Subjekt, umkreist sich und lenkt den Blick auf sich selbst zurück. Dabei fällt dieser Blick auf ein fremdes und zugleich doch vertrautes Ich und rückt es in ironische Nähe und auratische Ferne» (Billermann 2000: S. 459 f.).



Abb. 5.2 Die Photographie hinter dem Lupenglas (0:06:14).



Abb. 5.3 Die zentrale Photographie im Bilderhaufen (0:38:47).



Abb. 5.4 Auf dem Boden zerstreute Photographien (0:39:02).

Ruiz unterbindet eine zeitliche Zuweisung. Charakteristischerweise nimmt sein Proust kein Fotoalbum in die Hand, sondern Einzelbilder eines Haufens, der unterschiedliche Gestalt annimmt. Was bleibt, wenn der filmbildlichen Reihung die zeitliche Reihung genommen wird, ist die Aussage des Bildes: Diese konstatiert die Trennung zwischen einem multiplen «je» und «me» in der Diskrepanz von Betrachtendem und Betrachtetem, die sich sowohl in der Zugscheibe manifestiert als auch im Bildcharakter der Photographie, die den körperlichen Ausschluss des Betrachtenden immer voraussetzt. Darin entspricht sie sowohl der *situation filmique* als auch dem literarischen Prätext, der in seiner Distanz von erzählendem und erlebendem Ich alles zum Bilde macht (Blanchot⁴⁵²) und dabei die Einheit des erlebenden Ich zeitlich auffächert, die in ihrer «je est un autre»-Konstruktion als multipler Anderer in der Zeit betrachtet wird. Darüber hinaus manifestiert sich in der Kopplung bzw. Spiegelung der imaginierten und aktuellen Bilder die Kristallbildstruktur des modernen Kinos.⁴⁵³ Diese setzt den Raum der Erzählung und den der Zugfahrt sowie den Außen- und Innenraum des Zuges in

452 «Es ist in der Tat so, dass in dieser Zeitdimension alles zum Bilde wird [...]» (Blanchot 1988: S. 26).

453 Deleuze konzipiert das filmische Kristallbild als «direkte Darstellung» der Zeit, die sich nicht mehr aus ihrem «empirischen Verlauf der Zeit als Sukzession der Gegenwarten» oder ihrer «indirekte(n) Repräsentation als Intervall oder Ganzes» ableitet, sondern sich direkt darstellt als «strikte Gleichzeitigkeit der Gegenwart mit der Vergangenheit, die sie sein wird, der Vergangenheit mit der Gegenwart, die sie gewesen ist» (Deleuze 1991b: S. 350).

ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis, das die *Recherche* als raumzeitliche Verschränkung in Bezug auf den Traum reflektiert:

J'ai dit deux temps; peut-être n'y en a-t-il qu'un seul, non que celui de l'homme éveillé soit valable pour le dormeur, mais peut-être parce que l'autre vie, celle où on dort, n'est pas – dans sa partie profonde – soumise à la catégorie du temps (*RTP II*: S. 983).

In dieser traumähnlichen Zugfahrt durch die Jahreszeiten gelingt Ruiz eine kinematographische Inszenierung der multiplen Diskrepanz zwischen Erzählendem und Erzähltem und gleichzeitig in der Struktur der traditionell «zeitdeckenden» Erzählweise die Inszenierung einer dualen Zeit in einem traumzeitlichen *bloc* (*RTP II*: S. 983), der sich sowie einer Zuweisung von *Vorher* und *Nachher* als auch der Unterscheidung von *virtuellem* und *aktuellem* Bild des Erinnerungsraumes und des erinnerten Raumes entzieht.

Der erste Schnitt der Szene integriert mit der Fensterscheibe den visuellen Bruch in Raum und Zeit, der den Innen- vom Außenraum des Zuges trennt. Der folgende übernimmt die im übertragenen Sinne filmbildliche Inszenierung, in der ein Zuschauer eine Szene hinter dem Glas betrachtet als filminhärente, indem er vom Innenraum des Zuges in den Innenraum der Erzählung schaltet. Auch hier werden differente Zeiten und Räume über das Bild verbunden. Der Schnitt verweist somit auf einen Bruch im raumzeitlichen Kontinuum, dessen Leerstelle nicht gefüllt werden kann.

Diese offensichtliche Leerstelle der filmischen Erzählung wird – neben der hier besprochenen Zugszene – deutlich in Szenen, die traditionell auf dem Schnitt Schuss-Gegenschuss fußen, also in dialogischen Szenen. Bei Ruiz kommt es vor, dass der Gesprächspartner nach dem Gegenschuss verschwindet, er wurde «herausgeschnitten»⁴⁵⁴ Die Schnitte in der Szene suggerieren eine zeitliche Kontinuität, doch fehlt etwas. Diese Leere entspricht nicht dem Schnitt der «Zeitraffung»,⁴⁵⁵ der ausspart, was unbedeutend ist, sondern verleiht dem Schnitt eine eigene Bedeutung. Ruiz formuliert in seiner ersten Kinopoetik:

Todo film, en efecto, es por naturaleza incompleto, puesto que está hecho de segmentos interrumpidos por la interjección « !Corten! » proferida por el realizador [...] siempre harán falta algunos fragmentos

454 So in 2:24:13 ff.

455 Cf. Lohmeier 1996: S. 150.

vacíos o inertes que sobrevuelen el film en búsqueda de un aeropuerto que no hallarán nunca: tal es « el fragmento ausente ».⁴⁵⁶

«El fragmento ausente» bewirkt eine Ansammlung virtueller Bilder, die als Katalysator der «mentalen Montage»⁴⁵⁷ fungieren, da der Zuschauer, wie der Zugfahrer der *Recherche*, stets bestrebt ist, das Gesehene zu einer plausiblen Einheit zusammenzuführen.⁴⁵⁸ Darüber hinaus ist das zeitliche Vakuum ein Konstituendum der Zeitstruktur des Romans, wie Shattuck festgestellt hat. Als zentral stellt er dabei zeitliche Leerstellen heraus, insbesondere die Unterbrechungen durch Prousts drei Aufenthalte in zwei *maisons de santé* und durch den Kriegseinbruch 1914 (*RTP III*: S. 723, 751, 755, 854).

La nouvelle maison de santé dans laquelle je me retirai alors ne me guérit pas plus que la première; et beaucoup d'années passèrent avant que je la quittasse. Durant le trajet en chemin de fer que je fis pour rentrer à Paris, la pensée de mon absence de dons littéraires, [...] que [...] j'avais à peu près identifiée, en lisant quelques pages du journal des Goncourts, à la vanité, au mensonge de la littérature, cette pensée, [...] qui ne m'était pas depuis bien longtemps revenue à l'esprit me frappa de nouveau et avec une force plus lamentable que jamais.⁴⁵⁹ (*RTP III*: S. 854; wörtlich übernommen in 1:35:28 ff.).

Shattuck sieht in diesem Zwischenraum, in der Ellipse der «beaucoup d'années», ein Äquivalent zu dem «spatial gap between our eyes»,⁴⁶⁰ das durch die Einzelbilder der beiden Augen entsteht und in einem Tiefenbild vom Gehirn aufgelöst wird. Für ihn ist dieses Moment der Nicht-Darstellung essentiell, da es den «oublie»⁴⁶¹ begründet, ohne den die Ereignisse

456 Ruiz 2000: S. 134.

457 Der Begriff stammt von Balázs 2004: S. 46.

458 Auch in zwischen den Photographie-Inszenierungen fehlen spürbar Stücke. Lag möglicherweise das Bild von Marcel im Schnee oben auf dem mit den Lupen betrachteten Bildern und wurde es herausgeschnitten? Hatte Proust die Bilder nach der Betrachtung in die Luft geworfen, oder wie gelangen sie auf den Boden? Im Verweis auf ein *missing link* zwischen den Zeiten bzw. auf das *fragmento ausente* laufen die Fäden der Erzählung im Außerhalb der Diegese zusammen.

459 Ruiz übernimmt diese Textstelle nahezu wörtlich ab 1:35:28 ff.

460 Shattuck 2000: S. 120.

461 W. Benjamin und S. Beckett verweisen in ihren Proust-Lektüren ebenfalls auf die Bedeutung des Vergessens in der *Recherche*, die Bedingung für das schöpferische Erinnern ist (cf. Benjamin 1972–1989: S. 310–324; Beckett 2001, cf. auch Kasper 2003).

kinematographisch-chronologisch wären. Die Juxtaposition der Zeiten, die über den *oubli* getrennt und in der *mémoire involontaire* vereint werden, lassen es zu, Zeit als Dimension zu sehen:

It allows us not to see across time, but to see time itself.⁴⁶²

Die Zeitstruktur des *récit* wird von Leerstellen und Sprüngen durchzogen. Was Shattuck hier für die Makrostruktur nachgewiesen hat, analysiert Genette in dem Standardwerk «Erzählung» auch mikrostrukturell an einer Passage aus *Sodome et Gomorrhe* (RTP II: S. 712). Dort macht er die «temporale Ubiquität oder Allgegenwart» aus, «die für die Proustsche Erzählung so typisch ist» und die das Fehlen eines narrativen Fixpunktes, das Fehlen einzelner Zeitabschnitte sowie ein teilweise schwindelerregendes Springen der *histoire* beinhaltet.⁴⁶³ Die Parallele zur filmbildlichen Darstellung wird offensichtlich: In der von Schnitten geprägten Erzählung kann die Kamera frei zwischen verschiedenen Zeiten und Orten hin und herschalten. Poulet formuliert dies ohne die filmische Analogie formuliert:

Aussi peut-on dire de l'œuvre entière de Proust ce que, dans *les Plaisirs et les jours*, il disait lui-même de cette époque de sa vie, que c'était « une suite, coupée de lacunes ».⁴⁶⁴

Das Phänomen des Schnitts, so wie es Ruiz inszeniert, ist das filmische Äquivalent des *spacial gap*, das dank der medialen Eigenschaften sowohl dazu imstande ist, die Leerstellen als Konstituendum der diachronen Narratio zu zeigen, als auch ein zeitliches und räumliches *gap* in die Synchronie des Filmbildes zu integrieren, wie es sich in der Fensterscheibe materialisiert, die in ihrer Materialität zwei Zeiten und Orte voneinander trennt. Der Schnitt wird zum Mittel eines zeitlichen Gegenmodells des *défilé cinématographique*. «Das Intervall befreit sich, der Zwischenraum wird irreduzibel, bekommt einen eigenen Wert»,⁴⁶⁵ um mit Deleuze zu sprechen. So nähert sich der Schnitt dem Konzept der *Recherche* an, nach dem zeitlich durch den *oubli* getrennte Momente in verschiedenartiger Verknüpfung zusammenfallen und die Leerstelle zum Faszinosum der Imagination wird:

462 Shattuck 2000: S. 118.

463 Genette 2010: S. 22.

464 Poulet 1982: S. 54.

465 Deleuze 1991b: S. 354.

[...] mon imagination qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle [la réalité] en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent (RTP III: S. 872).

Die «zeitdeckende Erzählung» der Szene wird hierbei aufgeworfen in eine spiegelkabinettähnliche Erzählstruktur, die von An- und Abwesendem gekennzeichnet ist. Dabei trennt der Schnitt wie der Schlaf den erinnerten Körper, um ihn in unterschiedlichen Zeiten und Räumen anzusiedeln. Im Kontext der Traumuntersuchung wurde der Schnitt als Zwischenraum auf die beiden *appartements* von Schlaf und Wachzustand bezogen, die sich im Schwellenzustand des *rêve éveillé* durchkreuzen.

Das *spacial gap*, das nach Shattuck den *oubli* kennzeichnet,⁴⁶⁶ wird in den Erlebnissen der *mémoire involontaire* wieder heraufbeschworen. Es ist eine Art dritter Raum der Zeit im Reinzustand (RTP III: S. 872), der gleichzeitig *außerzeitlich* ist, da er nicht auf einer diachronen Zeitachse markierbar wäre, wie auch *in der Zeit*, da er die Zeit in den Raum wirft. Genette spricht von einer «scheinbar unhaltbare[n] Ambiguität», mit der «der Proustsche Held zugleich nach dem <Außerzeitlichen> und der <Zeit im Reinzustand> sucht; wie sehr er und mit ihm sein künftiges Werk sowohl <außerhalb der Zeit> als auch <in der ZEIT> sein will».⁴⁶⁷

Das Medium Film kann über das Phänomen der Schnitte und die raum-zeitliche Verschachtelung von Orten und Zeiten dieses Paradox im Zeit-Bild inszenieren.

Ruiz entwickelt als Pointe der im Zug doppel-zeitlichen Inszenierung das Filmbild als fotografiertes Bild, das *außerhalb* der zeitlichen Kette des Films anzusiedeln ist, doch räumlich immer wieder auf den Raum des Sterbenden verweist, der als Keimzelle der erinnernden Suche ebenso herhält wie als Keimzelle der filmbildlichen Erzählung von Zeit und Raum, als sei es ein bildlich konzentriertes *quod erat demonstrandum* für das erzählerische Potential des Films.

466 Shattuck 2000: S. 120.

467 Genette 2010: S. 113.

5.1.3 Die Sequenz – die Rahmenhandlung im Zeitraum

Die Sequenz wird von Lohmeier als «*handlungslogisch* definiertes Segment» bestimmt, dessen Anfang und Ende durch handlungslogische Kategorien verbunden sind.⁴⁶⁸ Die Anordnung der Sequenzen gehorcht im klassischen Fall den Gesetzen der Chronologie in Form von Nachzeitigkeit.⁴⁶⁹ Als Schema der Ursache-Wirkungs-Verkettung ist dies die Regel des Bewegungsbildes. Um in einer Sequenz Gleichzeitigkeit zu vermitteln, wird *die alternierende Montage* (Lohmeier 1996: S. 174) bzw. *Parallelmontage* (Hickethier 2001: S. 140) eingesetzt, die Aumont eher als räumliches, weniger als zeitliches Problem begreift: Da der Film keine weit auseinanderliegenden Orte in Gleichzeitigkeit fassen kann, muss er sie nachträglich darstellen: «l'une des plus grandes violences jamais faites à la perception naturelle.»⁴⁷⁰ Die dritte Kategorie der Montage eines handlungslogisch definierten Segmentes liegt in der Verschachtelung bzw. «Einschachtelung»⁴⁷¹ von zurückgreifenden oder vorweggreifenden Szenen, die einer Rahmenhandlung der Sequenz erzählerisch untergeordnet sind.

Die Ausgestaltung der Sequenz ist bei einer Proustverfilmung ein besonders interessanter Aspekt. Wie Genette in seiner formalisierten Struktur auf der Mikroebene solch handlungslogisch definierter Segmente nachgewiesen hat, findet dort ein schwindelerregendes Springen innerhalb einzelner Abschnitte statt,⁴⁷² die nicht alle als Pro- oder Analepsen auf einen Ausgangspunkt zurückzuführen sind, sondern oftmals «auf derselben subordinierten Ebene» «nur untereinander koordiniert»⁴⁷³ sind. Diese Formation entspricht der ruizschen «*vision simultanéiste [...] suivant en cela notre pratique du réel qui ne colle pas avec la conception linéaire*».⁴⁷⁴

So unterläuft Ruiz in der alternierenden Montage die konventionelle «*violence [...] faites à la perception naturelle*», indem er die in verschiedenen

468 Lohmeier 1996: S. 148.

469 «Die Normalform der Anordnung von Sequenzen und Subsequenzen auf der narrativen Zeitachse ist das an der zeitlichen Abfolge der Sequenzen orientierte chronologische Nacheinander, das ja stets auch handlungslogisch begründet ist insofern, als der kausallogische Zusammenhang von Handlungen als Ursache-Wirkungs-Zusammenhang ein zeitliches Nacheinander von selbst erfordert» (Lohmeier 1996: S. 173).

470 Aumont 1989: S. 97. Cf. dazu auch Gaudreault/Jost 1990: S. 87.

471 Lohmeier 1996: S. 174.

472 So unterscheidet er an einer Passage der *Soirée des Prinzen* von Guermantes fünfzehn narrative Segmente, denen er neun Zeitpositionen zuweist, die komplex miteinander verschachtelt sind (Genette 2010: S. 27).

473 Genette 2010: S. 23.

474 Lageira 1999: S. 11.

Räume wahrgenommenen Ton- und Bild-Elemente ineinander verschränkt. Hier soll als Beispiel die Bibliothek der Guermentes dienen als der Raum der gehäuften Erinnerungsepiphanien (Seq. 5.6):



Seq. 5.6 (<http://heidicon.uni-heidelberg.de/id/609789>)

Raumüberlagerung in der Bibliothek der Guermentes (1:44:48–1:46:48).

Zunächst wirkt die Parallelmontage zwischen dem Raum der Bibliothek und den Erinnerungsräumen der Zugfahrt und Balbecs durch die Erinnerung des Protagonisten klassisch motiviert. Doch ist die Gleichzeitigkeit der Erinnerung keine auf der Zeitachse (der aktuelle Moment erinnert den vergangenen), sondern vielmehr eine räumliche Gleichzeitigkeit: Der vergangene Moment wird im aktuellen erinnert. Ruiz verschränkt die Raum-Zeiten über die klassische Parallelmontage hinaus: Die Geräusche (das Klopfen auf die Zugräder; Meeresrauschen und Möven Balbecs) ertönen sowohl vor als auch nach dem Bildwechsel im Raum der Bibliothek. Die überdimensionale Statue der Venus Kallipygos am Strand von Balbec, die unter den Augen des jugendlichen Proust (Pierre Mignard) fortgetragen wird, während dieser sich mit der Serviette über das Gesicht fährt, befindet sich nach dem Erinnerungseinbruch auf dem Servierwagen, während auf der Tonspur die Geräusche nachklingen. Visuelle und auditive Spuren der Erinnerung werden im aktuellen Raum inszeniert. Kravanja führt dies auf die gleichzeitige Berührung zeitlich unterschiedlicher Dimensionen zurück:

La coexistence des dimensions temporelles, selon laquelle les êtres humains « touchent simultanément à des époques entre lesquelles

tant de jours sont venus se placer », est ainsi rendue sensible, comme sur un palimpseste où des signes se superposent sans vraiment s'annuler.⁴⁷⁵

Die Sequenz folgt hier einer eigenen Logik – die Ursache-Wirkungs-Verkettung von Erinnerungsauslöser und Erinnerung hat keine in der Diegese dargestellte Auswirkung auf die *Handlung*, sondern auf den *Raum*, der «psychologie dans l'espace». Nach der Erinnerung wird er nicht mehr gleich wahrgenommen bzw. nicht mehr gleich ausgestattet.⁴⁷⁶ Die Superposition der Zeiträume in der erinnernden Wahrnehmung, die in der *Recherche* angelegt ist («en introduisant le passé dans le présent [...]», *RTP III*: S. 11031), präfiguriert das «Kino des Gehirns», in dem zwischen Raum und Zeit kein hierarchisches Verhältnis mehr existiert: Die Wahrnehmung der Rahmenhandlung hat sich durch die eingeschachtelte Erinnerung verändert. Die Erinnerung fällt in den Ausgangsraum, Raum der Erinnerung und erinnerter Raum bedingen sich gegenseitig. So spielt der Raum die Zeitachse des Diskurses aus.

– Bref, c'est précisément ce qui se passe dans un film lorsqu'on se désintéresse du déroulement proposé par la narration et que nous nous laissons emporter par les connexions involontaires proliférant entre les images.⁴⁷⁷

Die ruizschen «images» erlauben in der *Einstellung* den Fokus auf das Absente wie ein sukzessives Gleiten und Sich-Entziehen gleichzeitig präsen- ter aktueller und virtueller Zeiten, das den Schnitt in Sichttrübungen ausspielt. In der *Szene* ermöglichen diese «images» eine raumzeitlich nicht zuweisbare kristalline Verkettung von Einstellungen, in der die filmische Rezeptionssituation mit der Erzählsituation der *Recherche* in ihren multip- len Selbstbetrachtungen fassbar wird und in der der Schnitt als raumzeitliche Distanz zwischen «je» und «me» zu Tage tritt, die jegliche zeitdeckende Erzählung durch eine Spiegelkonstruktion verschiedener Zeiten ersetzt, und in der der Schnitt als trennender Sprung in Raum und Zeit einen Eigenwert erhält. In der *Sequenz* präsentiert die Erzählung der Filmbilder eine

475 Kravanja 2003: S. 101.

476 Als etwa Proust in Gilbertes Salon die Zeichnung aus *Das Mädchen mit den Goldaugen* ansieht, auf der ein junger Mann zwei Frauen betrachtet, von denen eine männlich, eine weiblich gekleidet ist (0:17:29–33), erinnert er sich an eine ähnliche Szene im Bois de Boulogne, die visualisiert wird (0:17:34–42). Im Anschluss an diese Szene kehrt die Kamera wieder in den ursprünglichen Raum zurück, wo sie die Ausgangsszene erneut einfängt – jedoch in eigenartig veränderter Belichtung (0:17:43 ff).

477 Ruiz 2006: S. 17.

Raum-Zeit-Montage, die die Zwänge der chronologischen Zeit überwindet (*RTP III*: S. 889), indem der Rückblick Eingang in den aktuellen Raum findet.

Mit seinen Einschüben, Verzerrungen und Verdichtungen ist der proustsche Roman, wie er selbst laut verkündet, sicherlich ein Roman der verlorenen und wiedergefundenen ZEIT, aber er ist auch, vielleicht etwas leiser, ein Roman der beherrschten, gefangenen, verhexten, heimlich subvertierten oder besser pervertierten ZEIT. Müssen wir über diesen Roman nicht sagen, was sein Autor, vielleicht nicht ganz ohne Hintergedanken eines Vergleichs, über den Traum sagt: Er spielt mit der Zeit, macht sie zu einem Spiel?⁴⁷⁸

Indem Ruiz alle ihm zur Verfügung stehenden technischen Einheiten der filmischen Erzählung auf ihr Potential befragt, mit der ZEIT ein Spiel zu treiben, trifft der Cineast eben diesen «leisen» Subtext der *Recherche* in kongenialer Weise in der ihm eigenen zeit-bildlichen Inszenierung und macht so den literarischen Prätext als Präfiguration des filmischen Zeit-Bildes lesbar.

5.1.4 Die mentale Montage von Bild und Ton

Im Medium Film laufen permanent visuelle und auditive Eindrücke parallel. Deleuze verleiht dem Akustischen im modernen Film in der Möglichkeit des heautonomen Bildes, in dem Ton und Bild sich lösen und ihre eigenen Verbindungen eingehen, einen besonderen Stellenwert.

Ruiz stellt in seinen heterogenen Bildern den Ton häufig als vom Bild unabhängige Größe aus, die nicht gezeigte Orte und Zeiten in der Vorstellung erscheinen lässt und unterstützt so den imaginären Anteil der filmbildlichen Wahrnehmungssituation. Als Beispiel wurde im ersten Kapitel die Bild-Klang-Collage der erstinszenierten Erinnerungssequenz genannt, in der das Ausrufen der Gäste bereits im gezeigten Raum des greisen «Proust» einsetzt und so den Raum der *Matinée* heraufbeschwört, noch bevor dieser aktualisiert wird.⁴⁷⁹ Im Spiel mit der Zeit ist diese auf den Schnitt folgende Aktualisierung der tonalen Elemente keine Bedingung. Ebenso generieren

478 Genette 2010: S. 114. In der Anmerkung führt er aus: «c'était peut-être aussi par le jeu formidable qu'il fait avec le Temps que le Rêve m'avait fasciné» (*RTP III*: S. 912). Betonen wir im Vorbeigehen das hier verwendete Verb: «faire (und nicht: jouer) un jeu avec le Temps», was nicht nur heißt, mit ihr spielen, sondern auch, ein Spiel aus ihr machen; «en faire un jeu» (ibid.).

479 Cf. Kapitel «»: S. 34 ff.

die in der Erzählzeit weit gestreuten Rekurrenzen über die Tonspur ein mentales Konstrukt der Zuschauererinnerung. Zu nennen sind hierbei vor allem Zeitzeichen wie das Ticken von Uhren, das Schlagen von Glocken oder das Lachen von Kindern.

Das Kinderlachen wird erstmals eingespielt, als Marcel vor dem Landhaus in Combray herunterschwebt, als befände er sich auf einem Kamerakran (Seq. 5.7).



Seq. 5.7 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609790>)

Kinderlachen in Combray (Außenraum) (0:10:46–0:10:53).

Obwohl Kinderbild und Kinderstimme zeitlich in Konkordanz stehen, sperrt sich die spezifische Tonbearbeitung in ihrer leicht hallenden Verzerrung gegen den Eindruck einer audiovisuellen Einheit. Deleuze begreift in solchem Zusammenhang den Ton als Bild-Äquivalent und spricht mit Fieschi von einer «Kadrierung» des Akustischen.⁴⁸⁰ Dieser Bruch zwischen Bild und Ton führt jedoch nicht zu einer irreversiblen Trennung des Audiovisuellen,⁴⁸¹ sondern verleiht ihr eine neue Qualität, eine neue Art der Übereinstimmung (*correspondance*), die einer Nicht-Übereinstimmung

480 Den Begriff führt Deleuze (Deleuze 1991b: S. 334) zurück auf Fieschi und Glenn Gould: Fieschi spricht von einer «Kadrierung [...] der Rede», Glenn Gould vom «encadrement» in der Tonmontage (Fieschi 1977: S. 55; Payzant 1984).

481 Eine solche Trennung findet in der *Recherche* in den Telefonaten statt, in denen zwar der Ton (als Stimme) präsent ist, der Raum der geliebten Person doch visuell und körperlich absent. Die Stimme außerhalb des Bildkaders – aus dem Off des Telefons – kann den Raum nicht überwinden, sie lässt die Räume als «vases clos» bestehen (cf. Poulet 1982: S. 71) und begründet so die *angoisse* des Erzählers (cf. S. 64).

entspringt.⁴⁸² «Der irrationale Schnitt als Grenze oder Zwischenraum geht in besonderem Maße zwischen visuellem und akustischem Bild hindurch», wie Deleuze schreibt.⁴⁸³ So wird die «occurrence liée d'un son» zur «occurrence libre»,⁴⁸⁴ welche die als akustisches Noozeichen verschüttete auditive *Fazies* in verschiedene audiovisuelle Einheiten öffnet.

Die Kinderstimmen haben auch in der Zugerinnerungsszene in den spielenden Kindern einen Halt im Bild. Doch geht auch durch diese Ton-Bild-Kombination ein Riss; die Stimmen könnten nicht in dieser Form im Zugabteil wahrgenommen werden, sie setzen vor der Kadrierung der Kinder ein und blenden mit deren Kadrierung wieder aus, um von der Filmmusik ersetzt zu werden. So wirken sie als akustisches Zeichen der Kindheit eher (wie die Filmmusik) dem Off zugehörig als den kadrierten Kindern (Seq. 5.8).



Seq. 5.8 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609791>)

Kinderstimmen aus dem Off (0:37:51–0:38:51).

Auch in der Venedig-Erinnerung, das heißt in einem Erlebnis der Zeit im Reinzustand, ertönt der Klang der Kindheit (Seq. 5.9):

482 Cf. Deleuze 1991b: S. 333.

483 Ibid.: S. 356.

484 Das heißt, sie stimmen nicht mit dem visualisierten Raum überein (Gaudreault/Jost 1990: S. 97).



Seq. 5.9 (<http://heidicon.uni-heidelberg.de/id/609792>)

Kinderlachen in Venedig (1:41:44–1:41:48).

In der Schlussequenz (2:25:10 ff.), als das Auffinden der Kindheitslektüre die Erinnerung bedingt, wird erneut Kinderlachen aus dem Off eingespielt. Auch hier stehen Bild (mit Erwachsenenem) und Ton (mit Kinderstimme) in Diskordanz zueinander (Seq. 5.10).



Seq. 5.10 (<http://heidicon.uni-heidelberg.de/id/609793>)

Kinderlachen in Combray (Innenraum) (2:26:04–2:26:10).

Zu Beginn des Gangs durch das unterirdische Labyrinth sind ebenfalls Kinderstimmen zu hören (Seq. 5.11).



Seq. 5.11 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609794>)

Kinderstimmen der Tiefenschichten (2:27:25–2:27:37).

Die Kinderstimmen verbinden die zeitliche *Fazie* von Combray mit dem Raum des Alters, koppeln Anfang und Ende des Romans. Sie bleiben als auditives Zeitzeichen der ewigen Kindheit auch im *espace-off* des fortgeschrittenen Alters als virtuelle Seite des aktuellen Bildes immer bestehen.

Besonders bezeichnend ist hierbei der Einschub, in dem Ruiz seinen Protagonisten eine der proustschen *boîtes* öffnen lässt (0:32:30 ff.). Der Ton suggeriert, dass das Lachen der Kindheit in dem kleinen Holzkästchen aufbewahrt war. Untermalt vom Ticken einer ebenfalls nicht kadrierten Uhr öffnet der Ton einen zweiten Kader, der den des Bildes über einen Bruch hinweg ergänzt (Seq. 5.12).

In der Inszenierung geht der Glockenton eine synästhetische Einheit mit der zerbrochenen Tasse ein, der Ton scheint aus der Tasse aufzusteigen. Lérique zieht in ihrer Auseinandersetzung mit der Verfilmung von Ruiz gerade für die Darstellung der Synästhesien die Grenzen des filmischen Mediums.⁴⁸⁵ Die Einheit von Bild und Ton in der hier beschriebenen Einstellung ergibt sich auch nicht aus einer syntaktischen Austauschformation zwischen Form, Farbe und Geräusch, doch ist die audiovisuelle Einheit, die Kästchen und Ton hier eingehen, dem Betrachter offenkundig. Diese Form von Synästhesie ist beschreibbar mit der Erfahrung des

485 Als Beispiel gibt sie die Glockenbeschreibung der *Recherche* an, den «tintement ovale et doré de la clochette» (*RTP I*: S. 14; cf. Lérique 2005: S. 179).



Seq. 5.12 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609795>)

Kinderlachen aus dem Holzkästchen (0:32:30–0:32:37).

Gemeinsinns,⁴⁸⁶ wie sie Aristoteles in *de anima* definierte. Wie Böhme darstellt, ist dieser Gemeinsinn nicht, wie es häufig später verstanden wurde, ein weiterer Sinn, sondern bezeichnet einen gemeinsamen Punkt im Koordinatensystem der dimensional unterschiedenen Wahrnehmungen, in dem sich die Hauptachsen in einer gemeinsamen synästhetischen Wahrnehmung schneiden (S. 92). In der Interaktion von Ton und Bild wird die zerbrochene Tasse zum Zeitzeichen; das Kästchen, in dem sie bewahrt bleibt, enthält (so wie die *boîtes*, *vases*, *ballons* oder *lueurs* der *Recherche*) die Zeit, die hier in auditiver Collage sowohl das Kinderlachen als auch die tickende Uhr umfasst und von den Zwängen der Chronologie befreit aufsteigen kann, sobald sich die verschlossenen *boîtes* der Erinnerung öffnen.

Kinderlachen und Ticken der Uhr könnten als auditive Zeitzeichen gelesen werden, die für verschiedene Zeitsysteme stehen: Den chronologischen «*défilé cinématographique*» (*RTP III*: S. 882), der in der *Recherche* dem Realismus zugeschrieben wird, und das außerzeitliche Zeitsystem der Ewigkeit. Doch werden in Ruiz' Film selbst die Zeichen des Chronos zu außerzeitlichen. Dies kündigt er bereits in der umgekehrten Stundenuhr an. Im

486 Cf. Böhme 2001: S. 92. Sie nimmt nicht den Umweg über eine Urteilsästhetik, die dem sprachlichen Code verhaftet bliebe. Böhme weist für die synästhetische Wirkung von Bildern auf das Reklamefoto eines kühlen Glases Bier hin. «Der Effekt, insbesondere der Reklameeffekt, besteht doch gerade darin, dass ich angesichts des Bieres tatsächlich Kühle fühle und mir keineswegs bloß eine <wahrgenommene Struktur> erlaubt, <eisgekühltes Bier in einem Glas> zu denken, wie Eco sagt» (Böhme 2007: S. 289, Anmerkung 4).

Glockenschlagen (als Markierer der Stunden) wird die Entzeitlichung der Zeitzeichen auf den literarischen Prätext beziehbar: Das erste Kadrieren des Glockenschlagens koinzidiert mit dem Bild der Diegese, leitet jedoch unmittelbar in die Kadrierung des Flusses über, der im Schwanken der Kamera in wilde Bewegung gerät (0:00:11–0:00:20). Dies wird circa zehn Minuten später wieder aufgegriffen, als die Kamera im freien Flug aus dem Fenster des Kinderzimmers die in theaterdekorhafter Manier auseinanderfahrenden zwei-dimensionalen Bäume überwindet, um die Sicht auf den Glockenturm von Combray freizugeben.

«Je le trouve tout d'un air naturel et distingué [...] je suis sûr, que s'il jouerait du piano, il ne jouerait pas sec» (0:13:41–0:14:13; cf. *RTP I*: S. 64), kommentiert die Großmutter. Die ihre Stimme untermalende Musik bricht ab, um dem Glockenläuten vollen Raum zu geben und damit den Ton wieder an das Bild zu binden.

Hier greift Ruiz im Zusammenspiel von Bild und Ton die zeitbildliche Passage des Primärtextes auf, in der gegen Anfang von *Le Temps retrouvé* der Kirchturm im vom Fenster umrahmten *tableau* erscheint:

Je ne regardais en somme tout cela avec plaisir que parce que je me disais, c'est joli d'avoir tant de verdure dans la fenêtre de ma chambre jusqu'au moment où dans le vaste tableau verdoyant, je reconnus, peint lui au contraire en bleu sombre, simplement parce qu'il était plus loin, le clocher de l'église de Combray, non pas une figuration de ce clocher, ce clocher lui-même, qui *mettant ainsi sous mes yeux la distance des lieues et des années*, était venu, au milieu de la lumineuse verdure et d'un tout autre ton, si sombre qu'il paraissait presque seulement dessiné, s'inscrire dans le carreau de ma fenêtre (*RTP III*: S. 698, Hervorhebung d. Verf.).

Der Kirchturm, der dem Erzähler anfangs als Objekt perspektivisch-zeitlicher Anschauung zu erster künstlerischer Produktivität angeregt hatte, wird hier in seiner bildlichen Umrahmung des Fensters zum Katalysator der Erkenntnis einer Raum-Zeit-Montage im schärfentiefen Bild.

In Ruiz' Inszenierung wird die zeitliche Distanz im filmischen Raum durch die freie, erzählende Instanz der Kamera überwunden, die im Flug aus dem Fenster die Zeitentiefe des Raums samt ihrer oberflächlich fassbaren *Fazies* durchfliegt, die Ruiz in dieser Einstellung wie Theaterkulissen auf Schienen zur Seite fahren lässt (Seq. 5.13).



Seq. 5.13 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609796>)

Der Kirchturm von Combray. «Il ne jouerait pas sec» (0:13:41–0:14:13).

Durch die Bindung von Bild und Ton und den intermedialen Text, der stets mitgelesen werden muss, verliert der Glockenton seine semantische Einordnung in das Wortfeld des Chronos, um zum auditiven Bestandteil einer komplexen intermedialen Hieroglyphe zu werden, wie sie folgende Szene in besonderer Dichte darbietet (Seq. 5.14):



Seq. 5.14 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609797>)

Glockencollage (0:19:12–0:19:45).

Wenn die Inszenierung das Scheinwerferlicht auf Proust intensiviert und dieser in Gedanken versunken lächelt (0:19:35 ff.), wird der Zuschauer nicht etwa über eine Off-Stimme über sein Innenleben informiert, sondern über eine Ton-Collage: Die Glocke, die im Kader dem praktischen Zweck diente, Augustine herbeizurufen, überlagert sich in einer akustischen Doppelbeleuchtung mit der helleren Glocke der Kindheit, dem entscheidenden Zeitmarkierer, der den Abgang Swanns bekundete. Zudem überlagert sich der kadrierte Ton mit dem Glockenschlagen des Kirchturms, der seinerseits seinen Charakter des chronologischen Zeitmessens relativierte, indem er in Film und Buch an Stilfragen gekoppelt wurde. So öffnet der gefilmte Raum über seine visuellen und auditiven Signifikanten zeitliche Tiefenschichten der Zuschauererinnerung, die von Einstellung zu Einstellung an semantischer Dichte gewinnen.

[Cela] [...] nous donne la possibilité de lier des idées, des séquences, des situations qui, placées en différentes parties d'un film, aussi éloignées puissent-elles être les unes des autres (et je dirai que plus elles sont éloignées, mieux c'est), peuvent se connecter entre elles et se réintensifier.⁴⁸⁷

Bedeutungstragend sind im körperlichen Vorgang der Filmrezeption nicht die syntaktischen Neukreationen, sondern die audiovisuellen, die im synästhetischen Zusammenspiel von bildlichen «Atmosphären» und Ton vom Gemeinsinn erfasst werden.

Ruiz' Film gibt dem Zuschauer in den langen Einstellungen viel Zeit zum In-Bezug-Setzen der zeitlich getrennten Schichten, um das filmeigene Spiel mit der Zuschauererinnerung zu ermöglichen. In der Rezeptionssituation entspinnt sich parallel zu den Erinnerungen des Erzählers ein Erinnerungsgeflecht des Lesers, das Iser als «ästhetischen Pol» des Werks ausmacht, der den «künstlerischen» (den Text des Autors) um die mentale Realisierung des Lesers ergänzt.⁴⁸⁸ Dabei bedeutet der Lesevorgang wie jede Wahrnehmung eine Interaktion der eigenen außerliterarischen Erinnerungen mit den Erinnerungen, die über die Lektüre des Romans entstehen.

487 Ruiz 2006: S. 39.

488 Cf. Iser 1994: S. 38.

Ricoeur spricht in *Temps et récit* von der *mimésis III*, in der sich die Welt des Textes und des Lesers durchkreuzen. (Ricoeur 1984: S. 85–129).

Perrier fügte hinzu, wie die im Text thematisierte Erinnerung mit einer *Ars Memoria* des Lesers einhergeht (Perrier 2011).

Da ist die Malerei, da sind die Reisen, die Zeit, die Religion, die Eifersucht, die Androgynität, die Ambivalenz der Zeichen, die entfesselte Farbe ...; die Serie der Leitmotive im literarischen Prätext ließe sich noch lange fortsetzen. Ruiz übersetzt das Prinzip der leitmotivischen Erzählung sowohl in der Darstellungs- als auch in der Abbildungsebene als audiovisuelles: Im Kame-raverhalten rekurren extreme Vogelperspektiven (0:33:14, 0:25:40, 0:38:52, 2:07:11 ff.) und auffällige Drehbewegungen bzw. Kreisfahrten:⁴⁸⁹ (0:04:49, 0:09:28, 0:23:17, 0:49:50, 1:00:02 ff.), als wolle der *cinematic narrator* von Zeit zu Zeit an die Perspektive der literarischen Erzählung erinnern, von der es heißt: «J'avais le vertige de voir au-dessous de moi et en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années» (*RTP III*: S. 1046, 1047).

Im Bildkader häufen sich Spiegel (0:04:47, 0:19:56, 0:24:53, 0:24:53, 0:56:25-26, 1:15:58, 2:21:21, 2:25:54) und Statuen (0:30:18; 0:38:45; 0:29:28; 1:04:00 ff.; 1:13:03-1:13:46; 1:19:99 ; 1:24:25; 1:44:01 ff.; 1:46:50-55; 1:47:00; 1:47:06 ff.; 2:01:22; 2:27:55 ff.).

Durch das Lösen von Bild- und Ton-Elementen, die sich über den Ablauf des Diskurses hinweg untereinander verschränken und verdichten, gewinnt der Anteil der mentalen Konstruktion entscheidendes Gewicht.

Cette tension constante, qui rend l'abstraction impossible au cinéma, peut faire penser à une espèce de courant souterrain qui accompagne toute série d'images, un courant qui, appuyé sur des objets identiques ou similaires, comme s'il s'agissait de signalisations de trafic, poursuit une histoire à moitié digérée par les objets montrée, à moitié attribuée par nous.⁴⁹⁰

So wird der Bilderablauf unterlegt von einem Netz der Erinnerung, das eigene Geschichten einflacht, wie die Geschichte des kadrierten Glockentons, der in seiner multiplen audiovisuellen Bindung vom Ton der frühen Kindheit, der die freie Mutter ankündigte, von der Serie der quälenden Lieben und schließlich vom drohenden Tod erzählt.⁴⁹¹

489 «Zu den augenfälligsten ‹Verstößen› der Kamera gegen normale Wahrnehmungsbedingungen gehören Verschiebungen der Horizontale durch Drehungen (‹Rollen›) der Kamera um ihre Blickachse [...], die nur in besonderen Fällen referentiellen Notwendigkeiten folgen (Schiffahrt, Karussellfahrt u. a.). Wo sie nicht um des bloßen Effekts willen eingesetzt werden, haben sie eine relativ konstante funktionale Tradition als Anzeiger einer aus dem Gleichgewicht geratenen Welt» (Lohmeier 1996: S. 86).

490 Ruiz 1978: S. 25.

491 Der Glockenton tritt ebenfalls als auditiver Schnittmarker auf: Er trennt Cottards Gesicht, der letzte Liebesdienste Odettes in Anspruch nimmt (0:57:49), von der Beerdigungsszene (0:57:50-1:00:02), auf der sich das Glockenschlagen in Form der *cloches* fortsetzt.

La surface du roman est occupée par la série des prédelles, et cela de telle manière qu'en dépit du découpage, des lacunes et des limites marquées par les cadres, l'imagination saisit immédiatement le principe qui unit les prédelles, et reconstitue la totalité dont elles ne sont que des sections.⁴⁹²

So filmisch formuliert Poulet die mentale Montage in Bezug auf den literarischen Prätext.

Diese mentale Montage konstruiert die Kathedrale der Erinnerung⁴⁹³ im Film wie im Roman in der Rezeptionssituation neu:

Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable se rappelle dans quelle église, dans quel musée, dans quelle collection particulière, les autres sont dispersés (de même qu'en suivant les catalogues des ventes ou en fréquentant les antiquaires, il finit par trouver l'objet jumeau de celui qu'il possède et qui fait avec lui la paire, il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier (RTP III: S. 973),

stellt der Erzähler auf dem *bal de têtes* fest. In der Re-Konstruktion der Erinnerung veranlasst die aktuelle Wahrnehmung zur *métaphore*-ähnlichen Montage der schriftbildlich evozierten Referenten, die das zeitliche Nacheinander in einem mentalen Konstrukt spatialisiert:⁴⁹⁴

[...] la circonstance était l'unité complète, et le personnage seulement une partie composante. Et *ma vie était déjà assez longue* pour qu'à plus d'un des êtres qu'elle m'offrait je trouvasse, *dans mes souvenirs des régions opposées*, pour le compléter, un autre être (RTP III: S. 972, Hervorhebung d. Verf.).

In der Verräumlichung des Discours doppelten sich die erinnernde Montage des Erzählers und die erinnernde Montage des Rezipienten und führen den «ästhetischen» und den «künstlerische[n] Pol»⁴⁹⁵ des Werks in eine Spiegelrelation.

492 Poulet 1982: S. 131.

493 Das erlebende Ich erwähnt gegen Ende der *Recherche*, sein Romanprojekt wie eine Kathedrale zu bauen (RTP III: S. 1033). Cf. dazu u. a. Tadié 1992 (*La Cathédrale du temps*) und Westerwelle 2004.

494 Wie Collot unter Verweis auf Genette darstellt, impliziert das Konstrukt der Metapher immer eine räumliche Dimension (cf. Collot 1987: S. 84–95; Genette 1966).

495 Iser 1994: S. 38.

Disons qu'un spectateur est le visiteur du palais mental où habite le film que nous sommes en train de voir.⁴⁹⁶

In der von Ricoeur theoretisierten Mimesis III wird der filmische «édifice du souvenir» genauso wie der literarische zum *palais mental* des Erzählers, den der Rezipient durchschreitet.

5.2 Die narrative Montage

Die mentale Montage hängt sich an Elementen des *récit* auf, der seinerseits durch die narrative Montage strukturiert wird, die Ton und Bild in ihren unterschiedlichen Einheiten als Einstellungen, Szenen und Sequenzen in ein spezifisches diskursives Gefüge von Raum und Zeit stellt.⁴⁹⁷ Dieses Gefüge hatte Genette unter dem Begriff der «Ordnung» als konstantes Springen von Zeiten und Räumen nachgezeichnet, das die narrative Montage des Textes in zehn Makro-Segmente gliedert:

Die *Recherche du temps perdu* beginnt also mit einer weit ausschweifenden Bewegung, in deren Zentrum als strategische Schlüsselposition die Position 5 (schlaflose Nächte) steht, zusammen mit ihrer Variante 5' (die Madeleine), beides Positionen des schlaflosen bzw. vom unwillkürlichen Gedächtnis übermannten «intermediären Subjekts», dessen Erinnerungen für die Gesamtheit der Erzählung bestimmend sind, was dem Punkt 5–5' die Funktion einer Art notwendigen Schaltstelle verleiht oder, wenn ich so sagen darf, die

496 Ruiz 2006: S. 13.

497 Während sich die ersten Filme an den drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung des klassischen Theaters orientierten (eine Handlung wurde in einer Einstellung an einem Drehort gedreht, wie in *L'Arroseur arrosé* [Lumière, 1895], oder *L'arrivé en gare*), gab es schon sehr früh Versuche, mit verschiedenen Zeit-Konstellationen zu arbeiten (für eine ausführlichere Darstellung cf. Gaudreault/Jost 1990: S. 24 ff.). Méliès arbeitete noch mit einer Aneinanderreihung von Einzelszenen, um größere Filmerzählungen darzubieten. Edwin S. Porter führte in seinem frühen Western *The Great Train Robbery* (USA 1903) die Parallelmontage ein. Die Montagerregeln von Griffith entwickelten die normativen Hinweise, um Fehlinterpretationen des Raum- und Zeitgefüges in der Montage zu verhindern, die später die Grundlage für das *Continuity System* der Hollywooderzählung wurden (cf. Bordwell, dieser kanonisierte dieses System in Bordwell/Staiger/Thompson 1985, insbesondere S. 194–213). Borstnar bietet eine zusammenfassende Übersicht über diese Regeln (cf. Borstnar/Pabst/Wulff 2008: 149 ff.). Wie Bordwell in seiner Neuveröffentlichung darlegt, ist das heutige Hollywoodkino jedoch nicht mehr das der 60er-Jahre; es spielt mit seinen eigenen Konventionen (cf. Bordwell 2006).

eines narrativen Dispatchers: Um von Combray I zu Combray II zu kommen, von Combray II zu Un amour de Swann, von Un amour de Swann zu Balbec, muss man immer wieder zu dieser zentralen, wenn auch gleichzeitig exzentrischen Position zurückkehren (denn chronologisch kommt sie ja später), deren fester Griff sich erst beim Übergang von Balbec nach Paris lockert, obwohl dieses letztere Segment (J₃), sofern es dem vorigen koordiniert ist, ebenfalls der Gedächtnisaktivität des intermediären Subjekts subordiniert und mithin analeptisch ist. Der – gewiss entscheidende – Unterschied zwischen dieser Analepse und allen früheren liegt darin, dass diese offen bleibt und von ihrem Umfang her fast die gesamte *Recherche* abdeckt: was unter anderem bedeutet, dass sie – ohne es zu sagen und so, als merkte sie es nicht – ihren eigenen Ausstrahlungspunkt im Gedächtnis erreicht und diesen, der scheinbar in einer ihrer Ellipsen versunken ist, sogar überschreitet [...].⁴⁹⁸

Aus diesem «Ausstrahlungspunkt» heraus findet die Projektion der Geschichte statt, «die uns von Zimmer zu Zimmer und von Lebensalter zu Lebensalter führ[t], von Paris nach Combray, von Doncières nach Balbec, von Venedig nach Tansonville» (ibid.).

Paech stellt in seinem historisch argumentierenden Buch *Literatur und Film* dar, wie sich die Montagemöglichkeiten des modernen Films erweitert haben⁴⁹⁹ und verweist auf «die Mimesis einer montageförmig erlebten Realität» als einer «filmischen Schreibweise», mit der der moderne Film die Literatur beeinflussen sollte. Diese Schreibweise entstehe durch «die Konstruktion von Bedeutungen aus der Reihung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang, die Dekonstruktion bestehender Zusammenhänge und ihre Auflösung in heterogene Elemente, die in einer offenen textuellen Struktur variable Verbindungen eingehen».⁵⁰⁰

All dies sind Montageprinzipien, die nicht auf die Mimesis einer außerfilmischen Realität abzielen, sondern auf die Mimesis einer Wahrnehmung, die immer gleichzeitig auch Erinnerung ist.

Diese Form der «Mimesis» wird im literarischen Prätext gekoppelt an das Stilmittel der *métaphore*, das als diskursives Ordnungsprinzip eine Präfiguration des modernen filmischen Zeitbildes bereithält, wie das folgende Kapitel ausführen soll.

498 Genette 2010: S. 25.

499 Paech 1997b.

500 Paech 1997b: S. 129; cf. auch Hickethier 2001: S. 144.

5.2.1 Die métaphore als zeitbildliches Montageprinzip

Wie im Teil, der sich Bild und Bildlichkeit widmete, deutlich wurde, etabliert der Erzähler der *Recherche* zwei Bildkonzepte in Kontrast zueinander: Das «tableau uniforme» des Realismus einerseits, das auf eine Ähnlichkeits- bzw. Selbigkeitsbeziehung zur Wirklichkeit hinauswill, und die heterogene bzw. «antilogische» Hieroglyphe andererseits, wie sie sowohl die Beschreibung des Lesebildes als auch des photographischen Bildes, des Traums oder des Gemäldes (*Le Port de Carquethuit*) etabliert. Diese Dichotomie des (spatialen) Bildes setzt sich im diskursiven Medium der Literatur als einer in der Zeit reihenden Erzählform fort mit einer Kontrastierung zweier Montageformen.

Die erste Montageform entspricht der sukzessiven Abfolge in einem bebilderten Buch:

Certes, on peut prolonger les spectacles de la mémoire volontaire qui n'engage pas plus de forces de nous-mêmes que feuilleter un livre d'images. [...] je m'étais dit en cataloguant ainsi les illustrations de ma mémoire: « J'ai tout de même vu de belles choses dans ma vie » (*RTP III*: S. 873).

Sie wird in *Le Temps retrouvé* als filmische ausgemacht:

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – *rapport que supprime une simple vision cinématographique*, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents (*RTP III*: S. 889, Hervorhebung d. Verf.).

Bluestone versteht die Montage als kinematographische Analogie zur Metapher, bei der in dieser Weise zwei unvergleichbare Elemente, wie in der Trope, verbunden werden, um ein «tertium quid» zu schaffen, «ein neues, (drittes) Element, dessen Qualität keine der Einzeleinstellungen hat, solange sie voneinander unabhängig sind».⁵⁰¹ Tatsächlich entwickelt der Erzähler in *Le Temps retrouvé* im Sinne einer solchen kinematographischen Metapher das Gegenkonstrukt der bloßen Bilder-Folgen:

501 Bluestone 1984: S. 55.

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique, de la loi causale, dans le monde de la science et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots (RTP III: S. 889, Hervorhebung d. Verf.).

Das Gegenkonstrukt, so wird hier deutlich, äußert die *Recherche* in der *métaphore*, die, wie Billermann (2000) nachgewiesen hat, als makrokosmisches Stilprinzip für die gesamte *Recherche* gilt.⁵⁰² In diesem Sinne liegt die Analogie der proustschen «*métaphore*» mit dem Montage-Konzept des modernen Kinos unerhört nahe, das «Ähnlichkeiten im Unähnlichen» setzt, «ohne dabei kategoriale Differenzen zu tilgen»⁵⁰³ und dabei als außersprachliche Bezugsreferenz auf das erinnernde Subjekt bzw. den «Ausstrahlungspunkt» des Gedächtnisses verweist, in dem erinnerndes und erinnertes Ich interagieren.

Die «*métaphore*» (RTP I: S. 836) des *Port de Carquethuit* strebte die Auflösung jeglicher «*termes*» an. In diesem Kontext wurde die Versöhnung von Stillstand und Bewegung als eine von *Chronos* und *Aion* angedeutet, in der die Gemäldebeschreibung die literarische Sukzession im räumlichen Bild aushebelte und dabei im «Bild» etablierte, was Deleuze als «Antilogos» bzw. als «Ordnung des Risses»⁵⁰⁴ bezeichnet.

In der Diachronie der Erzählung hat das Prinzip der *métaphore* nun die Funktion, die «*contingences du temps*» zu überwinden (RTP III: S. 889). Dies geschieht subtil in der gesamten Beschreibung, in der sich, wie Genette nachgewiesen hat, Räume und Zeiten komplex ineinander verschachteln, ohne zwingend auf einen zeitlichen Bezugspunkt zurückführbar zu sein. Offensichtlich markiert und der Reflexion dargeboten geschieht dies in den Momenten der *mémoire involontaire*, die Genette als stilistisches Äquivalent zur *métaphore* bezeichnet.⁵⁰⁵ Die Reflexion dieser Erinnerungsepiphanien,

502 Cf. dazu auch Jaeck 1990.

503 Billermann 2000: S. 256.

504 Deleuze 1991b: S. 343.

505 Genette 1966: S. 40.

die der Erzähler im *hôtel de Guermantes* anstellt, erfolgt jedoch im Text erneut dezidiert im Kontrast zum Film:

Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique (*RTP III*: S. 882 f.).

Bei genauer Betrachtung spricht sich der Erzähler hier wie in dem obigen Zitat, das die Wahrheit der *métaphore* dem Kino entgegensetzt (*RTP III*: S. 889), jedoch nicht gegen das Medium und schon gar nicht gegen filmische Montage aus, sondern gegen die realistisch-chronologische Erzählung aufeinanderfolgender Bilder.⁵⁰⁶ Die Realismuskritik, die sich im «défilé cinématographique des choses» äußert, ist keine Frage des Mediums, sondern eine der Form. Der Erzähler bezieht sie ebenso auf das Medium der Literatur:

[...] La littérature qui se contente de « décrire les choses », de donner un misérable relevé de leurs lignes et de leur surface est malgré sa prétention réaliste la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus ne parla-t-elle que de gloire et de grandeurs, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé dont les choses gardent l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à le goûter encore (*RTP III*: S. 885).

Auf der Suche nach der Form der festzuhaltenden Erlebnisse («j'étais maintenant décidé à m'attacher à elle, à la fixer, mais comment? par quel moyen?», *RTP III*: S. 876) sind die beiden Momente, die im bildhaften Vergleich gegeneinander ausgespielt werden, die der «surface» aufeinanderfolgenden Beschreibungen von «tableau uniforme» und des zeitlich schärfentiefen Bildes, in dem die unterschiedlichen Zeiten in der Raumzeit des erinnernden Ichs montiert werden. Das angestrebte Prinzip ist nicht das der Selbigkeit oder Ähnlichkeit mit der äußeren Umwelt, sondern eines, das über den Umweg der grundlegenden Alterität der äußeren Umwelt die Selbigkeit der eigenen Person in der Zeit wiederherstellt.

Folgend entwickelt der Erzähler, nachdem er sich gegen ein Kino des Bewegungsbildes (*défilé cinématographique*) ausgesprochen hat, ein Gegenmodell einer montageförmig erlebten Realität (*ce que nous avons perçu en réalité*):

506 «En réalité, [Proust] s'exprimait davantage contre la littérature que contre le cinéma, contre la littérature qui raconte les choses cinématographiquement, c'est-à-dire par l'action» (Bouquet 1999: S. 48).

Et tout en poursuivant mon raisonnement, je tirais un à un, sans trop y faire attention du reste, les précieux volumes, quand au moment où j'ouvrais distraitemment l'un d'eux: François le Champi de George Sand, je me sentis désagréablement frappé comme par quelque impression trop en désaccord avec mes pensées actuelles, jusqu'au moment où, avec une émotion qui alla jusqu'à me faire pleurer, je reconnus combien cette impression était d'accord avec elles (RTP III: S. 882 f.).

Der erinnerte Erzähler spürt den Bruch in der gegenwärtigen Wahrnehmung (*frappé comme par quelque impression trop en désaccord avec mes pensées actuelles*) und rekonstruiert eine Einheit größerer emotionaler Dichte (Deleuze) – «jusqu'au moment où, avec une émotion qui alla jusqu'à me faire pleurer, je reconnus combien cette impression était d'accord avec elles».

Was dem Erzähler hier zu gelingen scheint, ist eine Art *irrationaler Schnitt*,⁵⁰⁷ der die Eindrücke unterschiedlichen Klassen zuschreibt, die ihren Schnittpunkt im *Außerhalb* der beiden Einheiten finden.

Solange das Ganze die indirekte Repräsentation der Zeit ist, versöhnt sich das Kontinuierliche mit dem Diskontinuierlichen in Gestalt rationaler Punkte und gemäß kommensurablen Beziehungen (Eisenstein hatte im Goldenen Schnitt sogar deren mathematische Theorie gefunden). Wenn nun aber das Ganze zur Macht des Außen wird, das in den Zwischenraum übergeht, dann ist es entweder die unmittelbare Darstellung der Zeit oder die Kontinuität, die sich, entsprechend den achronologischen Zeitbeziehungen, mit der Folge der irrationalen Punkte versöhnt. In diesem Sinne verändert sich zunächst bei Welles, später bei Resnais und schließlich auch bei Godard die Bedeutung der Montage, bestimmt die Verhältnisse im unmittelbaren Zeit-Bild und versöhnt das Zerstückelte mit der Sequenzeinstellung.⁵⁰⁸

507 «Der Schnitt [ist] im modernen Kino zum Zwischenraum geworden, er ist irrational und ist weder Bestandteil des einen noch des anderen Ensembles, von denen das eine ebenso wenig ein Ende wie das andere einen Beginn hat» (Deleuze 1991b: S. 236, Hervorhebung von Deleuze).

Den Begriff «irrational» übernimmt er von Albert Spaier. Er besagt, dass: «die rationale Zahl entweder in der niederen oder in der höheren Klasse des Schnitts enthalten sein muss, während die irrationale Zahl weder Teil der einen noch der anderen Klasse ist, die sie trennt» (Spaier 1997: S. 158; cf. Deleuze 1991: S. 405).

508 Deleuze 1991b: S. 236.

Dabei weist Deleuze explizit darauf hin, dass ihm nicht etwa das wenig hochwertige Literaturprodukt der «romans berrichons de George Sand» (*RTP III*: S. 883) den Glauben an die Literatur zurückgibt als vielmehr das Verfahren, das über den optischen Eindruck die Vergangenheit in der Gegenwart lebendig werden lässt:

Le souvenir de ce qui m'avait semblé inexplicable dans le sujet de François de Champi, tandis que maman me lisait le livre de George Sand, était réveillé par ce titre [...] (ibid.).

Die *Essenz* des Romans, so wie die *Essenz* der *féodalité*, gebiert sich nicht notwendigerweise aus der Literatur, sondern aus dem transmedialen Prinzip der synthetisierenden Aisthesis, die in zeitlicher Distanz und differentem Kontext stattgefunden hatte, um in ihrer Differenz mit der gegenwärtigen montierbar zu werden. Dabei bleibt der Bruch des heautonomen Bildes spürbar:

A ce moment-là l'idée que telle personne dont j'avais fait la connaissance dans le monde était la cousine de Mme de Guermantes, c'est-à-dire d'un personnage de lanterne magique me semblait incompréhensible (*RTP III*: S. 884).

Gefasst wird die bildliche Fusion der körperlichen Erinnerung im Gegensatz von *surface* und *profondeur*:

Dans un dîner quand la pensée reste toujours à la *surface*, j'aurais pu sans doute parler de François le Champi et des Guermantes, sans que ni l'un ni l'autre fussent ceux de Combray. Mais quand j'étais seul, comme en ce moment, c'est à une *profondeur* plus grande que j'avais plongé (*RTP III*: S. 883 f., Hervorhebung d. Verf.).

Der Gegensatz, der hier an Gesellschaft/Einsamkeit festgemacht wird, ist im Prinzip auf einen der zeitlichen/bildlichen Strukturierung zurückzuführen – es ist der Gegensatz zwischen rein aktueller Wahrnehmung und mentaler Schärfentiefe der Erinnerung, von dem das Subjekt in Gesellschaft abgelenkt wird. Dieses zeitlich schärfentiefe Vorstellungsbild enthält eine komplexe Montage:

C'était une *impression* d'enfance bien ancienne où mes souvenirs d'enfance et de famille étaient tendrement mêlés et que je n'avais pas reconnue tout de suite (ibid., Hervorhebung d. Verf.).

Die Form dieser Impression beschreibt der Erzähler an einer Textstelle, die auf die gleiche Wirkung der mentalen Montage abzielt, als *Vasen*, die als einzelne Momente (dort Stunden) gefüllt sind mit einer synästhetischen Zusammenstellung «de parfums, de sons, de projets et de climats» (*RTP III*: S. 889). Das Behältnis, das Deleuze in *Proust et les signes* als das essentielle Moment der Zeichenlehre auf der Suche nach Wahrheit herausarbeitet,⁵⁰⁹ ist eines der synästhetischen Aisthesis, die sich auch aus dem reinen visuellen Eindruck eines Gemäldes entspinnen kann: Elstir faszinierte an Chardin seine Art bildlich-synästhetischer Verdichtung (*RTP II*: S. 420), die das Bild zum «sanctuaire» machte, oder wie Proust in *Contre Sainte Beuve* schreibt:

Chardin va plus loin encore en réunissant objets et personnes dans ces chambres qui sont plus qu'un objet et peut-être aussi qu'une personne, qui sont le lieu de leur vie, la loi de leurs affinités ou de leur contrastes, le parfum flottant et contenu de leur charme, confident silencieux et pourtant indiscret de leur âme, le sanctuaire de leur passé.⁵¹⁰

Die synästhetische Aisthesis ist hier allein der unmittelbaren Wirkung des Bildes geschuldet.

In der Zeit reichern sich die wahrgenommenen optischen Eindrücke mit den verschiedenen vergangenen Wahrnehmungen an, sodass jede Wahrnehmung ein stetes Wechselspiel mit Vergangenem eingeht.

Oui, en ce sens-là [dans le domaine de sa propre sensibilité], [...], une chose que nous avons regardée autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte, avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors (*RTP III*: S. 885).

Dieses Prinzip, das jedes Filmerlebnis prägt, bezeichnet Ruiz treffend als «re-regarder».⁵¹¹

Die Schichtung der Bilder im Gehirn, die zeitweilig zum «oublie» führen kann, der im Kontext des Schlafes mit dem Tod gleichgesetzt wurde, wird in Momenten der Erinnerungsepiphanien über das «Palimpsest des Hirns»⁵¹² überwunden, das Räume und Zeiten der frühen Subjekte in den aktuellen

509 «Mais, formellement, les signes ont deux types qui se retrouvent dans toutes les espèces: ces boîtes entrouvertes, à expliquer; ces vases clos, à choisir» (Deleuze 1996: S. 156).

510 Proust 1971: S. 379.

511 Ruiz 1978: S. 31.

512 Billermann 2000: S. 128.

Wahrnehmungsraum montiert. In der Erinnerung des *bal de têtes* nun wird die «alliance de mots» zu einer *alliance audiovisuelle*.

Unter dem Begriff der Metapher hatte Deleuze das Bewegungs-Bild mit der Trope versöhnt, das sich nicht auf eine Einstellung bezieht, sondern sich aus mehreren zusammensetzen kann, die es entweder zusammenschmilzt (als Metapher, welche die Bilder vereinigt), oder teilt (in Form einer Metonymie). So betrachtet er die Montage von Griffith als metonymisch und die von Eisenstein als metaphorisch.⁵¹³ Das moderne Kino, das «Zeit» nicht mehr indirekt aus der Bewegung ableitet, sondern direkt repräsentiert, ersetzt nach Deleuze das «figurative Kino» durch das «Kino des Theorems» (cf. u. a. S. 226 f.). Doch ist die «Metapher» der Eisenstein-Montage, die über gemeinsame Obertöne funktioniert, nicht gleichzusetzen mit der proustschen *métaphore*. Vielmehr teilt Prousts *métaphore* die Eigenschaft des Theorems, den irrationalen Schnitt zum konstitutiven Element aufzuwerten und in ihrer zeit-bildlichen Verschränkung das Denken ins Bild zu werfen. Die proustsche *métaphore* ist explizit keine des Bewegungs-Bildes, sie zielt nicht auf eine sensomotorische Einheit ab, sondern überwindet die «contingences du temps» (*RTP III*: S. 889) des «défilé cinématographique» (*RTP III*: S. 882), indem sie als Ausgangspunkt der mentalen Verschmelzungen der unterschiedlichen Impressionen ein «Dazwischen [l'entre-deux]» der modernen Zeit-Bild-Montage kreiert, das Deleuze mit Blanchot Kraft der «Verstreung des Außen» oder den «Taumel der Verräumlichung» nennt.⁵¹⁴

Die Metapher, die Robbe-Grillet erst viele Jahre später als Romancier in Verruf brachte, indem er deren Prämisse der Pseudo-Einheit von Mensch und Natur oder des Pseudo-Bandes von Mensch und Welt kritisierte,⁵¹⁵ wurde schon von der *Recherche* in der proustschen *métaphore* aufgelöst, die in jeder Verschmelzung einen grundsätzlichen Bruch impliziert.

So entwickelt das moderne Kino unter drei Gesichtspunkten neuartige Beziehungen zum Denken: unter dem Gesichtspunkt der Auslöschung des Ganzen oder der Totalisierung der Bilder zugunsten eines Außen, das sich zwischen sie einfügt; der Auslöschung des inneren Monologs als des Ganzen des Films zugunsten einer freien indirekten Rede und Sicht; der Auslöschung der Einheit des Menschen mit der Welt zugunsten eines Bruchs, die uns nicht mehr als den Glauben an ebendiese Welt belässt.⁵¹⁶

513 Cf. Deleuze 1991b: S. 210.

514 Deleuze 1991b: S. 234 f. verweist auf Blanchot 1969: S. 65, 107–109.

515 Robbe-Grillet 1963: S. 55–84.

516 Deleuze 1991b: S. 243.

All dies hatte Proust vorweggenommen: Er nahm dem Roman den Zirkelschluss und führte damit das Ganze dem Außen zu, das in Form von Leerstellen zwischen die literarischen Bilder trat und so die Zeit direkt repräsentierte; er vervielfachte den Sprechakt zeitlich zwischen den zerstückelten *Moi* sowie räumlich in Verbildlichungen des Selbst im Anderen, die er in der Sicht des «je est un autre» präsentierte; er löschte mit den seriellen Momenten von Differenz und Wiederholung des heautonomen Bildes die Topographie einer kohärenten Welt, eines kohärenten Ich und eines kohärenten Anderen und verwies statt an das Band mit der Welt an den Glauben an das Kunstwerk.

Die *métaphore* als Stilprinzip der Alterität bürgt dabei für die Brücke zwischen dem Ich und dem Anderen, die einen konstitutiven Bruch impliziert. So ist sie Garant des Glaubens an die Kunst, als Glaube an die «vérité», die nicht mehr im aristotelischen Sinn eine Selbigkeitsrelation mit der Umwelt, sondern im zerstückelten Ich etabliert, und so Alterität zum Selbigkeitsprinzip ausruft.

Das Stilprinzip der *métaphore* erfordert für die diskursive Montage, Heterogenes zu verbinden. Hier gesellt sich zeitlich Distantes in unmittelbare Nachbarschaft des Textes,⁵¹⁷ überlagern sich aktuelle und virtuelle Zeiten der Erinnerung⁵¹⁸ und wird die Substitution zum Moment der Verbindung.⁵¹⁹

5.2.2 Kontiguität der Zeiträume – «une distance qui relie»

Ricœur führt die räumliche Dimension der proustschen *durée* auf die Funktion der Distanz, die nicht mehr trennt, sondern verbindet, zurück:

L'itinéraire de la *Recherche* va de l'idée d'une distance qui sépare à celle d'une distance qui relie.⁵²⁰

Ruiz inszeniert diesen «itinéraire» in buchstäblichem Sinne als Gang. So lässt er Odette in der ersten Erinnerungssequenz das Esszimmer durchschreiten, um in einer theatralischen Geste langsam die laut knarrende Tür zu einem Nebenzimmer zu öffnen. Als sie die Gäste auffordert, ihrem Blick zu folgen, hat sich nicht nur ihr Kostüm in das der *Matinée de Guermantes* verwandelt, auch die Tür ist nun die des spät-inszenierten

517 Cf. Kapitel «5.2.2 Kontiguität der Zeiträume – «une distance qui relie»»: S. 231 ff.

518 Cf. Kapitel «5.2.3 Superposition der Zeiträume – die *Laterna Magica* als Montageprinzip»: S. 237 ff.

519 Cf. Kapitel «5.2.4 Das Montageprinzip der Substitution»: S. 248 ff.

520 Ricœur 1984: S. 224.

Raumes. In verfremdender Weitwinkeleinstellung sitzt der junge Marcel tief im Nebenraum mit seiner *Laterna Magica*, die er auf die Gäste richtet (Seq. 5.15).



Seq. 5.15 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609798>)

Odette öffnet das Zimmer der Kindheit (0:07:35–0:08:30).

Du Fresne wird nun seinerseits im *over-the-shoulder-shot* beim Öffnen einer Tür gezeigt, die in der mentalen Raumkonstruktion des Zuschauers der zum Salon entsprechen müsste. Wieder ist das laute Knarren der Tür vernehmbar (Seq. 5.16).



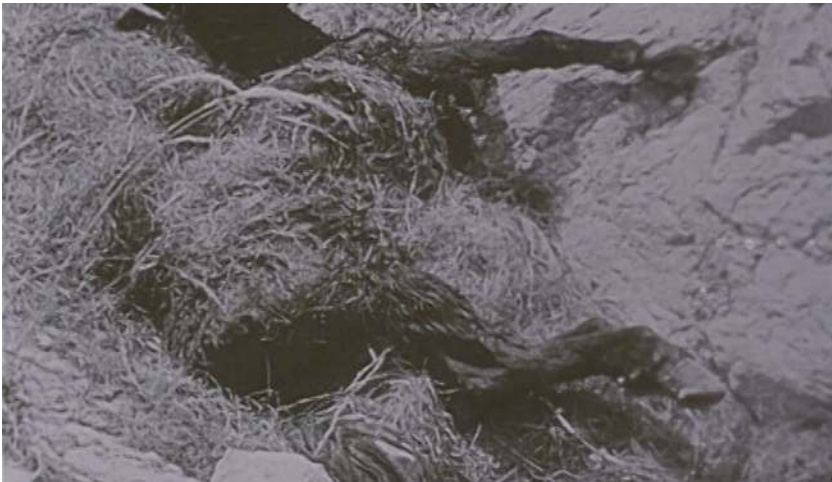
Seq. 5.16 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609799>)

Marcel's Gang in die Zukunft (0:09:30–0:10:26).

Ruiz lässt seinen Marcel den langen Weg durch den mit Weitwinkel zusätzlich vertieften Raum spielerisch durchspringen, als bewege er sich Richtung Zukunft, ohne dem regelmäßig aufgestellten schwarzen Zylinder, über dessen Krepfen weiße Handschuhe liegen, weitere Beachtung zu schenken. Wieder ist der Raum von einer irrealen Dunkelheit gekennzeichnet, während hinter dem Fenster gleißende Helligkeit herrscht.

«Die zeitliche Eigenschaft des Kontinuums, die Kontinuität der Dauer, bewirkt, dass die Bildtiefe der Zeit und nicht dem Raum zugeschrieben wird», hatte Deleuze festgestellt.⁵²¹ Darauf hatte Claudel bereits bei Rembrandt hingewiesen; dort sei die Bildtiefe eine «Einladung, sich zu erinnern».⁵²² Deleuze verweist weiterhin auf Bergson und Merleau-Ponty, die ihrerseits konstatierten, dass die «Entfernung» (*Matière et mémoire*) und die «Tiefe» (*Phénoménologie de la perception*) eine zeitliche Dimension ausmachten.⁵²³

Der erwachsene Saint-Loup hält ein Stereoskop in den Händen, das er in der klassischen Schuss-Gegenschuss-Konversation mit dem kindlichen Marcel nicht abnimmt. Erst als Marcel das Stereoskop übernimmt, teilt der Zuschauer mit der Kamera den Blick Roberts, der augenscheinlich einen Gegenstand hinter dem Fenster betrachtet hatte (Seq. 5.17):



Seq. 5.17 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609800>)

Im Graben sterbendes Pferd (0:10:04–0:10:28).

Das Schwarz-weiß-Filmbild eines im Schlachtgraben sterbenden Pferdes wirkt wie ein Einschub aus einem Buñuel-Film, wie Kravanja festgestellt

521 Deleuze 1991b: S. 145.

522 Claudel 1965: S. 195.

523 Deleuze 1991b: S. 145.

hat.⁵²⁴ Aus der subjektiven Kamera heraus werden die onirischen Filmbilder als die Bilder des Stereoskops ausgestellt.

«[...] nous isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope» (*RTP I*: S. 7), heißt es auf den ersten Seiten der *Recherche* in Bezug auf das Kinetoskop, den Vorläufer der Filmprojektoren. Ruiz spielt ein Spiel mit der Bewegung des Kinetoskops, indem er das (laufende) Bild des in spasmodischen Bewegungen sterbenden Pferdes durch das unbewegte, aber dreidimensionale Bild des Stereoskops zeigt. So vereint der Blick durch das ruizsche Stereoskop die präfilmische Ästhetik der Bewegungsdarstellung mit der Illusion räumlicher Tiefe im zweidimensionalen Bild.

Normally, we confine this stereoscopic effect, which gives an impress of reality in depth of the world around us, to perception in space. Proust undertakes a transposition of spatial vision into a new dimension. The accumulation of optical figures in the *Search* gradually transposes our depth perception of space into time,⁵²⁵

schreibt Shattuck. In Ruiz' filmischer Interpretation des Stereoskopeffekts wird das laufende zum sterbenden Pferd. Wenn die Zeit zum Raum wird, wird der Tod sichtbar.

Marcel setzt seinen Gang Richtung Fenster fort und sieht ohne optisches Instrument heraus. Ein Gegenschuss fängt ihn nun von außen hinter dem Fenster stehend ein – er steht in Tansonville. Es folgt die Einstellung, die Marcel auf dem (nicht kadrierten) Kran der Kamera vor der Häuserwand Tansonvilles herabgleiten lässt. (Seq. 5.18)

In dieser schwindelerregenden Erinnerungssequenz wird der Raum als vom sukzessiven Diskurs unabhängige Größe ins Spiel gebracht. In dieser Sonderstellung wird er mit Bedacht inszeniert; häufig in schärfentiefer Zeitlichkeit, in einer Beleuchtung, die das Sehen erschwert und gespickt mit intermedialen Hieroglyphen. Der Raum wird zum topographischen Rätsel.

Rohmer denkt den «espace filmique» als mentales Zuschauer-Konstrukt der architektonischen Räume einzelner Einstellungen zu einem größeren, kontinuierlichen Raum. Es ist die Vorstellung der dargestellten Welt, wie der Film sie in seiner Gesamtheit konstruiert, ein räumliches Pendant zur Diegese.⁵²⁶ Die hier inszenierte Kontiguität verschiedener Zeit-Räume

524 Kravanja 2003: S. 100. Beugnet/Schmid erkannten hier darüber hinaus eine Anspielung auf Dalis Klassiker *Un Chien Andalou* (Beugnet/Schmid 2006: S. 147).

525 Shattuck 2000: S. 118.

526 Rohmer 2000: S. 93 ff.



Seq. 5.18 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609801>)

Ausschreiten der Vergangenheit (0:10:33–0:10:50).

etabliert das gesamtfilmische Konstrukt, in dem die Räume in unterschiedlichen Konstellationen erneut zum Objekt der Erinnerung werden, als durchschreitbares Gebäude, in dem weit entfernte Erinnerungsräume (etwa das Tansonville der Kindheit und das Paris des Alters) sich in Gleichzeitigkeit nebeneinander konfigurieren.

Damit greift Ruiz strukturell die Anlage der *Recherche* auf, die im «Zickzack»⁵²⁷ ihrer Makrostruktur die Mikrostruktur der Keimzelle des Erwachens übernimmt. «Die Zeitbilder lassen die chronologische Sukzession hinter sich»,⁵²⁸ schreibt Deleuze. Diese wird in der hier beschriebenen Sequenz ersetzt durch eine räumliche Kontiguität von zeitlich und räumlich weit entfernten Erinnerungen.

Poulet hat in seiner grundlegenden Untersuchung zum Raum in der *Recherche* die Aspekte der Trennung und Überwindung des Raums als Leit-motive der Erzählung herausgestellt, deren Ziel es ist «les lieux [...] des îles dans l'espace, des nomades, de «petits univers à part»⁵²⁹ zugänglich werden zu lassen. Im Prinzip der kollabierenden Distanzen analogisiert die Reise in der *Recherche* das Motiv der *mémoire involontaire*. In dieser Hinsicht definiert Poulet jede Reise als magisches, ja sogar übernatürliches Erlebnis.⁵³⁰

527 Genette 2010: S. 49.

528 Deleuze 1991b: S. 204.

529 Poulet 1982: S. 51.

530 «Tout voyage, même sans tapis volant, est pour Proust une action magique, magique ou, si l'on veut, surnaturelle» (Poulet 1982: S. 94).

Die ideale Reise schafft die Distanzen ab und plaziert Orte, die vormalig unvereinbar schienen, in direkter Nachbarschaft.⁵³¹

Der Erzähler der *Recherche* spricht hier von einem Sprung («en un bond»⁵³²), der im Reiseerlebnis wie in deren Imagination von einem Ausgangs- zu einem Zielort führt, als würde er zwei unvereinbare Individuen zusammenführen. Der «bond» entspricht einer literarisch formulierten Montage durch den Schnitt, insbesondere durch den deleuzeschen «*irrationalen*»,⁵³³ der unvereinbare Klassen in Beziehung setzt und dabei als Zwischenraum spürbar bleibt: «Un village, qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin.»⁵³⁴

Im theatralisch inszenierten Moment des Türöffnens äußert Ruiz das transmediale Prinzip der de Hoochschen Interieurs, das der Erzähler in Bezug auf die Musik etabliert:

Il commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter de Hooch, qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entr'ouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde.⁵³⁵

So montiert Ruiz mit der ersten Erinnerungssequenz die distanten Räume als unmittelbar begehbar. Auf das Kinodispositiv übertragen, rekonstruiert das proustsche Montageprinzip der «distance qui relie» die Trennung der Räume im Kinodispositiv, deren Nähe-Illusion zwingend an die Distanz gekoppelt ist,⁵³⁶ als Charakteristikum des erzählten Erinnerungsge-

531 «Bref, le voyage idéal est, pour Proust, celui qui, abolissant d'un coup les distances, place côte à côte, comme s'ils étaient contigus et même communicants, deux de ces lieux dont l'originalité faisait pourtant qu'ils semblaient devoir exister pour toujours à part l'un de l'autre, sans possibilité de communication» (Poulet 1982: S. 95).

532 «Mais enfin le plaisir spécifique du voyage ... c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu'elle était en nous quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu'il franchissait une distance que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre ...» (*RTP I*: S. 644).

533 Deleuze 1991b: S. 236.

534 *RTP II*: S. 996.

535 *RTP I*: S. 218.

536 Cf. u. a. Paech 1991: S. 782.

bäudes. Auch hier spiegeln sich der artistische und der ästhetische Pol der Filmbetrachtung.

Wenn das moderne Kino über den irrationalen Schnitt Nähe über Distanz schafft, verweist es hierin auf ein Kennzeichen der filmischen Rezeptionssituation, die das *continuity system* des Bewegungs-Bildes verdrängt. Allem Anschein nach zeichnet sich die *Recherche* in ihrer Konstruktion von Erinnerung, die in der Narration in der Distanz von Erzählendem und Erzähltem und im *discours* in der Zerstückelung der erzählten Einheiten sowie im Montageprinzip der verbindenden Distanzen immer wieder eine Einheit über den Bruch entwickelt, durch eine ästhetische Nähe zum Kinodispositiv aus.

5.2.3 *Superposition der Zeiträume – die Laterna Magica als Montageprinzip*

Das Prinzip der «distance qui relie» konzentriert sich in der Doppelbildlichkeit der Laterna Magica, dem historischen Vorläufer des Films, deren aneinandergereihte unbewegte Bilder im 17. Jahrhundert noch manuell bewegt werden mussten.⁵³⁷ Für die *Recherche* kann dieses Bildmedium durch die Platzierung in der «Keimzelle» und die leitmotivische Wiederaufnahme in unterschiedlichen Kontexten als programmatisch aufgefasst werden.

Proust entwickelt in der Laterna-Passage der *Recherche* die Beschreibung der geisterhaften Übernatürlichkeit, die sich bereits in *Jean Santeuil*⁵³⁸ findet, weiter, indem er die historischen Phantome nun entscheidend an Wirk-

537 Zielinski 2002 stellt in seiner *Archäologie der Medien* die filmgeschichtliche Bedeutung Athanasius Kirchers *Ars magna lucis et umbrae* (Kircher 1646) heraus, ein Werk, auf das Ruiz in Bezug auf seine filmischen Spiegel-Spiele verweist (Zielinski 2002: 160 f.; Ruiz 2000: S. 79). Der Jesuit Kircher hatte die zweite Ausgabe seiner *Ars magna* um eine Bauanleitung der Zauberalterne erweitert, als deren Erfinder er nunmehr galt. In seinen Abhandlungen zur Optik bindet Kircher den metaphysisch-göttlichen Aspekt des Lichts an den wissenschaftlichen. Dabei entwirft er ein neues Bildverständnis, welches das Bild aus der Reflex-Relation zur Wirklichkeit führt und ihm eine eigene Realität zuschreibt. «Ars magna lucis et umbrae in mundo, atque adeo universa natura, vires, effectusque uti nova, ita varia novorum reconditorumque speciminum exhibitione, ad varios mortalium usus, panduntur», untertitelt er sein Werk.

538 «[...] ayant ôté de la vieille lampe de travail son abat-jour de carton vert, on appliquait à son verre un réflecteur: et déjà, la lumière, tout à l'heure paisiblement étalée sur la table, dans la chambre soudain obscurcie éclairait mystérieusement une place sur le mur. Et voici tout d'un coup sur ce simple mur tendu de papier à dessins gris, au-dessus du vieux canapé noir, comme si un vitrail surnaturel, non pas en verre bleu, rouge, violet, mais comme une apparition de vitrail en apparence de verre, en clarté rouge, bleue, violette, s'avavançait en tremblant, en avançant et reculant, à la manière des fantômes et des reflets» (Proust 1952: S. 180 f.).

lichkeit gewinnen lässt. Die fiktiven Gestalten verleiben sich den realen Raum ein; der Schein interagiert mit dem Sein:

Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. *Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration* (*RTP I*: S. 9 f., Hervorhebung d. Verf.).

Zwei Aspekte prägen die visuelle Ästhetik der *Laterna Magica*; die unaufhaltsame Bewegung der stillstehenden Bilder («Et rien ne pouvait arrêter sa lente chevauchée», *RTP I*: S. 9 f.) und die Neu-Konfiguration von Raum und Zeit der unmittelbaren Umgebung. In der Projektion auf die Wand des Kinderzimmers legt sich ein Bild aus mittelalterlicher Zeit über die Gegenwart des Raumes, verhüllt diesen jedoch nicht: Wand und Bild erscheinen in gleichzeitiger räumlicher Schichtung, wie Poulet festgestellt hat:

En projetant une image sur un mur, la lanterne recouvre le mur, mais elle ne le voile pas; si bien que l'image et le mur apparaissent simultanément l'un au-dessous de l'autre (*RTP I*: S. 11).

Poulet sieht hier eine bildästhetische Parallele zum Ende von *Le Temps retrouvé*, der «géants [...] juchés par Proust sur des hauteurs faits de couches successives et semi-transparentes de durée»⁵³⁹ – im Erlebnis der *Laterna*-projektion wird die räumliche Dimension der *durée* greifbar. Die Nähe der *Laterna Magica* zur kinematographischen Darstellung ist kaum jemandem entgangen, der sich mit dem Komplex von Film und Proust beschäftigt hat:⁵⁴⁰ Howard Moss macht in *The Magic Lanterne of Marcel Proust*

539 Poulet 1982: S. 117.

540 Roloff formuliert: «Was das Kino betrifft, so scheint es, als ob bei Proust die Spannweite zwischen einer «ursprünglichen» Faszination der *Laterna magica* und der späteren programmatischen Skepsis gegenüber einer nur vordergründigen «vision cinématographique» in *Le Temps Retrouvé* besonders groß ist; aber beide Positionen sind in der medienästhetischen Konzeption der Recherche unlösbar miteinander verbunden» (Roloff 2005: S. 15). Kravanja betont das fantastische Moment, das *Laterna Magica* und Film teilen (Kravanja 2003: S. 98 f.). Den metapoetischen Schwerpunkt der *Laterna*

die grundlegende Dualität des Laternabildes sogar als gesamtliterarische Struktur der *Recherche* aus:

If there is a duality in the viewpoint of the novel (Marcel, the observer; Marcel, the observed), in its structure (the two ways) and in its theme (the problem of a reality equally perceptible in the opposed dimensions of the microscope and the telescope, the present and the eternal), there is also a duality in its subject matter in plain terms of human consciousness.⁵⁴¹

Was Moss grundsätzlich in der Gestalt Mlle de Saint-Loup inkarniert sieht⁵⁴² – die Verschmelzung der heterogenen Elemente – findet ein weiteres Bild in der Laterna Magica. In ihrer essentiellen Durchtränkung von zeitlich Ungleichem, von Aktuellem und Virtuellem, von Realem und Imaginärem und dem dadurch entstehenden Bruch im visuell einheitlich auftretenden Bild wird sie zu einem weiteren Ausdruck des literarisch-bildhaften Stil-Programmes, wie es in Bezug auf die *métaphore*-Inszenierung des *Port de Carquethuit* und die Zugpassage bereits dargestellt wurde. Es ist darüber hinaus das Prinzip des deleuzeschen Zeitbildes:

Blicken wir in den Kristall, dann nehmen wir nicht mehr den empirischen Verlauf der Zeit als Sukzession der Gegenwart wahr, auch nicht mehr ihre indirekte Repräsentation als Intervall oder Ganzes, sondern ihre direkte Darstellung, ihre konstitutive Verdopplung in vorübergehende Gegenwart und sich bewahrende Vergangenheit, die strikte Gleichzeitigkeit der Gegenwart mit der Vergangenheit, die sie sein wird, der Vergangenheit mit der Gegenwart, die sie gewesen ist.⁵⁴³

Magica (im Gegensatz zum Film) erklärt Warning mit der medial assoziierten «Umpolung von der Veranschaulichung imaginärer Zeit auf die Vorstellbarkeit der Zeit des Imaginären. Weist Veranschaulichung noch auf Mimesis von Zeit an Objekthaftes, so Vorstellbarkeit auf das reine Simulacrum, auf ein Faszinosum, das zusammenbricht, um gleich darauf in neuer Form wiederzuerstehen – eine auf den Tod zulaufende Alternanz von Aufschwung und Absturz» (Warning 2000: S. 227). Oster-Stierle fügt das Moment des Palimpsests hinzu: Mit der Laterna Magica «[...] gelingt es ihm, einen bewegten, dynamischen Palimpsest der Erinnerungsbilder zu visualisieren» (Oster-Stierle 2005: S. 118).

541 Moss 1962: S. 14.

542 «[...] in the person of Mlle de Saint-Loup, Swann's way and the Guermantes way become one. [...] beyond the outwardly perceptible, we come upon a world equally illusory. Nothing exists until it is connected by memory to a former experience; the connection between two nonrealities gives them an existence» (Moss 1962: S. 110).

543 Deleuze 1991b: S. 350.

Ruiz integriert dieses fundamentale Prinzip der Erinnerung in die Sequenz der benachbart-fernen Zeiträume: Als die Kamera den neugierigen Blicken der *invités* in das Nachbarzimmer folgt, zeigt sie dort in verfremdender Weitwinklereinstellung tief im Raum den jungen Marcel mit seiner *Laterna Magica* (0:09:20). Nur die untere Bildhälfte ist ausgeleuchtet. Im Zwielflicht des Bildrandes wird über Doppelbelichtung ein anderer Raum angedeutet, der zunehmend an Wirklichkeit gewinnt, obwohl die Statisten, allesamt sekundäre Darsteller der späteren *Matinée*, in unnatürlichem Stillstand verharren. Die von Odette herbeigerufenen Gäste, die folgend im Türrahmen kadriert werden, erscheinen in ihrer statuesken kalkweißen Maske noch irrealer (Seq. 5.19).



Seq. 5.19 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609802>)

Die Gäste als Statuen (0:08:25–0:08:50).

Nachdem die erinnerten Gäste in Maske, Kostüm, Licht und Musik verfremdend entindividualisiert wurden, fungieren sie in Marceles Projektion der *Laterna* als farblose Leinwände, auf denen sich das mittelalterliche Eifersuchtsdrama materialisieren kann. Dabei interagieren Projektionsfläche und Projektion in gleichzeitiger Aktualität und Virtualität miteinander und entheben damit das Bild jeder Zeitzuweisung.

Die in der Kindheit geschaute (und damals auf Swann projizierte) Eifersucht wird als überzeitliches Motiv auf verschiedenen Projektionsflächen Halt finden. Aus der Interaktion von Projektionsfläche und Projektion kristallisiert sich ein serielles Motiv, das zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen Aktualität und Virtualität keiner Zeitzuweisung bedarf.

In einem der wenigen expliziten Hinweise auf den Zusammenhang des Zeit-Bildes mit der *Recherche* formuliert Deleuze:

Proust bedient sich folglich kinematographischer Begriffe: «die Zeit lässt den Schein ihrer Laterna Magica über (die Körper) hingleiten» und die Einstellungen in der Bildtiefe koexistieren.⁵⁴⁴

Wenn Ruiz seinem Marcel eine Laterna Magica in die Hand gibt, führt er die Form, in der Marcel seine Figuren zu flächigen Leinwänden seines eigenen *páthos* macht, auf einen Vorläufer des Films zurück. Dies betont er im Moment der omnipräsenten Bewegung, die sowohl das projizierte Bild als auch den Projizierenden kennzeichnet: Statt das Medium auf dem Nachttisch zu platzieren, bewegt sich Marcel im Raum, im Schattenbild wird er einem Kameramann erstaunlich ähnlich (Seq. 5.20 und 5.21).

«Je vous gêne peut-être? Vous voulez que j'arrête?», fragt Marcel mit seiner unschuldig kindlichen Stimme (0:10:16). Mit dem kurzen Blick des Kindes in den Zuschauerraum und dem Aufblenden des Projektorenlichtes in der Kamera wird deutlich, dass diese Frage auf den Zuschauer abzielt. Wie Beugnet/Schmid anmerken, muss dieser durch den Einbruch des kindlichen Marcells die Zusammenhänge von Zeit und Raum neu deuten,⁵⁴⁵ Marcel als Kind «stört» demnach tatsächlich die bequeme *fascination* der Zuschauer.

Wenn folgend im klassischen Gegenschuss nun wieder die Gesellschaft in Farbe eingefangen wird (0:09:23), scheint für einen Augenblick die verstörende Entmenschlichung wie eine optische Täuschung. Doch schließt sich mit diesem Schnitt keineswegs die Rückblende aus dem Salon Verdurin. Nach dem nächsten *over-the-shoulder-shut* ist die Tür, die in der mentalen Raumkonstruktion des Zuschauers der zum Salon entsprechen müsste, wieder verschlossen. Wenn Marcel sie nun öffnet, wiederholt der Ton das laute Knarren der Tür, das anschließend von den düster-onirischen *Impression n°3* unterlegt wird (0:10:35). Marcel betritt nun den zeitlich nicht zuweisbaren leeren Salon, um mit einer Figur einer anderen Zeit (dem Militär Saint-Loup) in Konversation zu treten – die Verstörung des Zuschauers wird über die gesamte Sequenz fortgetragen. Das Stören der *fascination* setzt sich in der *distanciation* fort; die visuellen Hieroglyphen wollen dechiffriert werden – doch ist ihr Antilogos nie vollends aufzulösen.

Die grundlegenden hermeneutischen Fragen nach der Strukturierung der Zeit und den Wirklichkeitsebenen (was ist imaginär, was real?) sind nicht zu beantworten. Ist Marcells Kindheit ein virtueller Nebenraum der Matinée oder ist der Blick auf die Gäste gleichsam ein Blick in die Zukunft? Die «vue optique des années» (*RTP III*: S. 925) der Laternaprojektion ist eine der Entzeitlichung. Das mittelalterliche Spektakel tritt in den aktuellen

544 Deleuze 1991b: S. 58 f.

545 Cf. Beugnet/Schmid 2006: S. 159.



Seq. 5.20 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609803>)
Die Gäste als Leinwand (0:08:54–0:09:16).



Seq. 5.21 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609804>)
Marcel: «Je vous gêne peut-être?» (0:09:17–0:09:22).

Raum (der seinerseits wie alle anderen erinnertes Raum ist). Der erzählende Diskurs, der dieses räumliche Prinzip verzeitlicht, springt in den Zeiten, die sich gegenseitig durchtränken können, da sie im «édifice du souvenir» gleichzeitig auftreten. Keine erinnerte Zeit ist prinzipiell aktueller oder virtueller als eine andere.

Dies wurde bereits am Beispiel der Zugfahrt deutlich, in der die Einheit der Einstellung das schärfentiefe Bild im Diesseits und Jenseits der

Fensterscheibe als vorläufig intellektuell trennbare aktuelle und virtuelle Zeit vorführt, bis nach dem Schnitt die Realität der gesamten Zugfahrt in Frage gestellt wird, indem sie das aus dem Zug betrachtete Bild als Photographie in den Boulevard Haussmann verfrachtet. Ob die Zugfahrt stattgefunden hat, oder nur als Metapher des Ich auf der Zeitreise der Erinnerung zu verstehen ist, bleibt offen. Die *Laterna Magica* verdichtet dieses Prinzip in ihrer Doppelbildlichkeit, die eine Hierarchisierung der Wirklichkeitsebenen untergräbt. Indem Ruiz die Gäste der *Matinée* als Projektionsflächen der kindlichen *Laterna* in einem Gegenschuss aus dem Blick in den Kindheitsraum durch die offenstehende Tür fasst, analogisiert er das Nebeneinander mit dem Übereinander von Imaginärem und Realem und setzt in der Form eine Interdependenzrelation zwischen (räumlicher) *mise en scène* und (zeitlicher) Montage. Virtualität und Aktualität werden als ununterscheidbare Räume begehbar, wie die «*appartements*» (*RTP II*: S. 980) von Traum und Wirklichkeit, die sich im Moment des Erwachens superpositionieren (*RTP II*: S. 985).

Poppe betrachtet die Doppelbelichtung als adäquates cineastisches Gestaltungsmittel und moniert den sparsamen Einsatz:

Diese Überlagerung [...] hat ihr filmisches Pendant in der Doppelbelichtung zweier Bilder. [...] Allerdings setzt er (Ruiz) dieses filmische Mittel relativ selten und in eher banaler Weise ein (cf. Ruiz, *Le temps*, 0:21, 0:37, 0:38, 0:39). Die filmische Möglichkeit der Doppelbelichtung, die bereits im Text angedeutet wird und strukturell der «*memoire involontaire*» sehr nahe kommen würde, bleibt von Ruiz demnach weitestgehend ungenutzt. Statt dessen setzt er wiederholt Spiegel ein, um zwei verschiedene Perspektiven oder Bilder miteinander zu verbinden; das Spiegelmotiv hat allerdings bezüglich der «*memoire involontaire*» keine Funktion. Für die Darstellung des Erinnerungsmechanismus wird folglich kein spezifisch filmisches Äquivalent eingesetzt, was ihrer Vermittlung auf visueller Ebene die Komplexität nimmt.⁵⁴⁶

Einmal abgesehen davon, dass die *mémoire involontaire* gerade in der von Athanasius Kircher bis hin zu Deleuze dicht semantisch besetzten Hieroglyphe des Spiegels einen kongenialen Ausdruck findet, lässt diese Kritik außer Acht, dass sowohl Literatur als auch Film als diskursive Medien beide Aspekte der Zeit auszuführen haben: Nicht nur den außerzeitlichen in der spatialisierten Form doppelbelichteter Aktualität und Virtualität

546 Poppe 2007: S. 162.

(der *mémoire involontaire*), sondern auch die Übertragung dieses *métaphore-Prinzips* in die Diachronie der Erzählung. Die damit einhergehende Spatialisierung des Diskurses übersetzt Ruiz geradezu genial in das Motiv des ausschreitenden Ganges, der Tür um Tür die gleichermaßen aktuellen wie virtuellen Räume öffnet. Mit der Relationierung von *Laterna Magica* und den de Hooch'schen Türen als verschiedenen Ausdrucksformen derselben Idee von Raumzeit in ihrer spatialen und diskursiven Form entgeht Ruiz einer wörtlichen Umsetzung von Superpositionen als Häufung von Doppelbelichtungen und entwirft stattdessen auf subtile Art das Prinzip zeitlicher Beschreibung der *Recherche* als umfassendes filmisches Hyalozeichen der Montage, in der Bilder fähig sind, aus dem *Jetzt* in das *Früher*, in das *Später* und in die *Außerzeitlichkeit* zu spiegeln. Diese zeitlichen Spiegel, in denen sich Aktuelles mit Virtuellem bricht, unterlaufen, wie Genette in der mikrostrukturellen Ordnung des Textes nachgewiesen hat, die gesamte literarisch-diskursive Bewegung des Prätextes, in deren Erzählung kein Zeitpunkt als aktueller ausgemacht werden kann.⁵⁴⁷

Ruiz hatte dies als Charakteristikum seines Kinodispositivs im reziproken Blick zwischen Zuschauerraum und Raum der Leinwand festgemacht, deren Wirklichkeitswert in ihrer gegenseitigen Projektion nicht zu unterscheiden ist. Dieses Verhältnis von Imaginärem und Realem hatte er in *Le Temps retrouvé* verbildlicht, indem er dem kindlichen Marcel einen Kinetographen in die Hand gegeben hatte, der den Zuschauerraum zur Leinwand werden ließ. So ist das Spiel von Aktuellem und Virtuellem sowohl auf die Konstruktion der Narration als auch auf die narrative Montage des literarischen Diskurses zurückführbar – und verweist wie nebenbei die kristalline Ästhetik des Zeit-Bildes auf die gleichsam kristalline Ästhetik des ruizschen Kinodispositivs.

Wenn Ruiz über längere Passagen tatsächlich die Doppelbelichtung einsetzt, geschieht dies nicht allein als Übersetzung der zeitlich überlagerten Bilder des literarischen Prätextes, sondern als komplexer intermedialer Kommentar. Die Lektüre des *Journal des Goncourt* evoziert in ihrer Visualität schwindelerregende Kameraachsen auf das Hotel der Verdurin. Sobald die Stimme Goncourts als direktes Zitat aus dem Off eingespielt wird, präsentiert sich das Bild als Begleitung, als mehrfach gebrochenes, dessen bildliche Information in ihrer allumfassenden Bewegung sich der Detailgenauigkeit der sprachlichen Information widersetzt. Die nächste Einstellung gibt durch die geöffnete Tür den Blick in die langen Gänge des Hotels frei, durch die der nächste Gang gebracht wird (Seq. 5.22).

547 Cf. Genette 2010: S. 25 ff.



Seq. 5.22 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609805>)

Die langen Gänge des Hotels (0:33:05–0:34:10).

In der onirischen Inszenierung der Räumlichkeiten (und der begleitenden Filmmusik) ruft diese Sequenz Erinnerungen an einen Meilenstein der Filmgeschichte wach: Die Koproduktion von Romanautor und Filmemacher zu Robbe-Grillet's bzw. Resnais *L'Année dernière à Marienbad* (1961), in deren erster Sequenz die Erzählerstimme aus dem Off die schier endlose Kamerafahrt durch die Hotelgänge begleitet:

Une fois de plus – je m'avance, le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction – silencieux, déserts, surchargés d'un décor sombre et froid de boiseries, de stuc [...].⁵⁴⁸

Auch in Ruiz' *Le Temps retrouvé* begibt sich die Kamera auf labyrinthischen Wegen durch Gänge und Räume, in denen sich die Zeiten brechen, als führe die Kamera die Windungen der Synapsen des Erzählers ab. Ruiz setzt hier dem literarischen Pastiche ein filmisches gegenüber.⁵⁴⁹ Nach dem nächsten Schnitt spricht Goncourt am Tisch der Verdurin – es ist Robbe-Grillet. In Ruiz' Film spricht ausgerechnet der Schöpfer des oniri-

548 Robbe-Grillet 1961: S. 24 f.

549 Im *mise-en-abîme-Spiel* hängt der Cineast einen Gobelin an die Wand, auf dem die Gäste abgebildet sind. Der Tafelraum wird Teil des mentalen Palastes, in dem sich der (erinnerte) Blick auf das Objekt und das blickende Subjekt gegenseitig bedingen und das Erinnerungsgebäude als weitere Ausdrucksform des Ich fassbar wird. So interagiert die Darstellungsebene der Erzähler-Kamera mit dem kadrierten Erzähler und dem kadrierten Filmraum in einer komplexen Figuration von Blicken und Erblicktwerden.

schen *ciné-roman* par excellence, der mit seinem Film um Lüge und Wahrheit, Erinnern und Vergessen Geschichte schrieb, in der Rolle des (wahrhaften) Realisten (Seq. 5.23).



Seq. 5.23 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609806>)

Robbe-Grillet (0:34:10–0:34:17).

Deleuze beschreibt Resnais' Kino als Reise im Gehirn. Mit der Anspielung aus *L'Année dernière à Marienbad* kommentiert Ruiz die ungeheure Nähe, die der literarische Prätext im Ausschreiten seiner Erinnerungsräume mit dieser Form von Film aufweist. Die Ebene der diskursiven Bewegung des Geistes ergänzt dabei die des körperlichen Raumes, die in Bezug auf die mentale Montage von Bild- und Ton-Elementen *le Temps* zugeschrieben wurde.

Gegen Ende des literarischen Diskurses führt in *Le Temps retrouvé* die verschachtelte Erinnerung an in der Zeit früher und später erfahrene Momente, die sich über den gleichen Affekt superpositionieren lassen, für den Erzähler zum Beschluss, ans literarische Werk zu gehen. Dies geht einher mit dem Bestreben, ZEIT sichtbar zu machen.

Alors, je pensai tout d'un coup que j'avais encore la force d'accomplir mon œuvre, cette matinée – comme autrefois à Combray certains jours qui avaient influé sur moi – qui m'avait, aujourd'hui même, donné à la fois l'idée de mon œuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser, marquerait certainement avant tout, dans celle-ci, la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps (*RTP III*: S. 1045).

Hier bezieht der Erzähler den Affekt des schriftstellerischen Wollens in der Zeit auf eine Idee der Zeit als Dimension. In dieser spatialisierten Form wurde *le Temps* in seiner allegorischen Gestalt etwa hundert Seiten vorher in visueller Analogie zur *Laterna Magica* gefasst:

Le Temps qui d'habitude n'est pas visible, qui pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique, écartelant les morceaux et les traits d'un visage qui vieillit, suivant sa dimension inconcevable (*RTP III*: S. 924 f.).

Die *Laterna Magica* ist als Medium dazu imstande, die ZEIT in der Schichtung von Virtuellem und Aktuellem sichtbar zu machen. Ruiz, den besonders die Vorstellung der proustschen Zeit als Dimension faszinierte, führt in einem Interview die Problematik ihrer Sichtbarkeit an:

[Einstein], pendant longtemps, se demandait pourquoi, si le temps est une dimension, on ne pourrait pas la voir, comme on voit la profondeur, la largeur ou la longueur. Pourquoi le temps, qui est aussi une dimension comme celles qui forment l'espace, ne peut-il être vu que par bribes. Pourtant, en des moments particuliers, certains mystiques, paraît-il, parviennent à avoir la perception du temps comme totalité. Non que l'on soit en dehors du temps, comme si celui-ci n'existait plus, mais on est au contraire pris par le temps en tant que dimension.⁵⁵⁰

Indem Ruiz den kleinen Marcel (als Objekt der Erinnerung) zum Subjekt der Projektion doppelbildlicher Konstellationen macht, in der die zeitlich später einzuordnende Gesellschaft als Leinwand herhält, gelingt es ihm, die Visualisierung dieser Zeit als Dimension an die filmische Rezeptionssituation zu binden, in der Imagination und Realität im Moment der Lichtprojektionen gleichermaßen wirklich erscheinen. Der filmische Diskurs, der diese Art der Zeitbilder über irrationale Schnitte ineinander spiegelt, macht über das Moment des Türöffnens den Palast der Erinnerung in der Form ineinander verschachtelter Räume ausschreitbar und überführt damit die räumliche Zeitdimension in das filmisch-zeitbildliche Lichtbad, in dem die «géants [...] juchés par Proust sur des hauteurs faits de couches successives et semi-transparentes de durée»⁵⁵¹ ihren Platz finden. So wird der Körper der Zeit zum schärfentiefern Raum und der Geist der Zeit zur diskursiven Bewegung.

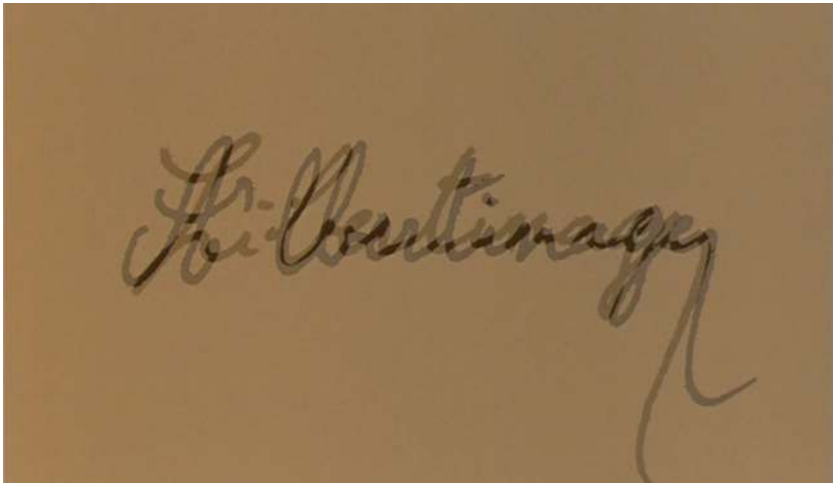
550 Ruiz 1999: S. 75.

551 Poulet 1982: S. 117.

5.2.4 Das Montageprinzip der Substitution

Die Wahrheit der *métaphore* wurde oben als Stilmittel auf das Erkennen der subjektbezogenen Selbigkeit zurückgeführt, das über die grundlegende Alterität führt.⁵⁵² Sie ist dabei gleichzeitig der Weg wie das Obstacle zur Erkenntnis, da sie die Eigenheit hat, in der für sie konstitutiven Substitution des Einen mit dem Anderen die Sicht auf das Selbige zu verschleiern. Dies gilt ebenso für die eigene Substitution des «moi de rechange» wie für die verschiedenen Bilder, in die das Ich seine Affekte übersetzt.

Ruiz legt die lose Reihung sich ersetzender Bilder als komplexe Methode filmischer Montage dar. Dies zeigt sich am eindringlichsten in einer Sequenz um das Sujet der Eifersucht bzw. der Libertinage, die weder in Anfang noch Ende eindeutig bestimmbar ist und damit letztlich allein in der offenen textuellen Struktur des Films verankert bleibt: Es ist die Sequenz der Erinnerung an die erhaltenen Briefe der Geliebten, die hier im Beginn an die Erinnerung der *Herboristerie* in Tansonville angesetzt wird (Seq. 5.24; 0:23:17 ff.):



Seq. 5.24 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609807>)

Albertinage – Libertinage (0:23:05–0:27:05).

Die Klammer, die mit der Erinnerung im Raum der *Herboristerie* begonnen wird, in die Proust und Gilberte sich vor dem Regen geflüchtet hatten, wird nicht geschlossen – das «*handlungslogisch* definierte Segment» der Sequenz bleibt in einer sowohl räumlichen als auch zeitlichen Schwebelage, in der sich Momente aus der Einstellung zu lösen scheinen, als würde sich das Bild

⁵⁵² Cf. Kapitel «5.2.1 Die *métaphore* als zeitbildliches Montageprinzip»: S. 224 ff.

verselbstständigen. Die Dunkelheit, das Unwetter, die Unsicherheit der Identitäten (Albertine/Gilberte?), die über die Unsicherheit des Geschlechtes (Alberte?) zum Motiv der *Libertinage* führt, ersetzt eine sensomotorische Handlungslogik mit der semantischen Explosion des Bildes.

Dabei fasst die Kamera etwa die Dunkelheit und das Unwetter als scheinbar überzeitliches und überräumliches Moment,⁵⁵³ das sowohl die Zeit von Prousts Kindheit mit der nahen Vergangenheit verbindet als auch den Raum Gilbertes mit dem Raum Rahels. Gestützt wird diese Verbindung wie in den oben beschriebenen Momenten der unwillkürlichen Erinnerung über Interferenzen in der Tonspur. Neben Lichtgebung und Ton verweben Farben (Rosa) und Dekor (die Photographien, Spiegel, Fensterscheiben) die erzählenden Bilder zu einem dichten Teppich, in dem sich Räume in Tonmischungen verschachteln und Zeiten in visuell-leitmotivischer Inszenierung ihrer Chronologie enthoben werden: Hier ist die Öffnung absolut, Photographien, Fensterscheiben bzw. Spiegel, Dunkelheit und Unwetter öffnen die Sequenz spiegelkabinettartig über *irrationale Schnitte*⁵⁵⁴ in verschiedenste Räume und Zeiten, während der Raum der anfänglichen Erinnerung nicht mehr erwähnt wird. Die Denkbewegung der Inszenierung führt nicht mehr zum handlungslogischen Segment, sie löst sich als «azentrische Struktur»⁵⁵⁵ in stete Neuverkettungen. Die Schriftzüge Albertines bzw. Gilbertes weisen nicht mehr wie in Stummfilmzeiten als Erklärung in die nächste Szene ein, sondern verweisen essentiell auf die Veränderung der Zeiten und damit gleichzeitig auf die Unmöglichkeit endgültiger Dechiffrierung. «Libertinage» bleibt als einziges Moment der *apparence* bestehen, das Albertine, Gilberte, Rahel und schließlich auch Robert in ihrer sexuellen Ambivalenz verbindet. Der Schriftzug tritt als Hyalozeichen auf, in dem das Aktuelle mit dem eigenen Virtuellen in Beziehung tritt – «Es verdoppelt sich, verzweigt sich, widerspricht sich.» Deleuze nennt diese Art von Zeichen «Spiegel der Zeit».

553 Wie die rosafarbene Rose in der Deliriumssequenz wird der Regen in der Einstellung auf die Photographie bzw. den Brief Gilbertes/Albertines in das *hors-champ* vor dem Raum der Diegese versetzt. Dies wird deutlich, wenn die Photographie umgedreht wird: Eine Lichtquelle projiziert den Regen durch eine Glasscheibe auf das Bild. Hier äußert sich die deleuzesche Theorem-Struktur, die bei Ruiz nicht nur das Denken «in das Bild» versetzt, sondern es gleichzeitig in ein «Außerhalb» verweist (cf. Deleuze 1991b: S. 226).

554 «Der Schnitt [ist] im modernen Kino zum Zwischenraum geworden, er ist irrational und ist weder Bestandteil des einen noch des anderen Ensembles, von denen das eine ebenso wenig ein Ende wie das andere einen Beginn hat.» (Deleuze 1991b: S. 236; «irrational» hier wiederum zitiert von Albert Spaier, nach dem «die rationale Zahl entweder in der niederen oder in der höheren Klasse des Schnitts enthalten sein muss, während die irrationale Zahl weder Teil der einen noch der anderen Klasse ist, die sie trennt» (Spaier 1997: S. 158, Deleuze 1997: S. 236).

555 Ibid.: S. 272.

Wenn Ruiz über den Schriftzug der «libertinage» eine ganze Kette sich ersetzender, mit qualvoller Eifersucht betrachteter Figuren entfesselt, die sich durch integrierte Standbilder (Photographien) untereinander in Beziehung setzen, weist er damit auf einen Grundzug der proustschen Bildkonfiguration hin, die sich in der Ästhetik des *rêve éveillé* leitmotivisch äußert: die Substitution des Bildes bzw. des Namens.

Die kinematographische Leitung der Sequenz um die *libertinage* über Photographien, in der sich aktuelles und imaginäres Bild gegenseitig substituieren, verdichtet sich in der doppelseitigen Photographie, die auf ihrer Rückseite ein weiteres Bild (der Eifersucht) bereithält (Seq. 5.25).



Seq. 5.25 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609808>)

Doppelseitige Photographie (0:27:28–0:27:41).

Der bildhafte Austausch einer Person durch eine andere geschieht in der *Recherche* offensichtlich in Träumen, wird jedoch explizit in metapoetische Nähe zur schriftstellerischen Tätigkeit gesetzt: Im Traum Swanns wird er mit einem schriftstellerischen Verfahren analogisiert,⁵⁵⁶ in *Le Côté de Guermentes* wird dieses Verfahren unabhängig vom Traum als «lois [...] du langage» (*RTP II*: S. 235 f.) bezeichnet.⁵⁵⁷

556 «[...] comme certains romanciers, il avait distribué sa personnalité à deux personnages, celui qui faisait le rêve, et un qu'il voyait devant lui coiffé d'un fez» (*RTP I*: S. 379).

557 Im Kontext geht es um M. de Guermentes, der sich gemäß seiner «classe mentale» (*RTP II*: S. 236) daran hält, Aussagen über sich selbst über die Substitution der eigenen Person zu leiten. Es ist der Ausdruck «quand on s'appelle [le marquis de Saint-Loup]», der implizit auf die eigene Stellung verweist (*RTP II*: S. 235).

Als das erlebende Ich den Traum der Geliebten in *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* als «Joseph et Pharaon» in einer Person deutet, stellt er fest:

Je savais que dans beaucoup d'entre eux il ne faut tenir compte ni de l'apparence des *personnes lesquelles peuvent être déguisées et avoir interchangé leurs visages*, comme ces saints mutilés des cathédrales que des archéologues ignorants ont refaits, en mettant sur le corps de l'un la tête de l'autre, et en *mêlant les attributs et les noms*. Ceux que les êtres portent dans un rêve peuvent nous abuser. *La personne que nous aimons doit y être reconnue seulement à la force de la douleur éprouvée*. La mienne m'apprit que devenue pendant mon sommeil un jeune homme, la personne dont la fausseté récente me faisait encore mal était Gilberte (RTP I: S. 629 f., Hervorhebung d. Verf.).

Der Erzähler verweist als *tertium comparationis* auf ein Ur-Gefühl – die schmerzliche Verlustangst des Liebenden – die sich in der *Recherche* in immer anderen Gestalten zeigt. Es sind Bilder der «angoisse», die sich in quälender Liebe entzünden, sobald die Figur sich zu entziehen scheint, so wie es im Ursprung der kleine Marcel im *drame du coucher* erlebt hatte:

[...] cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut pas le rejoindre, c'est l'amour qui la lui a fait connaître, l'amour auquel elle est en quelque sorte prédestinée, par lequel elle sera accaparée, spécialisée; mais quand, comme pour moi, elle est entrée en nous avant qu'il ait encore fait son apparition dans notre vie, elle flotte en l'attendant, vague et libre, sans affectation déterminée, au service un jour d'un sentiment, le lendemain d'un autre, tantôt de la tendresse filiale ou de l'amitié pour un camarade. Et la joie avec laquelle je fis mon premier apprentissage quand Françoise revint me dire que ma lettre serait remise, Swann l'avait bien connue aussi [...] (RTP I: S. 30 f., Hervorhebung d. Verf.).

Diese «angoisse» (RTP III: S. 112) manifestiert sich in *La Prisonnière* in Gestalt Albertines, von deren Gutenachtkuss er so abhängig ist, dass er ihn sich notfalls selbst aufdrückt, indem er die Lippen der Schlafenden an seine Wange führt (RTP III: S. 113). Hier wird ganz offensichtlich die Mutter durch Albertine substituiert:

C'était un pouvoir d'apaisement tel que je n'en avais pas éprouvé de pareil depuis les soirs lointains de Combray où ma mère, penchée sur mon lit, venait m'apporter le repos dans un baiser (RTP III: S. 77).

Nichtigkeiten genügen, um die Angst um die Abwesende zu entfachen – «on se croit tranquille, et il suffit d'un mot: «Gilberte ne viendra pas», «Mademoiselle Vinteuil est invitée»» (RTP III: S. 224).

Die «angoisse», den anderen zu verlieren, ist ein omnipräsenter Begleiter jeder Liebe, sie bestimmt die Binnenerzählung um Swann (RTP I: S. 30) ebenso wie die Gefühlswelten der homosexuellen Figuren (cf. RTP III: S. 49). Für das erlebende Ich wird Gilberte durch Albertine substituierbar. Beide verschmelzen in der Signatur des Briefes, den Marcel in Venedig erhält und auf den Ruiz' Inszenierung anspielt, in der Bedeutungslosigkeit vergangener Lieben einer vorherigen Existenz.⁵⁵⁸ An späterer Stelle führt der Erzähler dezidiert alle Geliebten als «filles de notre angoisse» auf die Vergangenheit zurück:

Or à partir d'un certain âge nos amours, nos maîtresses sont filles de notre angoisse; notre passé, et les lésions physiques où il s'est inscrit, déterminent notre avenir. Pour Albertine en particulier, qu'il ne fût pas nécessaire que ce fût elle que j'aimasse était, même sans ces amours voisins, inscrit dans l'histoire de mon amour pour elle, c'est-à-dire pour elle et ses amies (RTP III: S. 505).

Als dezidives Moment der Liebe wirkte auch hier die Eifersucht; hätte etwa Andrée ihre Intimität mit Mlle Vinteuil bekundet, wäre nach Einschätzung des Erzählers seine Liebe auf diese gefallen. Albertines Offenbarung der intimen Freundschaft wird ausdrücklich mit dem Kindheitstrauma von Combray verglichen (RTP II: S. 1114–1121), die primäre *angoisse* wird auch hier als Urmotiv der Liebe greifbar.

Ruiz nimmt mit Morel und Charlus ein Figurenpaar auf, das der Erzähler selbst im literarischen Prätext als eine Reihe von Substitutionen interpretiert:

Ou que son amour pour Morel ayant modifié le type qu'il cherchait, pour se consoler de son absence, il cherchait des hommes qui lui ressemblaient. Une supposition que je fis aussi fut que peut-être il n'avait jamais existé entre Morel et lui, malgré les apparences, que des relations d'amitié et que M. de Charlus faisait venir chez Jupien des jeunes gens qui ressemblaient assez à Morel pour qu'il pût avoir

558 An der entsprechenden Stelle der *Recherche* konstatiert der Erzähler, dass Albertine durch die Signatur des Briefes nicht wieder auferstehen konnte, weil es dazu einer Wiederauferstehung seines vormaligen Ich bedurft hätte, das mit dem Erlöschen der Leidenschaft ebenfalls gestorben ist (RTP III: S. 642).

auprès d'eux l'illusion de prendre du plaisir avec lui. Il est vrai qu'en songeant à tout ce que M. de Charlus a fait pour Morel, cette supposition eût semblé peu probable si l'on ne savait que l'amour nous pousse non seulement aux plus grands sacrifices pour l'être que nous aimons mais parfois jusqu'au sacrifice de notre désir lui-même qui d'ailleurs est d'autant moins facilement exaucé que l'être que nous aimons sent que nous aimons davantage. Ce qui enlève aussi à une telle supposition l'in vraisemblance qu'elle semble avoir au premier abord (bien qu'elle ne corresponde sans doute pas à la réalité) est dans le tempérament nerveux, dans le caractère profondément passionné de M. de Charlus, pareil en cela à celui de Saint-Loup et qui avait pu jouer au début de ses relations avec Morel le même rôle et plus décent et négatif qu'au début des relations de son neveu avec Rachel (RTP III: S. 818; Hervorhebung d. Verf.).

Wenn gilt, dass alle Figuren des Romans Bilder des erzählenden Selbst sind,⁵⁵⁹ lässt diese Erklärung von Charlus Geliebten den Rückschluss auf die primäre Unterdrückung der physischen Mutterliebe des Erzählers zu, deren spätere Substitutionen nicht über äußerliche, sondern über motivische Analogien ausgelöst werden; über die Verlustangst des schrecklich benötigten Wesens:

Ce terrible besoin d'un être, à Combray, j'avais appris à le connaître au sujet de ma mère, et jusqu'à vouloir mourir si elle me faisait dire par Françoise qu'elle ne pourrait pas monter. Cet effort de l'ancien sentiment, pour se combiner et ne faire qu'un élément unique avec l'autre, plus récent, et qui, lui, n'avait pour voluptueux objet que la surface colorée, la rose carnation d'une fleur de plage, cet effort aboutit souvent à ne faire (au sens chimique) qu'un corps nouveau, qui peut ne durer que quelques instants. Ce soir-là, du moins, et pour longtemps encore, les deux éléments restèrent dissociés (RTP II: S. 733).

In dieser Textstelle wird Albertine zur Oberfläche, zur neuen Projektionsfläche der frühkindlichen *angoisse*. Die Einheit all der Bilder, die diese Angst im Roman umfasst, entspricht der nachgeburtlich bzw. postnocturn

559 So liest u. a. Mieke Bal die Leseversuche aller bildlichen Zeichen der *Recherche* primär als Selbstprojektionen und führt die Passage der Signatur als Beispiel für Prousts «flächige» Wahrheiten an: «With Proust the deepest secrets are not to be found in the depths. [...] It is a signature (like Gilberte's illegible signature). The signature thus traced contains the secret of the hidden identity of the self that is projected onto all the others in whom this «I» discovers himself» (Bal 1997: S. 178).

empfundene Einheit aller Bilder, dem ersten Bild, dessen Suche mit der Suche nach der verlorenen Zeit identisch scheint.

Dabei widersetzt sich die komplizierte Natur der Zeichen der Entschlüsselung, indem sie hinter der sichtbaren Oberfläche eine unsichtbare Rückseite verbirgt, die in der Serie der Zeichen ein Motiv der Eifersucht durch ein anderes ersetzt, um nur die *apparence* bestehen zu lassen:

[...] *je me disais combien il est difficile de savoir la vérité dans la vie. J'avais bien remarqué le désir et la dissimulation d'Albertine pour aller chez Mme Verdurin et je ne m'étais pas trompé. Mais alors même qu'on tient ainsi un fait, des autres on ne perçoit que l'apparence; car l'envers de la tapisserie, l'envers réel de l'action, de l'intrigue – aussi bien que celui de l'intelligence, du cœur – se dérobe et nous ne voyons passer que des silhouettes plates dont nous nous disons: c'est ceci, c'est cela; c'est à cause d'elle, ou de telle autre (RTP III: S. 620, Hervorhebung d. Verf.).*

Im Kunstgriff auf die doppelseitige Photographie, in der Rahel die Photographie des Geliebten «à l'envers de la tapisserie» spiegelt (0.27:36 ff.), gelingt es Ruiz, das Hyalozeichen der proustschen *angoisse* wahrnehmungsbildlich zu fassen. So zielt das sich substituierende Bild sowohl auf die virtuelle Vergangenheit frühkindlicher Erlebnisse als letztendlich auch auf die Zukunft ab – als finale Angst, das literarische Werk nicht beenden zu können.

Mais une raison plus grave expliquait mon *angoisse*; je découvrais cette action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une œuvre d'art, des réalités extra-temporelles (RTP III: S. 930).

Hier taucht die «angoisse», selbst außerzeitliches Motiv immer neuer Verbildlichungen, im Kontext der Werkschöpfung eines «œuvre d'art, des réalités extra-temporelles» auf. So bindet sich das erste Bild an das letzte, das außerhalb des zu rezipierenden Romans steht, an die tatsächliche Werksniederschrift, mit der ihm die Sublimierung der *angoisse* gelingen wird.

Die stete Substituierung des Bildes, die hier über die Doppelseitigkeit der Photographie oder der Veränderung der Signatur ausgedrückt wird, ist nach Ruiz allgemein kennzeichnend für die Filmbetrachtung, bei der jeder Einstellung am Ende der substitutive Schnitt folgt.⁵⁶⁰ Dabei garantiert die *image-mère*, die Ruiz zufolge unbewegt hinter den Mosaiken der Filmbilder

560 Cf. Ruiz 2006: S. 10.

steht, eine ganz ähnliche Einheit wie der «terrible besoin d'un être», den der Erzähler «au sujet de ma mère» kennengelernt hatte:

Ce que l'on postule ici est que la cohésion des images qui s'accumulent à la surface de l'écran ne vont et ne proviennent pas de et jusqu'à une histoire résumable en mots, elles sont plutôt issues d'un modèle ouvert que l'on perçoit parfois comme image-mère d'où procèdent toutes les images que nous voyons, mais qui possède également la propriété d'être modifiée par les images qui la montrent et l'occulent. Dit sous forme de lieu commun: il se produit une interaction entre l'image immobile et l'ébullition tempétueuse d'images mosaïques qui l'enveloppent.⁵⁶¹

Wenn Ruiz im freien textuellen Spiel des Films die *image-mère* wie im literarischen Prätext in unterschiedlichsten Gestalten manifestiert, bindet er das Motiv der Substitution an das Medium Film zurück. Diese Ebene erschließt sich nicht nur anhand seiner Poetiken, Ruiz demonstriert es im Film selbst: Für die Abbildungsebene führt er das doppelseitige Bild der Photographie an, das nach der Wendung (im Film nach dem Schnitt) das Substitut des vorherigen Bildes präsentiert. Für die Darstellungsebene führt er das Schauspiel des Films an, in dem Figuren ihre personale Identität ersetzen: So setzt sich die Sequenz um die Libertinage fort über ein Werbeplakat der Opéra-Comique, das Gilberte zum Vorbild nimmt, wenn sie im Versuch, ihren Ehemann zurückzugewinnen, in die Rolle Rahels schlüpft (0:28:02–0:28:25). Dazu legt sie deren Maske und Kostüm an («d'avoir toujours des nœuds rouges dans les cheveux, un ruban de velours noir au bras, et se teignait les cheveux pour paraître brune», *RTP III*: S. 702), während Robert im Salon mit der Erzählung seiner Geliebten nicht weniger offensichtlich schauspielert (Seq. 5.26; 0:28:27 ff.).

Auch im literarischen Prätext wird der Vergleich zum Schauspiel gezogen:

Un jour où Robert devait venir pour vingt-quatre heures à Tansonville, je fus stupéfait de la voir venir se mettre à table si étrangement différente, non seulement de ce qu'elle était autrefois, mais même les jours habituels, que je restai stupéfait comme si j'avais eu devant moi une actrice, une espèce de Théodora. (*RTP III*: S. 702).

561 Ruiz 2006: S. 20.



Seq. 5.26 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609809>)

Gilberte kleidet sich als Rahel (0:28:02–0:28:25).

In den Film übersetzt führt dies in eine *mise-en-abîme-Struktur*, in der das Schauspielern im medialen Rahmen des Films gedoppelt wird, der seine Figuren leitmotivisch als Schauspieler zur Schau stellt.

Ruiz führt das Schauspiel in dieser Einstellung auf die Frage der Identitäten zurück. Aus dem Halbdunkel des Flurs setzt zunächst offensichtlich die als Rahel kostümierte Emmanuelle Béart den Fuß ins Licht, wobei sie kurz zögert, als würde sie eine Bühne betreten. Die Kamera wechselt ihre Einstellung mit dem nächsten Schnitt, um, während die durchgehende Filmmusik eine zeitliche Kontinuität suggeriert, nun Elsa Zylberstein beim Herabschreiten der Treppe zu zeigen. Sie positioniert sich so, dass ein Treppenabschnitt verborgen bleibt. So kann Zylberstein verschwinden und – ohne trennenden Schnitt – Béart ihre Rolle doubeln. Als nun auch Béart hinter dem unsichtbaren Treppenabschnitt verschwindet, tritt in scheinbar zeitlicher Kohärenz Zylberstein auf die letzten Stufen, um sich zu verbeugen (Seq. 5.27).

Beide Schauspielerinnen waren gleichermaßen real vor der Kamera und können es doch im Universum der Diegese nicht sein. Das diegetische Verwirrspiel um Schein und Sein wird auf das extradiegetische des filmischen Mediums geführt, in dem die Abbildungsebene nicht alle Winkel preisgibt und die Darstellungsebene ein Schauspiel ist, in dem sowohl Gilberte Rahel doubelt als auch Rahel Gilberte.

Die persönliche Identität hinter der Rolle ist unkenntlich und dadurch substituierbar. Die Doppelbelichtung der Nahaufnahme stellt die Identitäten



Seq. 5.27 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609810>)

Rahel doubelt Gilberte (0:29:33–0:33:36).

von Gilberte und Rahel in gleicher Weise in Frage, keine erscheint realer als die andere. Im Moment des Schauspielerns (Mimik, Gestik und Kostüm doppelnd sich vollständig im Moment der theatralischen Verbeugung) fallen die Figuren Rahels und Gilbertes letztendlich ununterscheidbar zusammen (Seq. 5.28).



Seq. 5.28 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609811>)

Gilberte doubelt Rahel (0:30:37–0:30:05).

Die Inszenierung der Kamera, die Gilberte, Albertine, Morel, Robert, Morels Geliebte, Rahel und schließlich wieder Gilberte in ein stetes Substitutionsverhältnis rückt und die oben als filmisches Äquivalent des Erzählers gelesen wurde, lässt die verschiedenen Figuren im Kristall der *libertinage* in wechselseitigen Spiegeln erscheinen, deren Qual (Gilberte bricht anschließend weinend zusammen, 0:31:54 ff.) auf kein gezeigtes Ur-Bild zurückgeführt wird. Die Substitute gehen untereinander in einer offenen Struktur variable Verbindungen ein.

Die musikalische Unterlegung mit der Sonate Vinteuils, die in dem Moment einsetzt, in dem Robert hinter einer Frauenskulptur ein Fotohervorzieht, das er auf dem Boden zerschmettert (0:26:18 ff.), und das Sujet der *Profanation*, das sowohl in der Figarokritik, die Robert Morel vorliest (0:25:20 ff.), als auch im Werbeplakat Rahels erwähnt wird,⁵⁶² verweisen dabei jedoch über die Tonspur auf das literarische Erinnerungsbild Montjouvains, das der erinnernde Erzähler in *Sodome et Gommorrhe* als Sündenfall liest.

À ces mots prononcés comme nous entrions en gare de Parville, si loin de Combray et de Montjouvain, si longtemps après la mort de Vinteuil, *une image s'agitait dans mon cœur, une image tenue en réserve* pendant tant d'années que, même si j'avais pu deviner, en l'emmagasinant jadis, qu'elle avait un *pouvoir nocif*, j'eusse cru qu'à la longue elle l'avait entièrement perdu; conservée vivante au fond de moi – comme Oreste dont les Dieux avaient empêché la mort pour qu'au jour désigné il revînt dans son pays *punir* le meurtre d'Agamemnon – *pour mon supplice, pour mon châtement, qui sait?* d'avoir laissé mourir ma grand'mère, peut-être; surgissant tout à coup du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie et frappant comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, méritée et nouvelle, peut-être aussi pour faire éclater à mes yeux les funestes conséquences que les actes mauvais engendrent indéfiniment, non pas seulement pour ceux qui les ont commis, mais pour ceux qui n'ont fait, qui n'ont cru, que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme moi, hélas! en cette fin de journée lointaine à Montjouvain, caché derrière un buisson où (comme quand j'avais complaisamment écouté le récit des amours de Swann) j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du *Savoir* (RTP II: S. 1115, Hervorhebung d. Verf.).

562 «Mlle Rachel, de l'Opéra-Comique, actuellement au Dejazet dans «la Profanation» (0:28:04).

Die Aufladung an Bedeutung dieser simplen Voyeurszene stellt sich in einen Komplex von Schein und Sein, von Verstecken und Sehen, indem das Wissen bzw. Sehen der «*image tenue en réserve pendant tant d'années*» zur schrecklichen Strafe wird. Das inszenierte «spectacle» der lesbischen Szene in Montjouvain wird zur «image» verdichtet, die den Bezug zum hinter dem Busch versteckten Ich offenlegt, das nun nicht mehr «unbeteiligter Dritter» bleibt, sondern in seiner Anwesenheit als Voyeur selbst verstrickt ist: Das erlebende Ich wurde schuldig, als es in der Position des nur scheinbar unbeteiligten Voyeurs die eigene Lust im Bild der Anderen kleidete, deren Bericht er hörte oder deren Szene er beobachtete. Doch führt der Erinert-Erinnernde das «Savoir» um die verstörende «image» nicht auf den Grund, sondern kleidet den Bezug auf das Ich wiederum in das vage Bild des Anderen:

[...] pour mon châtement, qui sait? d'avoir laissé mourir ma grand'mère, peut-être [...] (ibid.).

Sobald ein Bild dem Ur-Bild nahekommt, das Gegenstand der steten Substitution war, und damit droht, die Verschlüsselungsarbeit aufzubrechen, um tatsächlich zu einem *savoir* zu führen, das an die eigene Person rührt, droht das erlösend-sublimierende *métaphore*-Konstrukt in sein Gegenteil umzuschlagen, «frappant comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, méritée et nouvelle» (ibid.).

«Der Grund der Metapher als einer Figur der Artikulation mit dem Fremden ist [...] offenbar diese elementare Spannung von Wissen und Nichtwissen im Zentrum von Bedeutungsbildung und Verstehen»,⁵⁶³ schreibt Poppenberg in seinem Aufriss zur figurativen Erkenntnis. Der Erzähler braucht das Bild des Anderen, das direkte Rühren an dem nicht einlösbaren Begehren der Mutter, deren unmöglicher Besitz wäre zu schmerzhaft («douleureuse», *RTP II*: S. 1115).

Ob die Figur die verlorenen Paradiese wieder auferstehen lässt (*RTP III*: S. 870) oder ob es die Vertreibung aus dem Paradies bedeutet, hängt von dem Gleichgewicht von Wissen und Nichtwissen ab, das den Erzähler zwingend an die Trope bindet. Dies könnte der Grund sein für die Notwendigkeit des «Antilogos», dessen Entschlüsselung mit steter Neuverschlüsselung einhergeht und so vor einer abschließenden Wahrheit des *savoir* bewahrt.

Ruiz lässt in der Szene der personalen Doppelbelichtung von Gilberte und Rahel das Bild der *Profanation*, die Rahel in ihrer theatralischen

563 Poppenberg 2009: S. 180.

Verkleidung verkörpert, mit dem musikalischen Thema der *Adoration perpétuelle* interagieren. Dabei lässt er es nicht bei der reinen Doppelbelichtung bewenden, sondern inszeniert das Moment der personalen Substituierbarkeit in Kopplung an das Moment der Serialität. Béart und Zylberstein führen ihre Substituierbarkeit nacheinander vor. Während die Kamera den verdeckten Treppenabschnitt zumindest teilweise freilegt, wird im Hintergrund die Venus sichtbar (Abb. 5.5).



Abb. 5.5 Venus im Hintergrund (0:30:30).

Hier enthebt nun Ruiz das «spectacle» seiner Zeitlichkeit in der audiovisuellen *image* des Films, in der die Motive der allseitigen Verstrickung in die Homosexualität als multiple Bilder der *Libertinage* und der *Profanation* in der stilistisch markierten Übersetzung in Erscheinung treten, die Substitution und Serialität aneinander bindet. So integriert der Cineast in dieser offenen Sequenz nicht nur das Standbild der Photographien in die Laufbilder des Films, die im ersten Raum die Erinnerung initiierten, sondern auch das der Statue, die den letzten Gang des Protagonisten säumen und im Epilog das Schlusswort setzen wird. In der vielschichtig ineinander verwobenen Verkettung von erinnerten Zeiten und Räumen, die schließlich allein auf die Immanenz der Erzählung zurückführbar ist bzw. auf deren Werden, muss die Montage von Zeit und Raum letztendlich allein im Filmganzen Halt finden. Der Text wird zum Spiegelkabinett.

Borsó führt hierfür das Gesetz einer *écriture* an, wie es Roland Barthes in *S/Z*⁵⁶⁴ in Form einer musikalischen Partitur dargestellt hat, einer

564 Barthes 2001.

metonymischen Verkettung, die das Heterogene in einer Spatialisierung der syntaktischen Reihenfolge verbindet und nicht dem Vektor der konsektiven Logik gehorcht. Sie verweist darüber hinaus auf Derridas *L'écriture et la différence*,⁵⁶⁵ der «diese performative Konzeption der *écriture* – im Sinne eines spatialisierten Zeichenraums [...] zu einem epistemologischen Modell erhoben [hat], ein Modell, das die topologische Bewegung an die Stelle des Strukturdenkens bringen sollte». «Das Lesen wird verräumlicht und verzeitlicht, die Haltepunkte sind fragmentarisch und beweglich», folgert Borsó.⁵⁶⁶

In den sich gegenseitig ersetzenden Substitutionen, deren «*image mère*» nicht benannt wird, überführt der *récit* der *Recherche* die pathologische Mutterliebe in die sublimierte Form eines spatialisierten Zeichenraums, das als Montageprinzip im gesamten Textkörper ankert. Diese Form der literarischen Sublimierung lässt er in der *histoire* zum Objekt der Suche werden, das, wie der *récit* zeigt, bereits präsent ist. Hier unterläuft die Räumlichkeit der *métaphore* («le terme même de métaphore spatiale est presque un pléonasmе»⁵⁶⁷), die dazu aufruft, stets das Eine mit dem Anderen zu denken, die Diskursivität des Mediums und etabliert so in der Form die vielbedachte räumliche Struktur des Romans.

Diese ist, wie hier deutlich wurde, nicht nur in den Begriffen der «*cathédrale*», «*robe*» oder «*toile*»⁵⁶⁸ zu fassen, sondern auch im filmischen Begriff des Zeit-Bildes, wie es Deleuze im Kristall-Bild entwickelt hat, das die Zeit direkt repräsentiert. So ist es Ruiz möglich, das Streben in *narration*, *histoire* und *récit* nach der spatialen Form eines gigantischen Zeitraumes, in dessen Einheit sich Aktualität und Virtualität ineinander brechen, im Film zu manifestieren, der in seiner Form auf sein eigenes Medium verweist.

565 Derrida 2003.

566 Borsó 2005: S. 57. Auf diese Verräumlichung in der *Recherche* hatte Frank bereits 1945 hingewiesen. «[...] Proust forces the reader to juxtapose disparate images of his characters spatially» (Frank 2005 [1945]: S. 249). Mit diesem Aufsatz hatte Frank einen Meilenstein in der Literaturtheorie der Moderne vorgelegt, dessen Tradition zu verfolgen sicher in Hinsicht auf die vorliegende Fragestellung aufschlussreich wäre, aus Gründen des Umfangs hier jedoch nur angerissen werden kann.

567 Genette 1966: S. 107 f. Daran knüpft Collot an, in: Collot 1987: S. 84–95.

568 Cf. Deleuze 1996: S. 218.

5.3 Vom Anfang zum Ende – Der Diskurs verschachtelter Gegenwartsspitzen

In einem «fragmentarisch[en] und beweglich[en]» Diskurs ist die Wiedergabe der Ordnung sekundär.

Selbstverständlich erwecken diese Regionen (meine Kindheit, meine Jugend, meine Reife usw.) den Anschein des Aufeinanderfolgens. Doch sie folgen aufeinander nur aus dem Blickwinkel der früheren Gegenwarten, die die Grenze einer jeden markieren,⁵⁶⁹

schreibt Deleuze im Zeit-Bild. Der Moment der Todesnähe konfiguriert als «Ausstrahlungspunkt» des Gedächtnisses dagegen jede Lebensperiode der Vergangenheit in prinzipieller Gleichzeitigkeit.⁵⁷⁰

Dies ist die Grundlage der erinnernden Montage, die Zeiträume je nach raumzeitlicher Fokalisierung im «Chiasmus der Erinnerung» (Stierle) bricht. Sie impliziert in der spezifischen Bildungsromanstruktur der *Recherche* auch die Zukunft – im Projekt einer literarisch zu formulierenden Raumzeit, in der sich das *sujet* des eigenen Lebens im *récit* spatialisieren solle; eine Zukunft, deren Produkt der Leser in der instantanen Erzählung bereits rezipiert. Für das moderne Kino beschreibt Deleuze diese Struktur als «Simultaneität der Gegenwartsspitzen, die mit jeder äußeren Sukzession brechen und Quantensprünge zwischen den Gegenwarten bewirken, die durch die Vergangenheit, die Zukunft und die Gegenwart selbst angereichert sind.»⁵⁷¹

Gleich in den ersten Bildern demonstriert Ruiz mit der Emanzipation von der Ordnung der *Recherche* eine Konzentration auf die gesuchte (und gefundene) Form der Darstellung, die die im Raum der semitransparenten Fazies geschichtete Zeit im Domus der Erinnerung diskursiv ausschreitet, indem er die «images», wie in der Keimzelle der *Recherche*, als Reihung onirischer Räume auf die Leinwand des dunklen Kinosaals projiziert. Dabei vergegenständlicht sich die diskursive Bewegung im Stillstand des Zeitraums in der cineastischen Ausgestaltung des leitmotivischen Weges, auf dem die Kamera dem Protagonisten und seinen Figuren durch Räume,

569 Deleuze 1991b: S. 133.

570 «Marcel Proust [...] zertrümmert in seiner Suche die chronologische Zeitfolge, belebt die Vergangenheit durch die Kräfte des Erinnerns und erzeugt dadurch den Eindruck der Simultanität von Vergangenenem und Gegenwärtigem», fasst Stepath zusammen (Stepath 2006: S. 156).

571 Deleuze 1991b: S. 351.

Zeiten und Realitäten folgt. Dabei entwickelt er von den ersten Filmbildern an über den intermedialen Verweis auf Schrift und Photographie die Erzählung des heautonomen Bildes, in der sich der erstgezeigte Raum mit dem Ton über die ersten Bilder der mondänen Gesellschaften legt, und folgt den Wegen der Figuren über die raumzeitlich distante «Kontiguität der Räume» in ein komplexes raumzeitliches Labyrinth der verschachtelten Erinnerungen. Auch aus dieser «Keimzelle» werden Elemente des Dekors und ganze Szenen in den Raum der Geschichte geworfen, die wie ein Echo an verschiedenen Stellen des Diskurses zurückhallen: Die erstgezeigte gesellschaftliche Zusammenkunft der Mme Verdurin koinzidiert beispielsweise in Bild- und Tonelementen mit der etwa 40 Minuten später gezeigten *Matinée* zu Kriegszeiten, in denen Mme Verdurin Odette mit den gleichen Worten empfängt und bei der Morel ebenfalls die deutschen Tänze Beethovens spielt.

Dieses musikalische Motiv wird gebrochen wieder aufgenommen im Raum der letzten *Matinée*, dem *bal de têtes*, zu dem die gealterte Mme Verdurin nunmehr als Mme de Guermantes geladen hatte (1:49:52 ff.) und deren Salon abermals zum Ausgangspunkt eines durch Türen und Gänge verbundenen Labyrinths wird.

Der Ball markiert einen Wendepunkt in den offensichtlich zu Tage tretenden «Verschmelzungsprozessen»,⁵⁷² die sich zum einen figürlich in den Mesalliancen manifestieren, zum anderen in der mentalen Montage der zeitlich so different wahrgenommenen Personen zu körperlichen Einheiten. Dies wird dem Erzähler hier als Prinzip der wahrnehmenden Erinnerung bewusst, deren «Faden» der Erzähler nun zu einer «robe» zusammenfließt⁵⁷³ und das als stilistisches Prinzip (der *métaphore*) sein Romanprojekt bestimmen wird.

572 Köhler/Corbineau-Hoffmann 1994: S. 31. Swanns Tochter Gilberte heiratet den Marquis de Saint-Loup, Odette den Duc de Guermantes. Die Nichte des Schneiders Jupien heiratet den Sohn des Marquis de Combremer.

573 «Et la diversité des points de ma vie par où avait passé le fil de celle de chacun de ces personnages avait fini par mêler ceux qui semblaient le plus éloignés, comme si la vie ne possédait qu'un nombre limité de fils pour exécuter les dessins les plus différents. Quoi de plus séparé, par exemple dans mes passé divers, que mes visites à mon oncle Adolphe, que le neveu de Mme de Villeparisis cousine du Maréchal, que Legrandin et sa sœur, que l'ancien gilditer ami de Françoise, dans la cour? Et auourd'hui tous ces fils différents s'étaient réunis pour faire la trame, ici du ménage saint-Loup, là du jeune ménage Cambremer, pour ne pas parler de Morel, et de tant d'autres, dont la conjonction avait concouru à former une circonstance, qu'il me semblait que la circonstance était l'unité complète, et le personnage seulement une partie composante. Et ma vie était déjà assez longue pour qu'à plus d'un des êtres qu'elle m'offrait je trouvasse, dans mes souvenirs des régions opposées, pour le compléter, un autre être» (*RTP III*: S. 972).

Ruiz' Kunstgriff der Mehrfachbesetzung ermöglicht hier die Einschübe junger Darsteller inmitten der grotesk gealterten «poupée extériorisant le Temps» (*RTP III*: S. 924) und verfilmbildlicht so im «tableau vivant» der Einstellung eine zeitbildliche Montage, die Veränderung in der Zeit aus dem Diskurs in den Raum versetzt.⁵⁷⁴

Auch Ruiz flicht die Fäden seiner Erzählung auf dem *bal de têtes* zusammen: Als Morel am Piano von Mme Verdurin (bzw. de Guermantes) gefragt wird, was er nun spielen wolle, antwortet dieser «Beethoven» – und setzt mit *Ragtime* ein. Damit irritiert er Mme Verdurin sichtlich, ganz so als verstiße er gerade gegen das Drehbuch (Seq. 5.29).



Seq. 5.29 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609812>)

Morel spielt nicht Beethoven (2:23:19–2:23:47).

Tatsächlich wurden auch vom Zuschauer die zwölf deutschen Tänze erwartet, mit denen Morel die ersterinnerte Gesellschaft musikalisch begleitet hatte (Seq. 5.30).

574 In Bezug auf den Austausch der alten Gilberte durch die junge Besetzung betont Jean Milly die Möglichkeiten des Films, die besondere Form der Zeiterfahrung in der *Recherche* intermedial zu transponieren: «le cinéma se révèle un moyen idéal de rendre évidentes les transformations brusques, les enchainements inattendus, les effets de superposition et de transparence, comme lorsque Gilberte, d'abord aperçue vieillie et laide lors de la dernière matinée, se transforme aux yeux du héros et du spectateur en la belle jeune femme qu'elle était autrefois. Ces procédés confèrent un équivalent à l'épaisseur temporelle et psychologique que Proust manifeste, par son style, dans ses phrases et dans ses paragraphes» (Milly 1999: S. 176 f.).



Seq. 5.30 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609813>)

Morel spielt Beethoven – I (0:06:12–0:06:28).

Es handelt sich hier ausdrücklich nicht um eine reine Wiederholung: Im Hintergrund des Hotel de Guermites stehen übergroß die Füße der Venus Kallipygos (2:23:41) und gemahnen an die gerade im Vorzimmer der Matinée erinnerte *mémoire involontaire*, die mit dem Einbruch Balbecs in die Bibliothek ebenfalls zwei heterogene Raumzeiten zusammenfallen ließ.

Auch als Morel das zweite Mal im Diskurs tatsächlich zu Beethoven ansetzt, handelt es sich nicht um eine reine Wiederholung. Während die Kamera in der erstinszenierten Erinnerung den Modeschöpfer in die *mise en scène* integriert, doch seine Worte («Ce qui m'a guidé dans ma réflexion [...]») weder auf Interesse der Gastgeberin noch der Kamera stoßen, hat der Couturier in dieser Version seinen großen Auftritt. Die Kamera zeigt ihn hier jedoch während der musikalischen Begleitung der Tänze nicht mehr, sondern widmet sich nun Odettes divenhaftem Auftritt und weicht so von der zunächst identischen Kadrierung Morels ab (Seq. 5.31).

Das in der Doppelbildlichkeit der Laterna verdichtete Prinzip, das Virtuellem und Aktuellem, Schein und Sein den gleichen Wirklichkeitswert zumisst, wird hier in den Diskurs der Gegenwartsspitzen geführt. Die in der Erzählzeit (mindestens 40 Minuten) weit voneinander entfernten Sequenzen werden auf vielfache Weise ineinander verwoben, keine ist wirklicher oder fiktiver als die andere.

Als die Begrüßungsszene zwischen Mme Verdurin und Odette (0:07:36 ff.) etwa 40 Minuten später wiederholt wird (0:42:58 ff.), handelt es sich ebenfalls nicht um eine reine Dopplung: Ein Mann, der von rechts ins Bild tritt,



Seq. 5.31 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609814>)

Morel spielt Beethoven – II (0:42:36–0:43:01).

wird kurz aufgehalten, auch läuft Proust nicht durch das Bildfeld. Es wirkt so, als gäbe ein imaginärer Spiegel die Sequenz an verschiedenen zeitlichen Stellen in leichter Verzerrung wieder «comme des fragments d'un autre univers» (Seq. 5.32 und 5.33).⁵⁷⁵



Seq. 5.32 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609815>)

Mme Verdurin begrüßt Odette – I (0:06:49–0:06:19).

575 RTP II: S. 1028 f. So beschreibt der Erzähler den Eindruck der Meeresszenerie in *Sodome et Gomorrhe*.



Seq. 5.33 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609816>)

Mme Verdurin begrüßt Odette – II (0:42:54–0:43:12).

Hier kommt das Prinzip der *Inkompossibilität* zum Tragen, wie es Deleuze für den modernen Film mit der Hilfe von Leibniz formuliert hat:

Die Seeschlacht kann stattfinden oder auch nicht stattfinden, doch ereignet sich dies nicht in derselben Welt: in der einen Welt findet sie statt, in der anderen Welt findet sie nicht statt; beide Welten sind möglich [possibles], aber nicht zusammen möglich [compossibles].⁵⁷⁶

Nach Leibniz geht aus dem Möglichen nicht das Unmögliche hervor, sondern das Inkompossible (ibid.). Deleuze erinnert in diesem Zusammenhang an Borges, der diese Inkompossibilität in «El jardín de los senderos que se bifurcan» zu einem Labyrinth der Zeit potenzierte, als einer Linie, die im Durchlaufen der inkompossiblen Gegenwarten nie aufhört, sich zu verzweigen, und dabei auf die nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten zurückkommt.⁵⁷⁷

576 Deleuze 1991b: S. 174.

577 Ibid.; Borges 1942.

Traditionell wird im Film die Illusion der Bilder als Wirklichkeit gelesen; offensichtliche *Dissimulation* in Filmbildern darzustellen, läuft der unmittelbaren Zuschauererwartung zuwider. Die ersten filmhistorisch relevanten Versuche hat dabei Kurosawa in *Rashomon* (J 1950) unternommen, indem er fünf verschiedene, sich gegenseitig relativierende Versionen desselben Mordes präsentiert, die sich allein über das Wort (aus dem Off) als Nicht-Wirklichkeit demaskieren. Hitchcock lässt in *Stage Freight* (GB 1950) die Lügen

Wenn sich die *Matinée* wie in 0:07:36 ff. zugetragen hat, dann kann diejenige in 0:42:58 ff. nicht existiert haben und umgekehrt. Doch Ruiz unterlässt es, die Wahrheit der einen oder anderen Sequenz zu kommentieren. In dieser Hinsicht entziehen sich die «*silhouettes plates*» der ruizschen Filmbilder in gleicher Weise wie die Figuren und deren Sprachspiele dem Schluss auf eine Wahrheit («*de savoir la vérité dans la vie*»), da die Wahrheit als Wahrheit der *métaphore* tatsächlich allein auf «ästhetisches Verhalten [...]» zurückzuführen ist,⁵⁷⁸ das sich jenseits von Lüge und Wahrheit ansiedelt, indem es seine eigene Form zur Wahrheit macht.

So äußert sich die «*vraie vie*» (*RTP III*: S. 895) und jedes «*univers particulier*» (*ibid.*) stets im Gewand des Anderen bzw. des fiktiven Kunstwerks.

Das Universum des Künstlers ist vergleichbar mit einer *Laterna Magica* (in Bezug auf Elstirs Atelier benutzt der Erzähler diesen Vergleich). In der zeitlos erinnernden Wahrnehmung liegen die Zeiten, die Räume, die Erlebnisse und Träume des Ich gleichzeitig und ohne scharfe Trennung vor. Die Erzählung projiziert ihre Bilder aus der zeitlichen Leerstelle wie der Film aus dem Licht:

[...] une lueur est un vase rempli de parfum, de sons, de moment;
d'humeurs variées, de climats.⁵⁷⁹

Die synästhetischen Momente der Wahrnehmung verbinden distinkte Räume und Zeiten – in Bezug auf die subjektive *Memoria* als Referenzgröße der Bildprojektion ist die Superposition der zeitlichen und räumlichen Inkommensibilitäten wahr.

Die «falsifizierende Erzählung», die der «kristallinen Beschreibung» in der «Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem» entspricht und «in der Gegenwart unerklärliche Differenzen und in der Vergangenheit unentscheidbare Alternativen zwischen dem Wahren und dem

der Erzählung Jonathans gegenüber der Schauspielerin Eve zunächst in unmarkierten Sequenzen des Rückblicks ablaufen. Der Zuschauer kann diese Bilder erst nach der Auflösung des Mordes als Lüge entziffern, bei der sich Jonathan als der wahre Täter offenbart. Ruiz geht einen Schritt weiter: Im Ausschreiten seines Erinnerungsgebäudes werden die offensichtlichen Inkommensibilitäten zu keinem Zeitpunkt aufgelöst.

578 Nietzsche 1994: S. 317.

Warning sieht in der proustschen *métaphore* Nietzsches eine originelle Anschauungsmetapher (cf. Warning 2000: S. 27). Sicher könnte der Hinweis auf Nietzsches Sprachphilosophie noch weiter auf das Universum der proustschen Zeichen befragt werden, darauf wird hier jedoch aus Gründen des Umfangs verzichtet.

579 *RTP III*: S. 1136.

Falschen»⁵⁸⁰ darstellt, ist in diesem Sinne die einzige Möglichkeit wahrhaftiger Erzählung.

Wird der Faden der Erinnerung auf dem *bal de têtes* zu einem Kleid bzw. Netz verwoben, wird der Weg des filmischen Protagonisten, der ihn im Domus der Erinnerung der «senderos que se bifurcan» abschreitet, zu einem Labyrinth in der Zeit.

So steht der erwachsene Proust nach den Erlebnissen des Balls wieder vor der goldgeschmückten Tür (2:24:03), vor der in der anfänglichen Sequenz der kleine Marcel gestanden hatte (10:38). Während sich diese wie aus eigener Kraft öffnet, wiederholt die Tonspur die düstere *Impression n°2* und die verfremdete Kinderstimme. Doch steht in dem mit Zylindern bestückten Raum diesmal der Hausangestellte der Guermantes, dem Proust das Champi-Exemplar gereicht hatte, bevor er den Raum der Matinée betreten hatte. Dieser wird mit einem kurzen Monolog in einer halbnahe Aufnahme fokussiert:

C'est un petit salon réservé pour les familiers. Je vous confie cette clé.
Vous me la rendrez tout à l'heure. (2:24:13).

Daraufhin löst er sich mitsamt der Raumaustattung mit dem folgenden Schnitt in Luft auf (2:24:40), so wie es Saint-Loup in der Szene der Kindheits-erinnerung (11:30) getan hatte (Seq. 5:34 und 5:35).



Seq. 5:34 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609817>)

Der entleerte Raum – I (2:24:09–2:23:47).

580 Deleuze 1991b: S. 175.



Seq. 5.35 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609818>)

Der entleerte Raum – II (0:10:26–0:10:37).

Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre⁵⁸¹ (Proust).

Je nachdem welcher Natur die Erinnerung ist, der wir nachgehen, müssen wir in den einen oder anderen Kreis springen⁵⁸²

In den gleichzeitigen Schichten der Vergangenheit bewegen sich Ruiz' Figuren zwischen den Schnitten, die in der *Recherche* der Schlaf ausdrückt, hin und her. Dabei wird der Schnitt als trennender Bruch zum konstitutiven Element der Erzählung. Dieses Prinzip wurde im Bildprogramm des *Port de Carquethuit* verdichtet, das wie Sprenger formuliert, im Diskurs der *Recherche* «die Brechung auffangen wird durch die stilistische Einheit».⁵⁸³ In der Rekurrenz auf das Bild des Gemäldes drückte die *Recherche* in ihrer literarisch-visuellen Form ein Charakteristikum des deleuzeschen Zeit-Bildes aus:

581 *RTP I*: S. 5.

582 Deleuze 1991b: S. 133.

583 Sprenger 1995: S. 7.

Nur indem man eine Trennung vornimmt oder eine Leere aufreißt,
lässt sich das gesamte Bild wieder finden.⁵⁸⁴

Statt der metafilmischen Verweise über den Blick durch das Stereoskop und den kamerageichen Flug aus dem Fenster folgt die Raumkonfiguration des Filmendes nun einem steten Weg durch labyrinthische Räume, die sich in einen oberirdischen und einen Tiefenkomplex gliedern. Doch verbirgt Ruiz die zuvor ostentativ inszenierte Tür nun hinter einem Paravent⁵⁸⁵. Mit dem folgenden Schuss wurde er durch André Engel substituiert. Der Zuschauer, der sich womöglich während der *Matinée de Guermantes* darüber gewundert hatte, dass Proust inmitten der Greise so offensichtlich wenig gealtert war und doch von Oriane nur schwerlich wiedererkannt wurde (1:50:04–1:51:02), sieht Proust nun als alten Mann. Die wahrnehmende Kamera hatte augenscheinlich ihr anderes Ich während der *Matinée* noch für unverändert gehalten, kadriert sich nun jedoch als den todesnahen Erzähler, der das Diktat der *Recherche* sprechen wird bzw. gesprochen hat. Dieser hält in der übertrieben theatralischen Haltung eines Schlafwandlers den Schlüssel vor sich her, als trete er nun an, gegen Ende des Films die Hieroglyphen der gezeigten Räume zu «entschlüsseln», indem er sie erneut ausschreitet (Seq. 5.36).



Seq. 5.36 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609819>)

«Une fois de plus – je m'avance, le long de ces couloirs» (2:24:54–2:25:28).

584 Deleuze 1991b: S. 36.

585 Es handelt sich um den im Musée Carnavalet (Paris) ausgestellten Paravent, mit dem Proust 1919 noch in die Rue Hamelin umzog.

Er betritt nun den erstgezeigten Raum der filmischen Erzählung, der anfangs dem diktierenden moribunden Proust vorbehalten war. Dieser wird zur Station innerräumlicher Zeitüberlagerung: Der bärtige Proust bückt sich, um das Buch seiner Kindheit aufzuheben, während buntes Licht auf ihn fällt, als sei er die Leinwand einer Laterna-Magica-Projektion (Seq. 5.37).



Seq. 5.37 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609820>)

Subjektive Kamera (2:25:29–2:26:10).

Wurde der abgetrennte Raum der Zylinder noch über die mentale Montagearbeit des Zuschauers in die Relation zu dem analogen Kindheitsraum gesetzt, aktualisiert hier die Kamera die Inszenierung dieser Montage im Bild in der Interaktion der Wahrnehmungen von Protagonist und Kamera: Proust dreht sich langsam im Kreis, um den Raum mit seinem Blick zu erfassen, der daraufhin vom Blick der Kamera übernommen wird. Diese zeigt als subjektive einen anderen Raum: Den der Kindheit Marcells (Abb. 5.6), den Odette den Gästen als Nebenzimmer der anfänglichen Soirée präsentiert hatte (Seq. 5.15). Der «Chiasmus der Erinnerung» ginge bildlich auf, wenn Ruiz Marcel nun abermals bei der Projektion der Laterna Magica gezeigt hätte. Die bunten Projektionen auf dem greisen Alter Ego wären so als Projektionen aus dem Raum der Kindheit lesbar, die in den Raum des Alters geworfen werden. Doch steht das präfilmische Gerät dieses Mal unbenutzt auf dem Nachttisch, während der kleine Marcel (nun in beigem Kostüm) ein ebenfalls rot eingebundenes Buch in den Händen hält (Abb. 5.7–5.8; 2:25:46 ff.).



Abb. 5.6 Blick in den Raum der Kindheit (0:08:30).



Abb. 5.7 Die Projektion der Laterna auf dem Hemd im Ausgangsraum der Erinnerung (2:25:53).



Abb. 5.8 Zeitsprung im Raum der Kindheit (2:26:07).

Wieder untergräbt Ruiz eine Anordnung der Einstellungen auf einer Zeitachse. Die bunten Bilder können nicht auf einen Zeitpunkt der Projektion zurückgeführt werden, wohl aber auf einen räumlichen Punkt: Sie gehen offenbar von der Lichtquelle des Fensters aus. Hier verweist nun zum dritten Mal das Fenster auf ein «au-delà» der räumlichen Begrenzung, auf ein «Außerhalb» der filmischen Diegese.

Nachdem sich die Kamerawahrnehmung mit der Wahrnehmung Engels in Deckung gebracht hat, treten nun zwei Figuren (und Zeiten) im Raum auf. Im «Spiegel der Zeit»,⁵⁸⁶ in dem Marcel sein greises Ich zu Gesicht bekommt (2:26:22), nehmen die beiden eine direkte Konversation auf: «[...] il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage», schreibt der Erzähler, als er die abendliche Lektüre träumt (*RTP I*: S. 3). Der Spiegel, in dem er sich selbst nach der Lektüre sieht, spiegelt, ganz der *rêve-éveillé*-Ästhetik verpflichtet, in einen anderen Zeitraum, in dem «moi-même» ein Anderer ist. Dabei ist austauschbar, ob hier das Kind in die Zukunft oder (wie bei der Zugfahrt) der Erwachsene in die Vergangenheit blickt. Im kristallinen Filmbild wird wie im photographischen Medienpastiche der Großmutterphotographie der Raum sichtbar, in dem *le Temps* residiert, als ein überzeitlicher, in dem aktuelle und virtuelle Zeiten gleichzeitig sichtbar werden.

«Das moderne Kino hat sich der Rückblende ebenso entledigt, wie es mit dem Off und dem hors-champ aufgeräumt hat»,⁵⁸⁷ schreibt Deleuze. Proust hatte dies mit dem steten Durchkreuzen der raum-zeitlichen Erzählschichten und der makrokosmischen Inkommensur von projektierte und erfolgter Erzählung bereits vorweggenommen. Für die Abwendung vom Zentralkonflikt, der die Räume des Bewegungsbildes kennzeichnete, und die Zuwendung zu den gleichzeitig existierenden und sich dennoch in der Zeit ständig überlagernden Zeitspitzen, in denen sich Aktuelles und Virtuelles spiegelt, lieferte Proust dem modernen Kino ein erzählerisches Vorbild:

Les jours anciens recouvrent peu à peu ceux qui les ont précédés, et sont eux-mêmes ensevelis sous ceux qui les suivent. [...] Notre moi est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne.

586 Deleuze 1991b: S. 350.

«Und das visuelle Bild kadriert seinerseits einen beliebigen – leeren oder abgetrennten – Raum, der einen neuen Wert annimmt, weil er das Ereignis unter stratigraphischen Schichten verschütten wird und es – gleich einem ständig verdeckten unterirdischen Feuer – versenkt» (ibid.).

587 Deleuze 1991b: S. 356.

Perpétuellement des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes (*RTP III*: S. 544 f.).

Wenn die Zeitschichten früherer Vergangenheiten in die späteren einbrechen, entsteht das zeitlich heterogene Bild, das der Erzähler der *Recherche* in der Passage der Zugfahrt in ein «tableau contigue» fassen konnte. Dies gelingt auch in der filmbildlichen Beschreibung: Die ältere und junge Besetzung Prousts zeigen sich durch den Spiegel getrennt im einheitlichen Filmbild. Die Blickführung Marcells, der sein erwachsenes *Alter Ego* zunächst hinter der Kamera fokussiert, sich dann jedoch aus seinem Sessel erhebt, um in Konversation zu dessen Spiegelbild zu treten (und so der angesprochenen Person den Rücken zuzukehren), verdoppelt die Distanz zwischen den Zeitreisenden, die zwar gleichzeitig auftreten, doch dabei unüberbrückbar getrennt bleiben.⁵⁸⁸ Hier vollzieht Ruiz die Ästhetik des Bruchs bzw. des Risses, die sich auch im *tableau* der Zugfahrt äußerte und bildprogrammatisch im Antilogos des *Port de Carquethuit* verankert werden konnte. Die Kameraführung betont dabei die rekurrenten Motive der goldenen Uhr und der Rosen unter Glashauben, die im Dekor Anfangs- und Schlusssequenz vereinen, als frei über das *édifice du souvenir* verteilte Imago-Figuren (Seq. 5.38).



Seq. 5.38 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609821>)

«Le temps incorporé»: der Klang der frühkindlichen Erinnerung (2:26:18–2:26:29).

In diesem Zeit-Raum, in dem sich nun Alter und Kindheit aufhalten, wird eine Glocke vernehmbar:

588 Ruiz 2000: S. 79.

Swann est partie, Maman va enfin pouvoir monter me dire bonsoir (2:25:58 ff.).

Der zentrale Ton der frühkindlichen Erinnerung wird in dieser Einstellung sowohl seitens des erwachsenen als auch des kindlichen Proust wahrgenommen. In der entsprechenden Passage des Romans eröffnet sich hiermit dem älteren Erzähler die körperliche Kontinuität der Zeit, «le temps incorporé» (RTP III: S. 1046):

Quand il avait tinté j'existais déjà et, depuis, pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant pris de repos, cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi [...] (RTP III: S. 1047).

Ruiz übersetzt die Einheit der konsequent über den Spiegel getrennten Personen über einen bildlichen Chiasmus des Dekors – eines Buches der Bibliothek:

- Tiens, tu connais? C'est Victor Hugo. Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent.
- Tu lis Victor Hugo? – Et tu *François le Champi* (02:26:2–2:26:43).

Dass die Kinder sterben müssen, ist das aktuelle Sujet des alten Proust auf dem *bal de têtes*; *François le Champi* dagegen war die Schlüssellektüre des kleinen Jungen, der eine Nacht mit seiner Mutter verbringen durfte.

Dieses Objekt, das in der filmischen Erzählung in der Bibliothek der Guermantes das kindliche Ich wiederauferstehen ließ, und dann im unzuweisbaren Raum den Zylinder, der an filmisch distanten Stellen sowohl vom Kindheitsraum als auch vom Salon des *bal des têtes* aus zugänglich war und vom Hausangestellten der Guermantes gehalten wurde, um dann im erstgezeigten Raum der Erzählung, 102, Boulevard Haussmann, von André Engel vom Boden aufgelesen zu werden, hält der greise Proust dieses Mal über die raumzeitliche Montage des Kamerablicks hinweg in den Händen, die den Pariser Raum des Alters in den Raum der Kindheit Combrays eintauschte.

Mais chaque jour ancien est resté déposé en nous comme, dans une bibliothèque immense où il y a de plus vieux livres, un exemplaire que sans doute personne n'ira jamais demander. Pourtant que ce jour ancien, traversant la translucidité des époques suivantes, remonte à la surface et s'étende en nous qu'il couvre tout entier,

alors, pendant un moment, les noms reprennent leur ancienne signification, les êtres leur ancien visage, nous notre âme d'alors, et nous sentons, avec une souffrance vague mais devenue supportable et qui ne durera pas, les problèmes devenus depuis longtemps insolubles et qui nous angossaient tant alors (*RTP III*: S. 544, Hervorhebung d. Verf.),

heißt es in *La Fugitive*. Anstatt solche explikativen Passagen über das Wort aus dem Off einzuspielen, lässt Ruiz das Bild sprechen. Mit *François le Champi* hält der gealterte Proust das Kondensat einer solchen Vergangenheit als mnemotechnischen Imago in den Händen.⁵⁸⁹

Nach dem folgenden Schnitt nimmt die Kamera einen Blickwinkel ein, der ein Nebeneinander des greisen und kindlichen Proust erlauben würde – hier wird André Engel jedoch zum Schatten, der zwischen die Reproduktionen der Allegorien von *Infidelitas* und *Inconstantia* an die Wand projiziert wird, während das schärfentiefe Bild die *Laterna Magica* als Objekt des ersterinnerten Kindheitsraums groß im Vordergrund platziert. In diesem bildlichen Kontext erklärt der todgeweihte *walking shadow* Prousts seinem kindlichen Ich zwischen den Bildern von Untreue – bzw. der «idôlatrie» des Abbildes (*RTP I*: S. 886) – und von geschlechtlicher (bzw. zeichentheoretischer) Unbeständigkeit, schon mehrere Male gestorben zu sein, sodass ihm der Tod langsam gleichgültig werde. Auf die Frage Marcells, ob er das nur sage, um sich zu beruhigen, entgegnet der Schatten:

[...] non, ce n'est pas pour moi que j'ai peur, c'est pour mon livre. Il me faut encore un peu de temps (2:26:38–2:27:06; cf. *RTP III*: S. 1037 f.).

589 In einem Interview mit Frodon für *LE MONDE* gibt Ruiz an, die mögliche Befreiung der Objekte in der *mise en scène* erst in der Auseinandersetzung mit der *Recherche* entdeckt zu haben. Die Heautonomie der ruizschen Zeichen, die sich selbst ihre neuen Gesetze geben, sind demnach in Zusammenhang zur Moderne der proustschen Zeichenlehre zu setzen: «Exactement. Dans les années 70, j'ai écrit un texte pour les Cahiers du cinéma intitulé «Les relations d'objets au cinéma», (Ruiz 1978: S. 23–32) qui plaidait pour des films dont tous les éléments seraient reliés entre eux. Mes réalisations ont toujours cherché à inventer des formes narratives de ce type, susceptibles de remplacer la construction classique en trois ou cinq actes. Et c'est ce que font aujourd'hui sous une forme industrielle les CD-Rom. Mais mes mises en scène recouraient souvent à des contraintes formelles que je m'imposais pour sortir de la structure narrative habituelle. Au moment de réaliser *Le Temps retrouvé*, j'ai compris que ces procédés n'étaient pas nécessaires, que je pouvais modifier à ma guise les codes de représentation sans respecter une règle du jeu définie à l'avance» (Frodon 1999: S. 30).

Die im Buch der Bibliothek kondensierte Vergangenheit mitsamt der kindlichen *angoisse* wird hier übertragen auf das zu schöpfende Buch – die Filmbilder lassen dabei die vordergründige Prämisse der Laterna Magica und damit der frühkindlich erinnerten Binnenerzählung der Eifersucht um Geneviève de Brabant, die bildästhetisch an eine Überlagerung von aktueller und imaginärer Wahrnehmung gekoppelt war, in Interaktion mit der Positionierung des Schattens zwischen *infidelitas* und *inconstantia* treten.

Während Mamans Schritte sich auf der Tonspur nähern, setzt nun das Motiv der «adoration perpétuelle» ein (2:27:15 ff.), das es erlaubt, die Einstellungen der folgenden drei Minuten an das Muttermotiv zu binden, ohne diese im Bild zu aktualisieren, also in Form einer auditiven Substitution. Mit dem Musiktitel der «adoration perpétuelle» spielt Ruiz auf den Titel an, den Proust ursprünglich für den zweiten Teil von *Le Temps retrouvé* vorgesehen hatte. Diese Titelwahl erhöht die Erzählung mit explizit religiösen Anklängen in metaphysische Dimensionen.

Während die Großmutter (als Double der Mutter)⁵⁹⁰ in der *Recherche* als Tote betrachtet wurde, bleibt die Mutter, selbst von dieser Art der Betrachtung verschont, als ewiges Motiv der «adoration perpétuelle» bestehen.

L'ambivalence par rapport à l'imgo de la Mère sera parfaitement réglée et gérée dans la *Recherche* au moyen d'une bipartition: à la mère sanctuarisée, l'adoration perpétuelle de l'éternel petit garçon de Combray: [...]; à la grand-mère maternelle [...] toute une gamme d'affects incluant une récurrente « irritation » qui ne s'apaisera que dans la longue mis en scène de son agonie, de sa mise à mort par l'écrivain [...].⁵⁹¹

Indem Ruiz sowohl im Titel eines Filmkapitels als auch in der Komposition von Jorge Arraigada die Dimension der ewigen Verehrung aufrechterhält, gelingt es ihm, die literarisch-narrative Sublimierung an die audiovisuellen Erzählmöglichkeiten des Films zu koppeln: Nach der Doppelseitigkeit des filmischen Bildes⁵⁹² tritt hier der Ton des heautonomen Bildes als substitutives Moment auf den Plan, das formell Anfang (0:04:10–0:06:19) und Ende (2:27:15–2:29:06) klammert.

Wie im literarischen Prätext nähern sich erinnerndes und erinnertes Ich gegen Ende des Diskurses an: Mit zunehmendem Licht wird zunächst der Schatten André Engels weggeblendet, um dann – ohne zeitliche

590 Barthes 2003: S. 34.

591 Géraud 2003: S. 143.

592 Cf. Kapitel «5.2.4 Das Montageprinzip der Substitution»: S. 248.

Schnitttrennung – Mazzarella zum kleinen Marcel (George du Fresne) ins Bild treten zu lassen (2:26:34). Die Fusion des erzählten Ich gelingt im Filmbild, das den Bruch in der Besetzung aufrechterhält (Seq. 5:39).



Seq. 5:39 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609822>)

Von der Ober- in die Unterwelt (2:27:10–2:27:27).

In der anschließenden Szene begibt sich das multiple Ich auf den Gang durch eine unterirdische Skulpturenlandschaft (2:26:50–2:27:85), in der sich Ruiz' Gedanke der traumhaften Literaturverfilmung zu konzentrieren scheint:

Si on imagine le roman, si on le rêve, en faisant intervenir toutes les anamorphoses du rêve, on peut trouver une manière de l'adapter. Il doit y avoir condensation, dans la mesure où un roman, par définition est plus vaste qu'un film. Il doit y avoir aussi déplacement d'intensité. Et là où dans le livre il y a disjonction, dans le film il y a conjonction. Le film ne dit pas « ceci ou cela », mais « ceci et cela ». Ces procédés rejoignent le travail du rêve selon Freud.⁵⁹³

Hier werden die filmisch rekurrenten Objekte als Tiefenschicht verdichtet und stellen so, weiterhin musikalisch begleitet von der *adoration perpétuelle*, der oberirdischen Verschachtelung der Räume einen onirischen unterirdischen Raum der Tiefe gegenüber, der an die steinerne Skulpturenlandschaft erinnert, in der sich der Erzähler mit einem Bildhauer verglich:

593 Burdeau 1999: S. 53.

[...] je me donnais l'excuse d'être attiré par un certain égoïsme esthétique vers les belles femmes qui pouvaient me causer de la souffrance, et j'avais un certain sentiment d'idolâtrie pour les futures Gilberte, les futures duchesses de Guermantes, les futures Albertine que je pourrais rencontrer, et qui, me semblait-il, pourraient m'inspirer, comme un sculpteur qui se promène au milieu de beaux marbres antiques (RTP III: S. 988).

Die leitmotivische *idolâtrie* des Liebesleides wird hier im Raum ausgestellt: Die Kamera verweist zunächst auf aus steinernen Wänden geschlagene Portraits, die an die mittelalterliche Erzählung der Eifersucht Brabants gemahnen, vereint dann Dekorelemente Balbecs (in der Marcel Albertine als *idolâtrie* gesehen hatte) mit der im Hintergrund angeleuchteten Rückenseite der Venus Kallypigos, nimmt schließlich in langsamer Fahrt die steinernen Köpfe in Variation wieder auf, um hinter diesen maritime Dekorelemente Venedigs in direkter Nachbarschaft zu denen Balbecs zu zeigen (Seq. 5.40; 2:27:26).



Seq. 5.40 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609823>)

Der unterirdische Gang (2:27:12–2:28:24).

Dieser Raum von *le Temps* ist körperlich durchschreitbar – «wir [sind] vielmehr der Zeit gegenüber innerlich», schreibt Deleuze, «einer sich teilenden, verlierenden und wieder findenden Zeit, die die Gegenwart vorübergehen lässt und die Vergangenheit bewahrt».⁵⁹⁴ In der Verdichtung und Verschiebung der im Film leitmotivischen Dekorelemente wirkt die Kame-

594 Deleuze 1991b: S. 113.

rafahrt durch den onirischen Raum wie eine weitere Ausdrucksform der Innenlandschaft des Ich-Erzählers, in dem sich Ich und Raum gegenseitig bedingen, in dem Dunkelheit das Moment der Selbstprojektion in der Zeit entfaltet, wie beim nächtlichen Spaziergang in Paris, und dabei in der Bewegung stets einen *doute visuel* vorbehält: Bewegt sich die im Standbild eingefrorene Statue in dieser Szene oder ist das eine Illusion von Licht und Schatten?

Die Einstellung folgt Marcel, der seinerseits gefolgt von André Engel an der Statue der Venus Kallipygos vorbeigeht, und fasst dabei ein eigenartiges Bild, das die Venus im Hintergrund zu verdoppeln scheint (2:28:42). Beide werden von hinten beleuchtet, doch zeigt sich die Venus im Hintergrund der Kamera von ihrer Vorderseite. Dabei nimmt sie eine spiegelverkehrte Pose ein: Sie hebt ihr Tuch mit dem rechten Arm, als wolle sie die Unmöglichkeit der Betrachtung der Vorderseite beweisen, die doch stets noch auf eine Illusion zurückzuführen ist; auf eine Spiegelung.

Die Kamera lässt diese Anspielung im Vagen: Als das Kind den lichtereren Bereich des Labyrinths betritt und der Greis direkt vor der Venus steht, verlässt sie den unterirdischen Ort mit einem Schnitt, um in der folgenden Aufnahme den Himmel über Balbec einzufangen, von dem aus sie in langsamer Abwärtsbewegung, die Schwenk und Fahrt kombiniert, beide Schauspieler auf der Treppe des Hôtel de Balbec zeigt, wo sie nun in direkte Konversation zueinander treten (Seq. 5.41; 2:28:20 ff.).



Seq. 5.41 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609824>)

Von der Unterwelt nach Balbec (2:28:42–2:29:23).

Die letzten von Marcel gesprochenen Worte im audiovisuellen Medium Film schließen mit der Aufforderung, den Seh-Sinn einzustellen: «Jetzt musst du die Augen zumachen», erklärt der kleine Marcel und läuft zum Meer herunter, während der erwachsene Proust mit Schnurrbart hinzutritt, um die titiansche Konfiguration in den Tiefenschichten des Filmbildes zu komplettieren (2:29:23). Hier endet die musikalische Einspielung der *adoration perpétuelle*.

[...] es geht nicht mehr darum, den alltäglichen Körper zu verfolgen und zu jagen, sondern ihn in eine Zeremonie einzuführen, ihn in ein Glasgefäß oder einen Kristall, in einen Karneval oder eine Maskerade zu versetzen [...].⁵⁹⁵

Indem Ruiz die Meeresszenarie als Schlussakkord setzt, umgeht er Genettes Fazit des «Bildungsromans», der mit dem «zum Schriftsteller werdende(n) Marcel» schließt.⁵⁹⁶

Ruiz lässt seine Erzähler mit dem unterirdischen Gang, der von der *Matinée de Guermantes* wegführt, immer tiefer in den eigenen, filmischen, Kristall treten. Eben dies geschieht auf dem von Ruiz durch die Unterwelt inszenierten Weg der traumhaften Verdichtung, indem die Zeit sich vervielfältigt und im bildlichen Kontext des statuesken Stillstands wie die proustsche *métaphore* verschiedene virtuelle und aktuelle Zeiten im außerzeitlichen Raum ansiedelt. Die mit dem Schlüssel eingeführte Szene führt folglich nicht zu einer Entschlüsselung, sondern, ganz der Zeichenlogik des literarischen Prätextes verpflichtet, zu einer stetig neuen Hieroglyphisierung, die als abschließendes Bild das Meer setzt. Die «*image-mère d'où procèdent toutes les images*»⁵⁹⁷ wird hier zur *image-mer* als dem «proustsche(n) Zeitmeer».⁵⁹⁸

However, the sea does not merely represent the return to the maternal, founding element. The ultimate counterpoint to the stereotypical

595 Ibid.: S. 245.

596 Genette 2010: S. 162.

Visconti hatte dieses Moment an das Filmende transponiert, um eine Reihe von Rückblenden in die Vergangenheit des kindlichen Erzählers einzuleiten, die in der Schwebeliege bleiben.

597 Ruiz 2006: S. 20.

598 «[...] Generalthema Zeit, die bei Proust nicht als einsinnig linear verlaufender «Fluß» erscheint, sondern eher als ein Meer, das sich in verschiedene Richtungen durchschiffen lässt» (Schmitz-Emans 2003: S. 335).

«[...] c'était un souvenir que je n'avais pas revu depuis bien longtemps, car il était resté dissous dans la fluide et invisible étendue de ma mémoire [...]» (*RTP III*: S. 491), heißt es beispielsweise, als der Erzähler aus dem Meer seiner Erinnerung die Duschepisode um Albertine isoliert.

description of flowing water as the passing of time, the image of the moving sea fuses, in the eternally repeated backwash movement of the waves, the simultaneous representation of the beginning and the end.⁵⁹⁹

Ruiz wählt das Bild des Meeres als Zeitbild der *éternité*, vor deren Hintergrund sich die «moi successif» (*RTP III*: S. 696) im Raum der Gleichzeitigkeit konfigurieren.

So führt Ruiz einmal mehr die Schärfentiefe als Theorem an, die zwei Zeitbilder enthält: Das Meer als außerzeitliches Bild der *éternité*⁶⁰⁰ und die im Diskurs entwickelte Serialität in Form der zeitlich differenten Protagonisten, die sich im «tableau contigu» des filmischen Kunstwerks vor das Meer gesellen, das sie im Zeitraum des Äon umfasst.

Tout se passe comme si les lignes du temps se brisaient, s'emboîtaient les unes dans les autres. Ainsi c'est le Temps lui-même qui est sériel; chaque aspect du temps est maintenant lui-même un terme de la série temporelle absolue, et renvoie à un Moi qui dispose d'un champ d'exploration de plus en plus vaste et de mieux en mieux individualisé. Le temps primordial de l'art imbrique tous les temps, le Moi absolu de l'art englobe tous les Moi,⁶⁰¹

schreibt Deleuze. So führt der Gang des Protagonisten aus der *mise-en-scène*, die ihn als gefangenen Schatten zwischen die Gemälde der *inconstatia* und *infidelitas* sperrte, über die serielle unterirdische Landschaft in eine *mise-en-scène*, die der personalen Vielheit als Vordergrund des allumfassenden Meeres eine atmosphärische Einheit verleiht.

Statt den Film mit dem Bild der zeitlich multiplen Entitäten vor dem Meer enden zu lassen, lässt Ruiz einen freien Epilog folgen, der ebenso wie die Photographiebetrachtung der ersten Sequenz nicht im literarischen Prätext festzumachen ist:

Die Kamera folgt Mazzarella, der über die Terrasse des Hôtel de Balbec flaniert, um Informationen zu einigen Details einer Stickerei einzuholen, die ihm am Ärmel einer nicht weiter bekannten Dame aufgefallen war. Dabei spielt im Ton Morel nun in raumzeitlicher Inkongruenz zum

599 Beugnet/Schmid 2006: S. 167.

600 «[...] le temps qu'elle (la spéculation sur le temps) porte au jour n'est pas d'abord *Le Temps Retrouvé*, au sens de temps perdu retrouvé, mais la suspension même du temps: l'éternité, ou pour parler comme le narrateur, «l'extra-temporel» (Ricœur 1984: S. 213).

601 Deleuze 1996: S. 107 f.

Bildkader zu den auf der *Matinée* erwarteten Tänzen Beethovens auf, die er vormals durch die Ragtime ersetzt hatte (2:29:06–2:30:07).

Die intermedialen Verweise zielen schließlich in der prominenten Positionierung des Filmendes nicht mehr auf den Roman oder den Film, sondern auf die Bildhauerei ab: Eine junge Frau liest einem Blinden ein Pastiche von Karen Blixen vor (Abb. 5.9):



Abb. 5.9 Das Pastiche von Blixen: «Le jour où le sculpteur Salvini mourut [...]» (2:30:42).

Le jour où le sculpteur Salvini mourut, il lui fut accordé, comme au reste des mortels, le temps de parcourir tous les lieux et les instants de sa vie sur Terre. Le sculpteur refusa cette grâce: « Ma vie n'est qu'une succession d'aventures extraordinaires et leur rendre visite ne ferait que m'attrister davantage » dit-il, « Je préfère me servir du temps que l'on m'a accordé pour parcourir ma dernière oeuvre, Nemesis Divine, que tous connaissent mieux sous le nom de Triomphe de la mort ». Ainsi fit-il. Peu de temps après, l'Ange de la Mort apparut pour lui annoncer que le temps de grâce était passé. « Il y a un paradoxe dans tout cela » s'exclama Salvini, « J'avais assez de temps pour visiter tous les instants de ma vie qui dura 63 ans et ce même temps n'a pas suffi pour parcourir une oeuvre que j'ai faite en trois mois ». « Dans cette oeuvre il y a toute ta vie et la vie de tous les Hommes » répondit l'Ange de la Mort, « Pour la parcourir, il t'aurait fallu une éternité » (2:30:30 ff.).

Hier spielt Ruiz im Schluss mit der filmeigenen Multimedialität, indem er das Schlusswort einem Buch entspringen lässt, das filmisch über das gesprochene

Wort vermittelt wird (der Adressat ist offensichtlich ein Blinder) – und gleichzeitig das Stand-Bild der Skulptur als Metapher ins Spiel bringt, die dem bewegten Medium als Pointe das Moment des Stillstands verleiht.

Nachdem Ruiz erwiesen hat, dass die Tiefenschichten der *Laterna-Magica*-Projektionen filmisch gleichermaßen spatial als Doppelbelichtung übersetzbar sind (als bildlicher Zusammenfall von imaginärer und aktueller Zeit im schärfentiefern Bild) wie auch diskursiv (in der benachbarten Situierung ferner Zeiten und Räume bzw. in der fernen Situierung benachbarter Zeiträume), dass die bildliche Substitution in der proustschen Erzählung mit dem steten Ersatz der Einstellungen in der filmischen Montage vergleichbar ist dass der Schnitt als «spacial gap» einen Eigenwert hat und nachdem er den kindlichen Marcel zum Projektierer der *Laterna* und zum Kameramann gemacht hatte, deklariert er am Ende die grundsätzliche Transmedialität des proustschen Zeitkonzepts. Buch, Skulptur und Film gehen eine Synthese ein, als Medien menschlicher Zeitdarstellung, die im Kunstwerk die Dimension der außerzeitlichen *éternité* einnimmt. Dem letzten Wort der *Recherche*, der ZEIT mit allegorischer Majuskel,⁶⁰² stellt Ruiz als letztes Wort die Ewigkeit in der Verdichtung der steinernen Form entgegen, als der Kunstform des *Nunc stans*, des *stehenden Jetzt* als Standbild im wörtlichen Sinne.⁶⁰³

Der Erzähler der *Recherche* wird als künftiger Schriftsteller von seiner «angoisse» erlöst werden, indem er sie von der Angst des «terrible besoin d'un être» in die Angst der Werksvollendung vor dem nahenden Tod übersetzt. Mit der Konzeption eines Stilprinzips, das die Zerstückelung der eigenen Person wie der wahrgenommenen Welt in der fusionierenden Montage des Zeit-Bildes überwindet, findet er einen Glauben an die Kunst, die ihn zum *Salvatus* machen wird.

Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps (*RTP III*: S. 1048).

602 Cf. *RTP III*: S. 1048.

603 Für die Anregungen zu diesem Komplex einen Dank an Herrn Poppenberg und das Doktorandenkolloquium.

Wenn Proust im letzten Abschnitt *le Temps* als einen Raum entwirft, indem sich die erzählten Giganten entfernter Epochen in Gleichzeitigkeit berühren, dann ist dies ein Raum der Ewigkeit bzw. des *Aion* als Gegenkonstrukt zum Nacheinander des *Chronos*, der Anfang in Ende überführt.

Dass dieses *stehende Jetzt* keinen Stillstand bedeutet, verdeutlicht die letzte Einstellung (Seq. 5.42).



Seq. 5.42 (<http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609825>)

Das stehende Jetzt des Meeres (2:32:42).

Während Proust den Anfang in die sich drehenden Kreise des Erwachens fallen lässt und das Ende auf einen Zeitpunkt nach dem letzten Wort schiebt, löst Ruiz mit der Konzentration auf den letzten Band der *Recherche* über den freien filmischen Pro- und Epilog den Fluss der Zeit ins Meer auf und setzt das Moment des nahen Todes in den erst- und letzterzählten Raum, der in seiner Verschachtelung in den Diskurs der Gegenwartsspitzen ausstreut.

Das dichte Verweben der sich in Differenz stetig wiederholenden Elemente auf Abbildungsebene, Darstellungsebene sowie auf der Tonspur suggeriert auch durch die Länge des Films einen Eindruck von Zeitlosigkeit bzw. von einer außerzeitlichen Ewigkeit eines spiegelkabinettähnlichen Domus der Erinnerung, in dem der erste und letzte Raum des Diskurses tatsächlich dem gleichen *Gebäude* der Geschichte einer Raum-Zeit angehören, in dem alles in Bewegung ist. Über diesen verschränkten Diskurs, der das aktuelle Bild stets mit einem virtuellen interagieren lässt, um beide von Zeit zu Zeit in Gleichzeitigkeit in das tiefenscharfe Bild fallen zu lassen, äußert sich das Prinzip der verschränkten Zeit der *Recherche*, denn, wie Benjamin

anmerkte, ist die «Ewigkeit, in welcher Proust Aspekte eröffnet, [...] die verschränkte [...] Zeit. Sein wahrer Anteil gilt dem Zeitverlauf in seiner reals-ten, das ist aber verschränkten Gestalt [...]»⁶⁰⁴

In der Verfilmung von *Le Temps retrouvé*, , der dieses Konzept auf die Montageform der *métaphore* zurückführt («Seule la métaphore peut donner au style une sorte d'éternité», *RTP III*: S. 895), lag Ruiz ein Prätext vor, der sich selbst explizit die Frage seiner metapoetischen Gestaltung stellt, die es ermöglichen sollte, die Zeitschichten ineinander zu integrieren und dadurch die Dimension der zeitlichen Abfolge auszuspielen (cf. *RTP III*: S. 1931). Die «*beauté nouvelle*» (ibid.), die der Erzähler hier festmacht, lieferte dem Film die Vorlage für die Montageprinzipien des modernen Kinos, das seinerseits wiederum den modernen Roman beeinflussen sollte.⁶⁰⁵

Wie Ruiz in der Parabel Salvinis impliziert, ist das abschließende Betrachten eines solchen Kunstwerks zu Lebzeiten nicht möglich. Das gilt auch für die Verfilmung, die, wie hier deutlich wurde, dem literarischen Prätext an Vielschichtigkeit und Komplexität sehr nahekommt.

Ruiz hat noch vor Ende seiner Lebenszeit der Proustforschung Entscheidendes hinzugefügt, indem er mit den «*verres grossissants*» (*RTP III*: S. 1033) des Cineasten den Roman als Film las.

Das ist der schwindelerregende Status des narrativen Adressaten bei Proust: Er soll nicht, wie Nathanael, «das Buch wegwerfen», sondern es neuschreiben, völlig untreu und doch auf wunderbare Weise exakt, so wie Pierre Ménard, der den Don Quijote Wort für Wort neu erfindet. Jeder begreift, was diese Fabel, die zwischen Proust und Borges zirkuliert und in den kleinen benachbarten Salons der *Maison Nucingen* so vortrefflich illustriert wird, besagt: «Der wahre Autor der Erzählung ist nicht nur der, der sie erzählt, sondern auch, und mitunter noch mehr, der, der sie hört.»⁶⁰⁶

Mit der Verfilmung von *Le Temps retrouvé* hat sich Ruiz als überaus treuer Proustleser erwiesen. In seinem Meisterwerk, das er selbst als Höhepunkt seines Schaffens betrachtete,⁶⁰⁷ gelang es ihm, das proustsche Zeitspiel als filmisches vorzuführen.

604 Benjamin 1972–1989: S. 320.

605 «Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instant, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier» (Robbe-Grillet 1963: S. 130).

606 Genette 2010: S. 170.

607 Barde 1999: S. 1.

6

Zusammenfassung der Ergebnisse

Ausgehend von Fendlers Medienbegriff des «Kommunikationsdispositiv»⁶⁰⁸, der sowohl die semiologische als auch die ästhetische Komponente einschließt, die in den metapoetischen Reflexionen der *Recherche* in Interdependenz abgehandelt werden, konnte die vorliegende Untersuchung darlegen, wie frei sowohl der literarische Prätext als auch der Film von Raoul Ruiz mit der jeweils medienspezifischen Vorstellungs- bzw. Wahrnehmungsbildlichkeit umgehen, um die Pointe der entchronologisierten Zeit von *Le Temps retrouvé* in ihrem zeit-bildlichen Gehalt zu treffen. Dabei liegt die Essenz der Bildlichkeit beiderorts nicht mehr in ihrer ontologischen Gestalt (als Wahrnehmungs- bzw. Vorstellungsbild), die auf der differentiellen Abbildrelation von Zeichen und Bezeichnetem fußt, sondern wird zur Beziehungsfigur, die sich in Interaktion mit dem Betrachter konstituiert.

Die Frage nach dem Ikonologischen und Narratologischen, die *Le Temps retrouvé* explizit als metapoetische aufwirft (*RTP III*: S. 876), beantwortet sie implizit in ihrem eigenen *récit*. Wie die Analysen exemplarischer Textpassus zeigen konnten, versetzt dieser in der literarischen Rezeptionssituation seiner «rhétorique mouvante»⁶⁰⁹ Wahrnehmungs- und Vorstellungsbilder in chiasmatische Austauschverhältnisse, macht das Photoobjektiv zum epistemologischen Katalysator und schöpft im *rêve éveillé* seines Incipits den eigenen «image»-Begriff aus einer Fusion von Stillstand und Bewegung, Licht und Dunkelheit, Flächigkeit und Tiefe.

608 Fendler 2004: S. 214.

609 Barathieu 2002: S. 325 ff.

In der metapoetischen Gemäldebeschreibung des *Port de Carquethuit* schließlich ruft er die figurativen, sich in der Wahrnehmung ersetzenden Hieroglyphen, die Virtuellem und Aktuellem den gleichen Wirklichkeitswert zukommen lassen, zum stilistischen Ideal der *métaphore* aus. Wie die Analyse der fiktiven Ekphrasis zeigte, treten die Ebenen des beschriebenen Bildes wie der Beschreibung des Bildes, also die semiotisch-hieroglyphische und die narrativ-erläuternde Ebene hier in eine Spiegelrelation, die sich einem monosemierenden Erfassen entzieht und die über den Einsatz literarischer Termini für die Gemäldebeschreibung eine grundlegende Transmedialität des bildlichen Prinzips postuliert, die in ihrer dispositiven Struktur als modern-filmische ausgewiesen werden konnte.

In der Narration zeigte sich die kinematographische Form in der Analogie zwischen literarisch erzählendem Ich und der filmischen Kamera, die Ruiz hintergründig in der wechselseitigen Annäherung zwischen dem kameraähnlichen Erzähler der Diegese und dem anthropomorphen Kameraverhalten kommentierte.

Dieser Kommentar öffnete den Blick für eine neue Kontextualisierung der bereits wiederholt konstatierten Besonderheiten der literarischen Narration; zu nennen ist in diesem Zusammenhang primär die konsequente Trennung von erzählendem und erlebendem Ich bei gleichzeitiger personaler Identität, die hier mit der Operationsweise eines Kinematographen verglichen und auf die traumähnliche Wahrnehmungssituation im Kinodispositiv geführt werden konnte.⁶¹⁰

Wie in der Beschreibung des *Port de Carquethuit* ist der oftmals markierte Wahrnehmungsfiler, den Albers und Townsend als «photographischen»⁶¹¹ bezeichnen, in der gesamten narrativen Beziehungsfigur ein elementares Konstituens, das die Narration mit der Ebene der um Entschlüsselung bemühten Aisthesis anreichert und auf breiter Ebene auf das Kinodispositiv übertragbar ist:

Dies betrifft zum einen das Charakteristikum der materiellen Trennung von Kinosaal und diegetischem Raum, das sich in der *Recherche* in der von Bal konstatierten «flatness» der proustschen Figurenbeschreibung äußert, die als einzige Annäherungsform des Betrachtenden ein «pressing

610 In der kinospezifischen Aisthesis wird der Schauspieler zum Spiegel des Betrachtenden «als sei er selbst ins Bild geraten» (Belting 2001b: S. 75). Die Differenz zwischen dem eigenen und dem fremden Kamerablick fasst der Betrachtende dagegen in den ruizschen Momenten der «distanciation», die den Kinosaal zum Denkraum werden lassen, indem sie das gesamte Kinodispositiv in seiner metapoetischen Dimension enthüllen.

611 Albers 2004: S. 205–239; Townsend 2008: S. 138 ff.

against»⁶¹² erlaubt. Des Weiteren führten die «Polymodalität»⁶¹³ im divergenten Einsatz von Modus und Stimme und das «Tingieren»⁶¹⁴ der jeweiligen Erinnerungsschicht mit spezifischen Farben auf das Konzept des cinematographischen Erzählers, der nicht nur aufzeichnet, sondern auch projiziert und dabei wie im deleuzeschen «Kino des Gehirns» das Denken «ins Innere des Bildes»⁶¹⁵ versetzt.

Der WahrnehmungsfILTER, der im literarischen Prätext die okularen Möglichkeiten offensichtlich transgrediert, artikuliert sich vornehmlich in Passagen markierter Theatralität, die das Phänomen von Sein und Schein gleichzeitig als personales wie als (im weitesten Sinne) «sprachliches»⁶¹⁶ fassen.

Im Sinne der These wurde dieser Aspekt auf die Problematik von Lüge und Wahrheit geführt, wie sie von Cassavetes, Clarke und Perrault in den 60er-Jahren im Kontext des Films betrachtet wurde, in deren Tradition sich Ruiz einreihen lässt:

Maître incontesté du faux semblant, il révèle qu'il y a fausse semblance, montre que l'image ment, faisant ainsi paradoxalement œuvre de vérité en désignant un mensonge.⁶¹⁷

Unter diese Prämisse fällt auch die unrealistische Narration aus dem Futur II, die dem Erzählakt eine grundlegend dynamische Konzeption zuweist, wie sie Deleuze unter dem Begriff des «Kino des Werdens»⁶¹⁸ entwickelt. Dieses umfasst sowohl den fälschenden als auch den zeitlichen Aspekt des modernen Kinos, die sich beide im literarischen Prätext präfiguriert finden.

So offenbart der cineastische Kommentar die narrative Anlage der *Recherche* als eine Präfiguration des modernen Kinos, die bisher nicht in ihrer Vielschichtigkeit ersichtlich war. Der intermediale Griff rührt dabei bis an die autopoetischen Reflexionen, die die problematische Dechiffrierung der omnipräsenten Zeichen auf eine problematische Aisthesis zurückführten, die sich den hermeneutischen Entzifferungsbestrebungen widersetzt; Figuren sind stets Schauspieler, Lüge die einzige Wahrheit, Wahrnehmung bedeutet immer auch Projektion und die Brüche in Zeit und Raum,

612 Bal 1997: S. 244.

613 Genette 2010: S. 149.

614 Cf. Böhme 2007: S. 296 f.

615 Deleuze 1991b: S. 226.

616 Veltkamp 1987: S. 82.

617 Buci-Glucksmann/Revault-D'Allones 1987: S. 42 f.

618 Cf. Deleuze 1991b: S. 204 ff.

Betrachtendem und Betrachteten, die in Momenten der «fascination»⁶¹⁹ (das heißt in der *Recherche* in Momenten des Zwischenzustands von Schlaf und Erwachen und in denen der *mémoire involontaire*) als Einheit erscheinen, zerfallen in der hermeneutisch-distanzierten Reflexion in ihre Vielheit.

In der Betrachtung des Diskurses, dessen Spatialisierung in der Form sich *Le Temps retrouvé* zur Aufgabe erklärt, lässt Ruiz' kongeniale Bearbeitung erkennen, dass das metapoetische Manifest des *Port de Carquethuit*, dem Billermann die Zeitlichkeit abgesprochen hatte, das Zeitkonzept des modernen Kinos in seiner kristallinen Koexistenz von Virtualität und Aktualität gerade konzentriert. Die Pointe der zeitlichen Entchronologisierung, die Proust dazu veranlasste, den Film als Negativkontrast heranzuziehen, ist die des Zeit-Bildes, das Deleuze im Kontrast zum Bewegungs-Bild entwirft. Die Probleme in der bewegungsbildlichen Aisthesis (insbesondere das Übertünchen des Intervalls über kohärente Aktionen, die ein Vorher in ein Nachher überführen) werden im Zeit-Bild zu montagedeterminierenden Elementen, die sich über irrationale Schnitte in das Filmganze öffnen und damit die «contingences du temps» (*RTP III*: S. 889) überwinden, da sie, gleich der proustschen *métaphore* (*RTP I*: S. 836), in den Raum führen.⁶²⁰

Mit der Inszenierung des kindlichen Erzählers hinter dem Medium der *Laterna Magica* führt Ruiz subtil auf das Prinzip einer geschichteten Räumlichkeit, für deren literarische Beschreibung bereits Deleuze Proust «kinematographische Begriffe»⁶²¹ attestierte.

Im Spiel mit dem schärfentiefen Raum, dem Schnitt bzw. Schnittersatz und dem Gang durch die Räume der Erinnerung, die sich in *mise en scène* und Montage ineinander brechen, findet Ruiz in der kinematographischen Formsprache das grundlegende Prinzip der im literarischen Text anvisierten Verräumlichung des Diskurses, der in beiden Medien über den fehlenden zeitlichen Fixpunkt der Narration als Sukzession simultaner «Gegenwartspitzen» lesbar wird, «die [...] Quantensprünge zwischen den Gegenwart

619 Ruiz 2006: S. 36.

620 In diesem Zusammenhang scheint die frühere Konzeption des proustschen Romans aufschlussreich, die ebenfalls eine Zweiteilung vorsah: Im «*âge des noms*» sollte sich die Unzulänglichkeit des sprachlichen Zeichensystems zur Wiedergabe der Aisthesis des erzählend-erzähltem Subjekts zeigen, die dann im «*âge des choses*» zur figurativen Form wahrer Wirklichkeitswiedergabe wurde, die das Eine an das Andere bzw. das Virtuelle an das Aktuelle koppelt, beiden Elementen den gleichen Wirklichkeitswert zumisst und sie in der Zeit in ihrer Semantik verschiebt bzw. in ihren Komponenten ersetzt.

621 Deleuze 1991b: S. 58 f.

bewirken, die durch die Vergangenheit, die Zukunft und die Gegenwart selbst angereichert sind»⁶²².

Die Problematik der *Recherche* um Subjekt und Identität, um Wahrnehmung und Beschreibung, um sich entziehende Zeichen und deren Lesbarkeit führt die *Recherche* an ihrem Schlusspunkt in die ZEIT als Raum, die eine gleichsam erlösende Funktion hat, indem sie eine Einheit über die Zerstückelungs- und Austauschformationen wirft und indem sie in ihrer formalen Analogizität mit der metaphorischen Figur für eine «vérité» (*RTP III*: S. 889) des Kunstwerks als Beziehungsfigur bürgt.

Raoul Ruiz trat mit seinem Kunstwerk den Beweis seiner eigenen These an und legte damit offen, dass die von Deleuze grundlegend in *Cinéma 2 – l'image-temps* konzipierten Denkformen des modernen Kinos, die historisch erst mit dem Neorealismus bzw. der Nouvelle Vague einsetzen, bereits Anfang des 20. Jahrhunderts in Prousts *Recherche* auf überraschend breiter Ebene antizipiert wurden.

Le seul véritable voyage, le seul bain de jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre (*RTP III*: S. 258).

Der cineastische Kommentar von Raoul Ruiz bereicherte die Proustforschung um eine Perspektive, die die häufig intermedialen Reflexionen des literarischen Prätexts um die problematischen Kategorien von Ich und Anderem, räumlicher wie zeitlicher Trennung und Fusion, Ferne und Nähe, Aktualität und Virtualität, Perzeption und Projektion, Flächigkeit und Tiefe, Licht und Schatten, Zeit und Raum, Einheit und Vielheit, Bewegung und Stillstand, Flüchtigkeit der bildlichen Atmosphären und Interpretationsdrang, Wachzustand und Traum etc. auf eine für das Kinodispositiv spezifische Aisthesis zurückführen lassen bzw. auf die eingangs zitierten «problèmes cinématographiques», die ein gemeinsames Fundament mit dem *discours* der *Recherche* und der in ihrer *histoire* angelegten Formsuche teilen.

So gelingt es, im ästhetischen Prinzip der Visualität eine stilistische Einheit auszumachen, die die Brechung auffängt.⁶²³ Lesarten, die sich nicht explizit der Dekonstruktion verschrieben haben, standen meist vor dem Dilemma, die Brüche zugunsten einer stilistischen Einheit auszuklammern (Impressionismus, Religion, Chiaroscuro, Photographie etc.). Die Analogie zum Dispositiv des modernen Kinos dagegen erlaubt es, diese über die «Ästhetik des Risses» gerade als elementare Konstituenten darzustellen.

622 Ibid.: S. 351.

623 Cf. Sprenger 1995: S. 7.

Die Analogisierung der Wahrnehmungsbeschreibung der *Recherche* und des Kinodispositivs ist nicht nur ein gedankliches Spiel, das sich selbst genügt. Sie deckt in der Lösung vom Medium der Literatur die Transmedialität der proustschen Form auf: Indem Ruiz sich über den letzten Band der *Recherche* beugte, der als *âge des choses* die Zeichen der Kunst gefunden hatte, die jetzt nur noch ihrer Literarisierung harrten, stellte er sich der Herausforderung einer Inszenierung von Medium und Form.

Die Form, auf die die Entwicklungslinie als «Zeichen der Kunst» hinausläuft, ist die Form der Trope als Struktur, die über das Moment der Substitution das Anwesende mit dem Abwesenden denken lässt und sich so zum Spiegel einer in sich gespaltenen Subjektconstitution macht. Ruiz erkannte die Analogie zum Kinodispositiv, in der diese «vérité» in der Trennung von Ich und Anderem zur Wahrnehmungssituation des hellen Traums wird. Dieser Bezug enthüllt das Moderne der *Recherche*, in der die Zeichen der Kunst über den Bruch konstruiert, alle Wahrnehmung zwischen Trennung und Suture von Subjekt und Objekt angesiedelt und die Zeichen der Kunst als antilogische etabliert werden. Diese spiegeln und verschleiern gleichzeitig das Subjekt und versetzen es über die Gestalt der Trope in ein Spannungsfeld von Wissen und Nichtwissen, das sich visuell als Spannungsfeld von Virtuellem und Aktuellem äußert und mit diesem Kunst-Griff die Zeit als Dimension sichtbar macht. Hier wird das Medium zum *palais mental* der Memoria (Ruiz), das *Flüchtigkeit* als ergänzenden Pol zur *Ewigkeit*⁶²⁴ konzipiert, indem es das erzählende und erlebende Ich in den geschachtelten Raum der Zeit führt.

Mit der Präfiguration einer modern-kinematographischen Erzählform skizziert die *Recherche* in ihrer Anlage eine Aisthesis von Subjekt und Objekt, die das Medium Film erst nach dem Zweiten Weltkrieg, das heißt zu Zeiten, in denen es den Status des Leitmediums gewonnen hatte, ausgestalten sollte. Den Bruch im «Welt- und Selbstverhältnis des Subjekts»⁶²⁵, den Deleuze *Cinéma 2, l'Image-Temps*⁶²⁶ mit dem Zweiten Weltkrieg ansetzt, erkannte Proust bereits mit der Jahrhundertwende in der Auflösung der Standesdistinktionen, die schließlich auch eine Auflösung der kindlichen Topographie (der Seiten der Guermantes und Swanns) bedeutete.

Auf der Suche nach einer entsprechenden Kunstform strebte bereits die *Recherche* nach einem Bildkonzept, das sich nicht mehr dem Abbild verpflichtet, sondern dem Dispositiv, das über die brüchige Heterogenität von

624 «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» (Baudelaire 1976: S. 686; cf. Doetsch 2004: S. 1).

625 Kramer 2009: S. 13.

626 Cf. Deleuze 1991b

Wahrnehmendem und Wahrgenommenen hinweg eine Einheit in der atmosphärischen Dichte der Kunst findet.

Es ist das Verdienst von Raoul Ruiz, uns dieses Konzept als filmisches vorzuführen: Gerade die Passagen, in denen der Film sein eigenes Medium sondiert, lassen sich geradezu als Zitate zu den metapoetischen Einlassungen von *Le Temps retrouvé* lesen.

«Tous les problèmes que pose Proust sont, à mon avis, cinématographiques»⁶²⁷ schreibt Ruiz. «Tous les problèmes cinématographiques sont au fond des problèmes proustiens», möchte man nach Ruiz' Verfilmung hinzufügen. Die Metapoetik der *Recherche* ist gleichzeitig eine metafilmische.

627 Burdeau 1999: S. 46.

7

Bibliographie und Filmographie

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1981): «Kleine Proust-Kommentare», in: ders., «Noten zur Literatur», Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 203–215.
- Albers, Irene (2001): «Prousts photographisches Gedächtnis», in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 111, S. 19–56.
- Albers, Irene (2004): «Proust und die Kunst der Photographie», in: Nitsch, Wolfram/Zaiser, Rainer (Hrsg.): «Marcel Proust und die Künste. Beiträge des Symposiums Proust und die Künste der Marcel Proust Gesellschaft in Köln im November 2002», Frankfurt a.M./Leipzig: Insel Verlag, S. 205–239.
- Albersmeier, Franz-Josef (1985): «Die Herausforderung des Films an die französische Literatur: Entwurf einer <Literaturgeschichte des Films>», Heidelberg: Winter.
- Albrecht-Crane, Christa/Cutchins, Dennis (2011): «Introduction: New Beginnings for Adaption Studies», in: dies. (Hrsg.): «Adaption Studies: New Approaches», Cranbury: Rosemont Publishing & Printing Group, S. 11–24.
- Albus, Anita (2011): «Im Licht der Finsternis: über Proust», Frankfurt a.M.: Fischer.
- Albus, Vanessa (2001): «Weltbild und Metapher: Untersuchungen zur Philosophie im 18. Jahrhundert», Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Alexander, Patrick (2007): «Marcel Prousts in Search for Lost Time. A reader's guide to the Remembrance of Things Past», New York: Vintage.
- Anderegg, Johannes (2000): «Anschauliche Vorstellung und abstrakte Strukturierung. Überlegungen zu einem Textausschnitt von Max Frisch», in: Fix, Ulla/Wellmann, Hans (Hrsg.): «Bild im Text – Text im Bild», Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, S. 63–74.

- Aristoteles (1995): «De Anima. Mit Einl., Übers. (nach W. Theiler) und Kommentar», hrsg. von Horst Seidl. Griech. Text in der Ed. von Wilhelm Biehl u. Otto Apelt, Hamburg: Meiner.
- Arnheim, Rudolf (2002): «Film als Kunst» (1932), Frankfurt: Suhrkamp.
- Astruc, Alexandre (1992): «Du stylo à la caméra ... Et de la caméra au stylo. Écrits» (1942–1984), Paris: L'Archipel.
- Aumont, Jacques (1989): «L'Œil interminable: Cinéma et Peinture», Paris: Librairie Séguier.
- Bach, Michaela (1999): «Dead Man – Dead Narrators. Überlegungen zu Erzählern und Subjektivität im Film», in: Grünszweig, Walter/Solbach, Andreas (Hrsg.): «Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries, Narratology in Context», Tübingen: Narr.
- Bailblé, Claude (1979/80): «Programming the look», in: *Screen Education* 32/33, S. 99–131.
- Bal, Mieke (1997): «The Mottled Screen: Reading Proust Visually», Stanford, Kalifornien: Stanford University Press.
- Bal, Mieke (2004): «Akt des Schauens. Proust und die visuelle Kultur», in: Nitsch, Wolfram/Zaiser, Rainer (Hrsg.): «Marcel Proust und die Künste. Beiträge des Symposiums Proust und die Künste der Marcel Proust Gesellschaft in Köln im November 2002», Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag, S. 90–111.
- Balázs, Béla (2001): «Der Geist des Films», Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baldwin, Tom (2005): «The Material Object in the Work of Marcel Proust», Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt a. M./New York/Wien: Lang.
- Bänziger, Hans (1998): «Augenblick und Wiederholung. Literarische Aspekte eines Zeitproblems», Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Barathieu, Agnès (2002): «Les mobiles de Marcel Proust: Une sémantique du déplacement», Villeneuve-d'Ascq: Septentrion.
- Barde, Bruno (1999): «Entretien avec Raoul Ruiz», in: *L'Avant-scène cinéma* 482 (Mai 1999), S. 1-3.
- Barthes, Roland (1980): «La Chambre claire. Notes sur la photographie», Paris: Gallimard.
- Barthes, Roland (1993): «Rhétorique de l'image», in: Marty, Éric (Hrsg.): «Roland Barthes. Œuvres Complètes», Bd. I (1964), Paris: Éditions du Seuil, S. 1417–1429.
- Barthes, Roland (2001): «S/Z», 4. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2003): «La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France» (1978–1979 et 1979–1980), Paris: Seuil.
- Bates, David (2009): «Photography: The Key Concepts», Oxford/New York: Berg.
- Baudelaire, Charles (1976): «Le peintre de la vie moderne», in: Pichois, Chaudé (Hrsg.): «Baudelaire, Charles: œuvres complètes», Bd. II, Paris: Gallimard, S. 683–724.
- Baudry, Jean-Louis (1970): «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base», in: *Cinématique* 7–8, S. 1–8.

- Baudry, Jean-Louis (1975): «Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», in: *Communications* 23, S. 56–72.
- Baudry, Jean-Louis (1993): «Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat», in: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst* Heft 5, S. 34–43.
- Baudry, Jean-Louis (1999): «Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks», in: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Neitzel, Britta (Hrsg.): «Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard», Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 381–404.
- Baudy, Gerhard (2001): «Blindheit und Wahnsinn. Das Kultbild im poetologischen Diskurs der Antike: Stesichoros und die homerische Helena», in: Graevenitz, Gerhart v./Rieger, Stefan/Thürlemann, Felix (Hrsg.): «Die Unvermeidlichkeit der Bilder», Tübingen: Narr, S. 31–58.
- Bauschinger, Sigrid/Cocalis, Susan/Lea, Henry (Hrsg.) (1984): «Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film», Bern/München: Francke.
- Bayard, Pierre (1996): «Le hors-sujet, Proust et la digression», Paris: Minuit.
- Bazin, André (2002): «Ontologie de l'image photographique», in: Bazin, André: «Qu'est-ce que le cinéma?», 14. Auflage, Paris: Les éditions du Cerf, S. 9–17.
- Becker, Pia (1999): «Bildkompositorische Techniken als gestaltendes Prinzip des Erzählens in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*», Bonn: Romanistischer Verlag.
- Beckett, Samuel (2001): «Proust: Essay» (1931), Zürich/Hamburg: Arche.
- Belloï, Livio (2002): «Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps», Québec/Paris: Nota bene/Méridiens Klincksieck.
- Belting, Hans (2001a): «Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst», München: Beck.
- Belting, Hans (2001b): «Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft», München: Fink.
- Benhaïm, André (2009): «Le Temps retrouvé ou l'apocalypse du visage», in: Watt, Adam Andrew: «Le temps retrouvé: 80 ans après: critical essays/essais critiques», Bern: Peter Lang, S. 65–78.
- Benjamin, Walter (1974): «Über einige Motive bei Baudelaire», in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): «Walter Benjamin. Gesammelte Schriften», Bd. I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 605–653.
- Benjamin, Walter (1977): «Zum Bilde Prousts», in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): «Walter Benjamin. Gesammelte Schriften», Bd. II., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 310–324.
- Benjamin, Walter (2000): «Conversation avec André Gide», *Œuvres II*, Paris: Gallimard.
- Bergson, Henri (2008): «Matière et mémoire», 8. Auflage, Paris: Presses Universitaires de France, col. Quadrige.
- Berry, Walter (1927): «Hommage à Marcel Proust», Paris: NRF librairie Gallimard.

- Bertho, Sophie (2003): «Albertines Roman. Gemälde und Geheimnisse bei Proust», in: Balke, Friedrich/Roloff, Volker (Hrsg.): « Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust », München: Fink, S. 115–132.
- Bertho, Sophie (2005): «Proust, Monet et la débâcle de l'ekphrasis», in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, S. 21–30.
- Beugnet, Martine/Schmid, Marion (2006): «Proust at the Movies», Aldershot: Ashgate.
- Beylie, Claude (1984): «Note sur Proust et le cinéma», in: *L'Avant-scène cinéma* 321–322, S. 105–108.
- Billermann, Roderich (2000): «Die < métaphore > bei Marcel Proust, ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis», München: Fink.
- Blanchot, Maurice (1969): «L'entretien infini», Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1988): «Das Erlebnis Prousts», in: Blanchot, Maurice: «Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur», Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Bluestone, George (1984): «Kinematographische Äquivalente für sprachlich-literarische Tropen», in: Popp, Helmut/Adam, Gerhard (Hrsg.): «Literaturverfilmungen», München: Oldenbourg Verlag, S. 54–59.
- Blümlinger, Christa (1999): «Vorzukunft», in: Blümlinger, Christa/Ernst, Gusta/Seblatnig, Heidemarie: «Zeit. Symposion der Gesellschaft für Film und Medien», Wien: Synema, S. 16–31.
- Boehm, Gottfried (1994): «Wiederkehr der Bilder», in: Belting, Hans (Hrsg.): «Bilderfragen. Bildwissenschaften im Aufbruch», München: Fink.
- Boehm, Gottfried (1995): «Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache», in: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut: «Beschreibungskunst – Kunstbeschreibungen. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart», München: Fink, S. 23–40.
- Böhme, Gernot (1998): «Brief an einen japanischen Freund über das Zwischen», in: Ogawa, Tadashi/Lazarin, Michael/Rappe, Guido (Hrsg.): «Interkulturelle Philosophie und Phänomenologie in Japan», München: Judicium Verlag, S. 233–239.
- Böhme, Gernot (2001): «Ästhetik, Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre», München: Fink.
- Böhme, Gernot (2004): «Theorie des Bildes», 2. Auflage (Original 1999), München: Fink.
- Böhme, Gernot (2007): «Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik», in: Friedrich, Thomas/Gleiter, Jörg H. (Hrsg.): «Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst», Berlin: LIT, S. 287–310.
- Böhn, Andreas (1999): «Formzitate, Gattungsparodien und ironische Formverwendung im Medienvergleich», in: Böhn, Andreas (Hrsg.): «Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen, Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft», Bd. 19, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 7–58.
- Boillat, Allain/Bovier, François/Chaperon, André/Martin, Denis/Porret, Marthe (Hrsg.) (2005): *Décadrages cinéma, train et cinéma* 6.

- Boyum, Goy Gould (1985): «Double Exposure: Fiction into Film», New York: Plume.
- Bonnaud, Frédéric/Kaganski, Serge (1999): «Raoul Ruiz – du côté de chez Ruiz», in: *Les Inrockuptibles* 198, 12. Mai 1999, S. 32–39.
- Bordwell, David (2006): «The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies», London/Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David/Staiger, Janet Kay/Thompson, Kristin (1985): «The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960», New York: Columbia University Press.
- Borges, Jorge Luis (1941): «El jardín de los senderos que se bifurcan», Buenos Aires: Sur.
- Borsò, Vittoria (2005): «Proust und die Medien: Écriture und Filmschrift zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit», in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, S. 31–60.
- Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Jürgen (2002): «Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft», Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Bouquet, Stéphane (1999): «Tous en scène. A propos du Temps retrouvé de Raoul Ruiz», in: *Cahiers du Cinema* 535, S. 43–45.
- Bourgeois, Jacques (1946): «Le cinéma à la recherche du temps perdu», in: *La revue du ciné-ma* 3, S. 18–37.
- Bowie, Malcolm (1988): «Proust, Freud and Lacan: Theorie as fiction», Cambridge: Cambridge University Press.
- Brandt, Reinhard (1999): «Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild», München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Brassaï, Georges (1997): «Marcel Proust sous l'emprise de la photographie», Paris: Gallimard.
- Brassaï, Georges (2001): «Proust und die Liebe zur Photographie», Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Braun, Michael/Kamp, Werner (Hrsg.) (2006): «Kontext Film. Beiträge zu Film und Literatur», Berlin: Schmidt.
- Brauns, Jörg (2006): «Schauplätze. Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Dispositive visueller Medien», Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Brée, Germaine/Guiton, Margaret (1957): «Aufstand des Geistes. Das Phänomen der französischen Literatur von Gide bis Camus», Starnberg/München: Josef Keller.
- Briceño, Victor/Fuguet, Alberto/Liñero, Germán/Naranjo, René (1986): «El chiste y el mito. Entrevista a Raúl Ruiz de Víctor Briceño, Alberto Fuguet, Germán Liñero, René Naranjo», in: *Enfoque. Revista de cine* 7, Dezember 1986, S. 34–36.
- Brun, Bernhard (1981): «Le Temps retrouvé dans les avant-textes de Combray», in: *Bulletin d'informations Proustiennes* 12, S. 7–23.
- Brunow, Jochen (2000): «Eine andere Art zu erzählen. Utopie vom Drehbuch als eigenständiger Schreibweise», in: ders. (Hrsg.): «Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens», 5. Auflage, München: Edition Text und Kritik, S. 23–39.
- Bryx, Adam/Genosko, Gary (2005): «Transversality», in: Parr, Adrian (Hrsg.): «The Deleuze Dictionary», Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 285–286.

- Buci-Glucksmann, Christine/Revault D'Allonnes, Fabrice (1987): «Raoul Ruiz», Paris: Éditions Dis Voir. Série Entrevues.
- Burdeau, Emmanuel (1999): «Dans le laboratoire de La Recherche. Entretien avec Raoul Ruiz», in: Cahiers du Cinéma 535, Mai 1999, S. 46–53.
- Busch, Bernd (1989): «Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie», München/Wien: Hanser.
- Busch, Rolf (1984): «Literatur als Material, Vorlage, Anreiz zur Herstellung von Filmen», in: Popp, Helmut/Adam, Gerhard (Hrsg.): «Literaturverfilmungen», München: Oldenbourg Verlag, S. 31–33.
- Butor, Michel (1964): «Les Œuvres d'art imaginaires chez Proust», London: Athlone.
- Büttner, Frank (2005): «Der Blick auf das Bild. Betrachter und Perspektive in der Renaissance», in: Neumann, Michael (Hrsg.): «Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium», Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Butzmann, Frieder/Martin, Jean (2012): «Filmgeräusch: Wahrnehmungsfelder eines Mediums», Hofheim: Wolke-Verlag.
- Campion, Pierre (2003): «Temps et récit, une analyse critique des positions de Ricœur sur Proust», in: Cléder, Jean/Montier, Jean-Pierre (Hrsg.): «Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo», Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Carroll, Noël (2005): «Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes» in: Liebsch, Dimitri (Hrsg.): «Philosophie des Films. Grundlagentexte», Paderborn: Mentis, S. 155–175.
- Carter (1990): «Filmographie de Marcel Proust», in: Bulletin Marcel Proust 40, S. 178.
- Cavell, Stanley (1979): «The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film», Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Cavell, Stanley (2001): «Die Welt durch die Kamera gesehen. Weitere Überlegungen zu The World Viewed», in: Nagel, Ludwig/Fischer, Kurt (Hrsg.): «Nach der Philosophie. Essays», Berlin: Akademie-Verlag, S. 143–170.
- Cavell, Stanley (2005): «Was wird aus den Dingen im Film?», in: Liebsch, Dimitri (Hrsg.): «Philosophie des Films. Grundlagentexte», Paderborn: Mentis, S. 100–110.
- Cecchi d'Amico, Suso/Visconti, Luchino (1984): «À la recherche du temps perdu. Scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust», Paris: Persona.
- Chatman, Seymour (1980): «Story and discourse. Narrative structure in fiction and film», Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1990): «Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film», Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (2004): «Story and Narrative», in: Walder, Dennis (Hrsg.): «Literature in the modern world. Critical essays and documents», 2. überarb. Auflage, Oxford: Oxford University Press, S. 120–128.
- Chevrier, Jean-François (1982): «Proust et la photographie», Paris: Éditions de l'Étoile, collection «Écrit sur l'Image».

- Chirol, Marie-Magdeleine (2001): «L'imaginaire de la ruine dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust», Birmingham: Summa Publications.
- Clarac, Pierre/Ferré, André (1975): «Das Proust-Album. Leben und Werk im Bild», Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Claudé, Paul (1965): «L'œil écoute», in: Petit, Galpérine (Hrsg.): «Euvres en prose», Paris: Gallimard.
- Cléder, Jean (2003): «Métaphore et régression: les délais de la connaissance -M.Proust; R.Ruiz-», in: ders./Montier, Jean-Pierre (Hrsg.): «Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo», Rennes: Presses Universitaires de Rennes, S. 185–202.
- Cocking, Martin Jarrett-Kerr (1960): «Proust, in 3 Studies in Modern French Literature», New Haven: Yale University Press.
- Collot, Michel (1987): «L'espace des figures», in: Littérature 65, S. 84–95.
- Compagnon, Antoine (1992): «La Recherche du temps perdu de Marcel Proust», in: Nora, Pierre (Hrsg.): «Les lieux de mémoire», Bd. 3, Teil 2, Paris: Gallimard, S. 927–967.
- Dahan, Danielle (2005): «De l'image cinématographique à l'écriture cinématographique», in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, S. 61–80.
- Danius, Sara (2002): «The senses of modernism. Technology, Perception and Aesthetics», Ithaca/London: Cornell University Press.
- De Cárdenas, Federico (1983): «Entrevista a Raúl Ruiz. «Hablemos de Cine»» (1971), in: Vázquez, José García/Calvo, Fernando (Hrsg.): «Raúl Ruiz», Alcalá de Henares: Filmoteca Nacional, S. 9–11.
- De los Ríos, Valeria/Pinto, Iván (Hrsg.) (2010): «El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios», Santiago: Uqbar Editores. Colección Cine.
- De Man, Paul (1994): «Lesen (Proust)», in: «Allegorien des Lesens» (erste Auflage 1988), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1991a): «Kino 1. Das Bewegungs-Bild», Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1991b): «Kino 2. Das Zeit-Bild», Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1991c): «Was ist ein Dispositiv?», in: Ewald, François/Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): «Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken», Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1996): «Proust et les signes», Paris: Presses universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (2005): «Über das Zeit-Bild», in: Liebsch, Dimitri (Hrsg.): «Philosophie des Films. Grundlagentexte», Paderborn: Mentis, S. 138–149.
- Deleyto, Celestino (1996): «Focalisation in Film Narratives» (1991), in: Onega, Susana/Landa, José/Angel García (Hrsg.): «Narratology. An Introduction», London/New York: Longman.
- Derrida, Jacques (2003): «L'écriture et la différence», Nachdruck 1967, Paris: Seuil.
- Doetsch, Hermann (2004): «Flüchtigkeit: Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust», Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Du Bos, Charles (1965): «Approximations I», Paris: Fayard.

- Dünne, Jörg/Friedrich, Sabine/Kramer, Kirsten (Hrsg.) (2009): «Theatralität und Räumlichkeit», Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Dupuy, Valéry (2003): «Le temps incorporé: Chronophotographie et personnage proustien», in: Cléder, Jean/Montier, Jean-Pierre (Hrsg.): «Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo», Rennes: Presses Universitaires de Rennes, S. 115–138.
- Eicher, Thomas (1994): «Was heißt (hier) Intermedialität?», in: Eicher, Thomas/Beckmann, Ulf (Hrsg.): «Intermedialität. Vom Bild zum Text», Bielefeld: Aisthesis, S. 11–28.
- Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf (1994): «Intermedialität. Vom Text zum Bild», Bielefeld: Aisthesis.
- Ellison, David (2010): «A Reader's Guide to Proust's 'In Search of Lost Time'», Cambridge: Cambridge University Press.
- Endres, Johannes/Wittmann, Barbara/Wolf, Gerhard (2005): «Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher», München: Fink.
- Ernst, Ulrich (2012): «Polychromie als literarästhetisches Programm. Von der Buntschriftstellerei der Antike zur Farbtektonik des modernen Romans», in: Schauten, Monika (Hrsg.): «Die Farben imaginierter Welten: Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart», Berlin: Akademie Verlag, S. 33–64.
- Estermann, Alfred (1965): «Die Verfilmung literarischer Werke. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft», Bd. 33, Bonn: H. Bouvier Verlag.
- Estermann, Alfred (1984): «Das Problem der Transformation, vom Standpunkt rezeptionaler Möglichkeiten betrachtet», in: Popp, Helmut (Hrsg.): «Literaturverfilmungen, Zusammenstellung: Adam, Gerhard», München: Oldenbourg Verlag, S. 35–39.
- Faulstich, Werner (2002): «Begriffswirrwarr und Metaphernsalat», in: «Einführung in die Medienwissenschaft», München: Fink, S. 19–25.
- Faulstich, Werner (2005): «Filmgeschichte», Paderborn: Fink.
- Faulstich, Werner (2013): «Grundkurs Filmanalyse», 3. aktualisierte Auflage, Paderborn: Fink.
- Fellmann, Ferdinand (1991): «Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey», Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Felten, Uta (2005): ««Rien à voir». Voyeurisme et jalousie dans La Captive de Chantal Akerman», in: dies./Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, 157–166.
- Fendler, Ute (2004): «Intermedialität», in: Lüsebrink, Hans-Jürgen/Walter, Klaus/Fendler, Ute/Stefani-Meyer, Georgette/Vatter, Christoph (Hrsg.): «Französische Kultur- und Medienwissenschaft: Eine Einführung», Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 213–232.

- Ferré, Vincent (2003): ««Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux»: M. Proust, R. Ruiz, V. Schlöndorff et H. Pinter», in: Cléder, Jean/Montier, Jean-Pierre (Hrsg.): «Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo», Rennes: Presses Universitaires de Rennes, S. 203–220.
- Feuillerat, Albert (1972): «Comment Marcel Proust a composé son roman», Original 1934: Librairie Droz, Genf: Slatekine Reprints.
- Ffrench, Patrick (2000): «Time in the Pure State: Deleuze, Proust and the Image of Time», in: Gill, Carolyn Bailey (Hrsg.): «Time and the Image», Manchester: Manchester University Press, S. 161–171.
- Fieschi, Jean-André (Hrsg.) (1977): «Les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet», Paris: Goethe-Institut.
- Fix, Ulla/Wellmann, Hans (Hrsg.) (2000): «Bild im Text – Text im Bild», Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Frangne, Pierre-Henry (2003): «La peinture selon Proust et Mallarmé», in: Cléder, Jean/Montier, Jean-Pierre (Hrsg.): «Proust et les images. Peinture, photographie, ciné-ma, vidéo», Rennes: Presses Universitaires de Rennes, S. 51–68.
- Frank, Joseph (2005): «Spatial form in modern literature», in: Hoffmann, Michael J./Murphy, Patrick D. (Hrsg.): «Essentials of the Theory of Fiction», 3. Auflage, Durham: Duke University Press, S. 61–73.
- Freud, Sigmund (1999): «Notiz über den Wunderblock», Original erschienen in: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse 1, 1925, in: «Freud, Sigmund: Gesammelte Werke», Bd. XIV, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Frodon, Jean-Michel (1999): «J'ai pu adapter Proust parce que Victor Hugo était trop cher», in: LE MONDE, 18. Mai 1999: S. 30.
- Fuelöp, Erika (2012): «Proust, the One, and the Many: Identity and Difference in A la recherche du temps perdu», Oxford: Legenda.
- Garard, Charles (1991): «Point of View in Fiction and Film, Focus on John Fowles», New York: Peter Lang Publishing.
- Gardies, André (1999): «La littérature comme banque de données», in: Vray, Jean-Bernard (Hrsg.): «Littérature et cinéma. Écrire l'image», Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, S. 103–112.
- Gaudreault, André/Jost, François (1990): «Le Récit cinématographique. Cinéma et récit – II», Neuaufgabe Armand Colin 2005, Paris: Nathan.
- Genette, Gérard (1966): «Figures I», Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1969): «Proust et le langage indirect», in: Genette, Gérard (Hrsg.): «Figures II», Paris: Éditions du Seuil, S. 232–294.
- Genette, Gérard (1972): «Discours du récit», in: ders. (Hrsg.): «Figures III», Paris: Éditions du Seuil, S. 65–278.
- Genette, Gérard (2010): «Die Erzählung», 3. Auflage., München: Fink.
- Géraud, Jacques (2003): «Immortelle Orestie. Du côté de Sade, Zola, Céline, Proust», in: Champ psychosomatique 32, S. 137–146.
- Giesenfeld, Günter/Sanke, Philipp (1991): «Ein komfortabler Schreibstift für spezielle Aufgaben. Vorstellung des Filmprotokollierungssystems <Filmprot> (Vers.

- 1.01)», in: Korte, Helmut/Faulstrich, Werner (Hrsg.): «Filmanalyse interdisziplinär: Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig», 2. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 135–146.
- Gladziejewski, Claudia (1998): «Dramaturgie der Romanverfilmung, Systematik der praktischen Analyse und Versuch zur Theorie am Beispiel von vier Klassikern der Weltliteratur und ihren Filmadaptionen», Alfeld/Leine: Coppi Verlag.
- Godard, Jean-Luc (1959): «Hiroshima, notre amour», in: Cahiers du cinéma 97, S. 1–18.
- Godeau, Florence (2003): «Peindre l'éphémère», in: Cléder, Jean/Montier, Jean-Pierre (Hrsg.): «Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo», Rennes: Presses Universitaires de Rennes, S. 39–50.
- Goethe, Johann Wolfgang (1998): «Shakespeare und kein Ende», in: Apel, Friedmar (Hrsg.): «Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke», Bd. 19, Ästhetische Schriften 1806–1815, Original 1836, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag, S. 637–640.
- Goodman, Paul (1972): «The Proustian camera eye», in: Kauffmann, Stanley/Henstell, Bruce (Hrsg.): «American Film Criticism», New York: Liveright, S. 311–314.
- Grande, Maurizio (1997): «Die nicht-derivativen Bilder», in: Fahle, Olivier/Engell, Lorenz (Hrsg.): «Der Film bei Deleuze», Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, S. 284–323.
- Graves, Rebecca (2005): «Proust et le cinéma. Rencontre de deux icônes de la France», in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, S. 81–90.
- Griem, Julika/Voigts-Virchow, Eckhart (2002): «Filmnarratologie. Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen», in: Hünning, Vera/Hünning, Ansgar (Hrsg.): «Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär», Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Grivel, Charles (1999): «D'un écran automobile», in: Mecke, Jochen/Roloff, Volker (Hrsg.): «Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur», Tübingen: Stauffenburg-Verlag, S. 47–78.
- Grosser, Alfred (1999): «Proust et culture au festival de Cannes», LA CROIX, 2. Juni 1999.
- Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hrsg.) (2005): «Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine», München: Fink.
- Guyon, Bernard (1955): «Marcel Proust et le mystère de la création littéraire: Essai d'explication des Clochers de Martinville», Toulouse: Faculté de Lettres de Toulouse, Année IV.
- Gwózdź, Andrzej (2000): «(Inter)Medialität als Gegenstand der Filmwissenschaft», in: Heller, Heinz-B./Kraus, Matthias/Meder, Thomas/Prümm, Karl/Winkler, Hartmut (Hrsg.): «Über Bilder sprechen, Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft», Marburg: Schüren Verlag, S. 69–78.

- Haacke, Wilmont (1984): «Das Problem der Transformation unter dem Aspekt von <Abstraktion und Reduktion> betrachtet», in: Adam, Gerhard (Hrsg.): «Literaturverfilmungen», München: Oldenburg, S. 42–44.
- Hagenbüchle, Walter (1991): «Narrative Strukturen in Literatur und Film», Bern/Frankfurt a. M.: Lang.
- Hauser, Arnold (1964): «Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst», München: Beck.
- Haverkamp, Anselm (Hrsg.) (1983): «Theorie der Metapher», Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Helbig, Jörg (1998): «Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets», Berlin: Schmidt Verlag.
- Hess-Lüttich, Ernest (1990): «Code-Wechsel und Code-Wandel», in: ders./Posner, Roland (Hrsg.): «Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich», Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 9–23.
- Hickethier, Knut (2001): «Film- und Fernsehanalyse», Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hoffmann, Bernward (2003): «Medienpädagogik. Eine Einführung in Theorie und Praxis», Paderborn: Schöningh.
- Hoffmann, Claudia (2005): «Von der Idee zur Realisierung eines ungewöhnlichen Filmprojekts: Percy Adlons Spielfilmdebüt *Céleste*», in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, S. 91–102.
- Hofmann, Renate (1999): «Theorie der Lyrik: Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne», Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hofmann, Wilhelm (Hrsg.) (1996): «Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse», Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Hoog, Armand (1975): «Proust, agent secret de 1900», in: ders.: «Le temps du lecteur ou l'agent secret», Paris: Presses Universitaires de France, S. 243–272.
- Houston, Penelope (1962): «Temporal Patterns in <A la recherche du temps perdu>», in: French Studies. A Quarterly Review 16, S. 33–44.
- Huber, Martin (2003): «Der Text als Bühne. Theatrales Erzählen um 1800», Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Hurst, Mathias (1996): «Erzählsituationen in Literatur und Film», Tübingen: Niemeyer.
- Ifri, Pascal (2000): «Le Temps retrouvé de Raoul Ruiz ou le temps perdu au cinema», in: Bulletin Marcel Proust 50, Illiers-Combray: Société des Amis de Marcel Proust, S. 166–175.
- Iser, Wolfgang (1993): «Das Fiktive und das Imaginäre», Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Iser, Wolfgang (1994): «Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung», 4. Auflage, Original 1976, München: Fink.
- Iser, Wolfgang (1996): «Fiktion/Imagination», in: Ricklefs, Ulfert (Hrsg.): «Fischer Lexikon Literatur», Bd. 1, Frankfurt a. M.: Fischer: S. 671.
- Jaeck, Lois Marie (1990): «Marcel Proust and the text as macrometaphor», Toronto/ Buffalo/London: University of Toronto Press.
- James, Henry (2010): «What Masie knew», Harmondsworth: Penguin.

- Jauß, Hans-Robert (2009): «Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts *«A la recherche du temps perdu»*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans», 2. Auflage, Original 1986, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Johnson, Theodore (2000): «Tableaux de Genre du souvenir. La peinture hollandaise et flamande dans l'œuvre de Proust», in: Bertho, Sophie (Hrsg.): «Proust et ses peintres. Études réunies», Amsterdam: Éditions Rodopi.
- Jørgensen, Sven-Aage/Schepelern, Peter (Hrsg.) (1993): «Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposions abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992», Kopenhagen: Fink.
- Kaes, Anton (Hrsg.) (1978): «Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929», Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kant, Immanuel (1974): «Kritik der Urteilskraft», hrsg. v. Karl Vorländer, unveränderter Nachdruck der sechsten Auflage von 1924, Hamburg: Philosophische Bibliothek Meiner, Bd. 39a.
- Kanzog, Klaus (1984): «Das Problem der Transformation, vom Standpunkt der Filmanalyse betrachtet», in: Popp, Helmut (Hrsg.): «Literaturverfilmungen, Zusammenstellung: Gerhard Adam», München: Oldenbourg Verlag, S. 40–42.
- Kanzog, Klaus (1991): «Konstruktivistische Probleme der Filmwahrnehmung und Filmprotokollierung», in: Korte, Helmut/Faulstrich, Werner (Hrsg.): «Filmanalyse interdisziplinär: Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig», 2. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 20–30.
- Karpeles, Eric (2010): «Marcel Proust und die Gemälde aus der *«Verlorenen Zeit»*», Köln: DuMont.
- Kasper, Judith (2003): «Sprachen des Vergessens. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken», München: Fink.
- Keller, Luzius (1983): «Literaturtheorie und immanente Ästhetik im Werke Marcel Prousts», in: Mass, Edgar/Roloff, Volker (Hrsg.): «Marcel Proust. Lesen und Schreiben», Frankfurt: Insel-Verlag, S. 153–169.
- Kirby, Lynne (1997): «Parallel Tracks: the Railroad and Silent Cinema», Exeter: University of Exeter Press.
- Kircher, Athansius (1646): «Ars magna lucis et umbrae», Romae: Hermann Scheus.
- Kirchmann, Kay (1996): «Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität», in: Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten: «Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst», Marburg: Schüren, S. 67–86.
- Knopf, Robert (2005): «Theatre and film: a comparative anthology», New Haven: Yale University Press.
- Kobal, John (1995): «Spiegelbild eines Traums», in: Prinzler, Hans Helmut/Jacobsen, Wolfgang/Sudendorf, Werner (Konzeption): «Kino, Movie, Cinema, 100 Jahre Film, 24 Bilder einer Ausstellung», Berlin: Argon, S. 36–43.

- Koch, Thomas (1991): «Literarische Menschendarstellung: Studien zu ihrer Theorie und Praxis (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé)», Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Koebner, Thomas (Hrsg.) (1990): «Autorenfilme. Elf Werkanalysen», Münster: MAKs Publikationen.
- Köhler, Erich/Corbineau-Hoffmann, Angelika (1994): «Marcel Proust», Berlin: Erich Schmid Verlag.
- Korte, Helmut (1991): «Systematische Filmanalyse als interdisziplinäres Programm», in: ders./Faulstich, Werner (Hrsg.): «Filmanalyse interdisziplinär: Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig», 2. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 166–183.
- Korte, Helmut (2001): «Einführung in die systematische Filmanalyse», Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Kracauer, Siegfried (1997): «Theory of film: The Redemption of Physical Reality», 10. Auflage, Original 1960, Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, Siegfried (2005): «Theorie des Films», Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Kravanja, Peter (2003): «Proust à l'écran», Brüssel: La lettre volée, Collection Palimpsestes.
- Kristeva, Julia (1994): «Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire», Paris: Gallimard.
- Kuhn, Markus (2011): «Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell», 2. Auflage, Original 1972, Berlin: De Gruyter.
- Kurz, Gerhard (2004): «Metapher, Allegorie, Symbol», 5. durchgesehene Ausgabe, Original 1982, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Lacan, Jacques (1978): «Linie und Licht», in: «Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Das Seminar des Jacques Lacan, Buch XI)», Otten/Freiburg i. B.: Walter Verlag, S. 97–126.
- Lacan, Jacques (1999a): «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique, 1949», in: This, Claude (Hrsg.): «De l'art et de la psychanalyse», Original 1949, Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, S. 170–174.
- Lacan, Jacques (1999b): «La ligne et la lumière», in: This, Claude (Hrsg.): «De l'art et de la psychanalyse», Original 1946, Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, S. 112–114.
- Lacan, Jacques (2006): «Was ist ein Bild/Tableau», in: Boehm, Gottfried/Stierle, Karlheinz (Hrsg.): «Was ist ein Bild?», Paderborn/München: Fink, S. 75–98.
- Lageira, Jacinto (1999): «Présentation, cinéma majeur et mineur», in: Raoul Ruiz: «Entretiens», Paris: Editions Hoebeker, Collection Arts & Esthétique, S. 7–12.
- Larkin, Áine (2011): «Proust writing photography. Fixing the fugitive in «À la recherche du temps perdu»», London: Legenda.
- Léris, Françoise (2005): «Leçons proustiennes du cinéma durassien: réflexion médiologique et pragmatique à partir du Temps retrouvé de Ruiz», in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, S. 167–192.

- Lessing, Gotthold Ephraim (1994): «Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte», Original 1766, Stuttgart: Reclam.
- Liebsch, Dimitri (Hrsg.) (2005): «Philosophie des Films. Grundlagentexte», Paderborn: Mentis.
- Link-Heer, Ursula (1988): «Prousts <A la recherche du temps perdu> und die Form der Autobiographie. Zum Verhältnis von fiktionaler und pragmatischer Erzähltexte», Amsterdam: John Benjamins.
- Lohmeier, Anke-Marie (1996): «Hermeneutische Theorie des Films», Medien in Forschung und Unterricht, Ser. A, Bd. 42, Tübingen: Niemeyer.
- Loiperdinger, Martin (1996): «Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums», in: KINtop 5, S. 36–70.
- Lothe, Jakob (2000): «Narrative in Fiction and Film, an Introduction», Oxford: Oxford University Press.
- Lyotard, Jean-François (2005): «Das Anti-Kino», in: Liebsch, Dimitri (Hrsg.): «Philosophie des Films. Grundlagentexte», Paderborn: Mentis, S. 85–99.
- Magner, Michael (2003): «Claude Monet, Marcel Proust, die normannische Küste und der Wegfall der Grenzlinie», in: Speck, Reiner / Raine, Moritz / Magner, Michael (Hrsg.): «Proustiana XXII», Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel Verlag, S. 26–50.
- Mathieu, Patrick (2009): «Proust, une question de vision: Pulsion scopique, photographie et représentations littéraires», Paris: L'Harmattan.
- Matoré, Georges (1958): «A propos du vocabulaire des couleurs», in: Annales de l'Université de Paris 28: 137–150.
- Maxwell, Donald (1999): «The Abacus and the Rainbow: Bergson, Proust, and the Digital-Analogic Opposition», New York: Peter Lang.
- Mayr, Monika (2001): «Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyi, Simon», Tübingen: Narr.
- Mecke, Jochen (2003): «Der Film – die Wahrheit 24 mal pro Sekunde?», in: Mayer, Mathias (Hrsg.): «Kulturen der Lüge», Köln: Böhlau, S. 273–298.
- Megay, Joyce (1976): «Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust», Paris: Librairie Philosophique.
- Meixner, Horst (1977): «Filmische Literatur und literarisierter Film», in: Kreuzer, Helmut (Hrsg.): «Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft», Heidelberg: Quelle & Meyer, S. 32–43.
- Mello, Marie-Hélène (2005): «Cinéma, médiation et transmission chamaniques, d'après Poétique du cinéma de Raoul Ruiz», in: Intermédialités 5, printemps, S. 99–117.
- Mélon, Marc-Emmanuel (2002): «Le voyage en train et en images: une expérience photographique de la discontinuité et de la fragmentation», in: Albera, François / Braun, Marta / Gaudreault, André (Hrsg.): «Arrêt sur image, fragmentation du temps», Lausanne: Payot (Cinéma), S. 47–68.
- Merleau-Ponty, Maurice (2005): «Das Kino und die Psychologie», in: Liebsch, Dimitri (Hrsg.): «Philosophie des Films. Grundlagentexte», Paderborn: Mentis, S. 70–84.

- Merleau-Ponty, Maurice (2006): «Der Zweifel Cézannes», in: Boehm, Gottfried/ Stierle, Karlheinz (Hrsg.): «Was ist ein Bild?», München: Fink, S. 39–59.
- Mertens, Mathias (2000): «Forschungsüberblick <Intermedialität>. Kommentierungen und Bibliographie», Hannover: Revonnah.
- Metz, Christian (1968): «Essais sur la signification au cinéma», Bd. 1, Paris: Klincksieck.
- Metz, Christian (1975): «Le film de fiction et son spectateur», in: Communications 23, Paris: Edition du Seuil, S. 108–153.
- Metz, Christian (1984): «Le signifiant imaginaire», Paris: Christian Bourgois.
- Metzger, Stephanie (2010): «Intermediale Spielräume des Erinnerns – Guy Cassiers inszeniert Marcel Prousts Auf der Suche nach der verlorenen Zeit», in: Metzger, Stephanie: «Theater und Fiktion: Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart», Bielefeld: Transcript Theater, S. 171–199.
- Mieth, Sven Georg (1991): «Giotto – Das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua», Tübingen: Wasmuth.
- Mikos, Lothar (2003): «Film- und Fernsehanalyse», Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Miller, Hillis (1996): «Le mensonge, le mensonge parfait. Théories du mensonge chez Proust et Derrida», in: Lisse, Michel (Hrsg.): «Passions de la littérature», Paris: Galilée, S. 405–429.
- Milly, Jean (1999): «Le Temps retrouvé de Raoul Ruiz», in: Bulletin Marcel Proust 49, S. 176–178.
- Mitchell, William (1992): «The Pictorial Turn», in: Artforum, März, S. 89–94.
- Mitchell, William (1994): «Picture Theory», Chicago: Chicago University Press.
- Mohs, Johannes (2013): «Aufnahmen und Zuschreibungen: Literarische Schreibweisen des fotografischen Akts bei Flaubert, Proust, Perec und Roche», Bielefeld: Transcript Verlag.
- Monaco, James (2002): «Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia», 4. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. (Das Buch erschien im Original unter dem Titel: How to Read a Film [1977].)
- Monnin-Hornung, Juliette (1951): «Proust et la Peinture», Genf: Librairie Droz/Lille: Librairie Giard.
- Montier, Jean-Pierre (2003): «La photographie ... dans le temps: De Proust à Barthes et réciproquement», in: Cléder, Jean/Montier, Jean-Pierre (Hrsg.): «Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo», Rennes: Presses Universitaires de Rennes, S. 69–114.
- Moss, Howard (1962): «The Magic Lanterne of Marcel Proust», New York: Macmillan.
- Mouesca, Jacqueline (1988): «Raúl Ruiz. Un cine sin fronteras», in: Mouesca, Jacqueline: «Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960–1985)», Santiago de Chile/Madrid: Michay/Litoral, S. 109–136.
- Mouesca, Jacqueline/Orellana, Carlos (1983): «El caso Raúl Ruiz», in: Araucaria de Chile 23, S. 106–112.

- Müller, Jürgen (1996): «Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation», Münster: Nodus Publikationen.
- Müller, Marie Elisabeth (1999): «Passagen des Sinns: eine medienästhetische Theorie serieller Darstellung», Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Mundt, Michaela (1994): «Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung», Tübingen: Niemeyer.
- Nantet, Jacques (1958): «Marcel Proust et la vision cinématographique», in: *Revue des lettres modernes* 36–38, S. 179–184.
- Neefs, Jacques (2011): «Written on the page», in: Dalbello, Marija/Shaw, Mary (Hrsg.): «Visible Writings: Cultures, Forms, Readings», London: Rutgers University Press, S. 113–130.
- Neumann, Gerhard/Pross, Caroline/Wildgruber, Gerald (2000): «Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft», Freiburg: Rornbach.
- Nietzsche, Friedrich (1994): «Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne», in: Schlechta, Karl (Hrsg.): «Werke in drei Bänden», Bd. 3, München: Hanser, S. 309–322.
- Nitsch, Wolfram/Zaiser, Rainer (Hrsg.) (2004): «Marcel Proust und die Künste. Beiträge des Symposiums Proust und die Künste der Marcel Proust Gesellschaft in Köln im November 2002», Frankfurt a.M./Leipzig: Insel Verlag.
- Nitsch, Wolfram (2009): «Nachbemerkung. Raumwechsel mit Zuschauer», in: Dünne, Jörg/Friedrich, Sabine/Kramer, Kirsten (Hrsg.): «Theatralität und Räumlichkeit», Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 251–254.
- Nolting-Hauff, Ilse (1967): «Prousts <A la recherche du temps perdu> und die Tradition des Prosagedichts», in: *Poetica* 1, S. 67–84.
- Ochsner, Beate/Grivel, Charles (2001): «Einige Gedanken zur Intermedialität», in: dies. (Hrsg.): «Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien», Tübingen: Staffenburg, S. 3–10.
- Ochsner, Beate/Grivel, Charles (Hrsg.) (2001): «Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien», Tübingen: Staffenburg.
- Ortel, Philippe (Hrsg.) (2008): «Discours, image, dispositif: Penser la représentation», Bd. 2, Paris: L'Harmattan.
- Oster-Stierle, Patricia (2005): «Zeit-Schrift. Zu den filmischen Transpositionen der Recherche von Percy Adlon und Raoul Ruiz», in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, S. 103–118.
- Oster, Patricia/Stierle, Karlheinz (2007): «Marcel Proust, die Legende der Zeiten im Kunstwerk der Erinnerung», Frankfurt: Insel.
- Oudart, Jean-Pierre (1969): «La Suture», in: *Cahiers du Cinéma* 211, S. 36–39.
- Paech, Joachim (1986): «Thema: Literaturverfilmung», in: *Diskussion Deutsch* 88, S. 188–193.
- Paech, Joachim (1991): «Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens», in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Ludwig K. (Hrsg.):

- «Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche», Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 773–790.
- Paech, Joachim (1994): «Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität», Stuttgart: Metzler.
- Paech, Joachim (1997a): «Paradoxien der Auflösung und Intermedialität», in: Warnke, Martin/Coy, Wolfgang/Tholen, Georg (Hrsg.): «HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien», Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Nexus, S. 331–368.
- Paech, Joachim (1997b): «Literatur und Film», 2. überarbeitete Auflage, Original 1988, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Paech, Joachim (2009): «Das Loch in der Leinwand», in: Röttger, Kati/Jacob, Alexander (Hrsg.): «Theater und Bild: Inszenierungen des Sehens», Bielefeld: Transcript Verlag, S. 143–160.
- Panofsky, Erwin (1993): «Stil und Medium im Film», in: ders.: «Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers und Stil und Medium im Film», Frankfurt a.M.: Campus, S. 17–52.
- Pasco, Allan (1976): «The Color-Keys to À la recherche du temps perdu», Genf/Paris: Droz.
- Payant, Geoffrey/Minard, Laurence (1984): «Glenn Gould, un homme du futur», Paris: Fayard.
- Pérennec, Marie-Hélène (2000): «Stilfiguren und Bildhaftigkeit», in: Fix, Ulla/Wellmann, Hans (Hrsg.): «Bild im Text – Text im Bild», Heidelberg: Winter, S. 93–104.
- Perrier, Guillaume (2011): «La mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le temps retrouvé», Paris: Classiques Garnier.
- Pfister, Manfred (1982): «Das Drama. Theorie und Analyse», 1997 in der 11. Auflage erschienen, München: Fink.
- Philippon, Alain (1983): «Personnages-acteurs dans les films de Raoul Ruiz», in: Cahiers du cinéma 345, S. 54–55.
- Pinter, Harold/Losey, Joseph/Bray, Barbara (1978): «A la Recherche du Temps Perdu: The Proust Screenplay», London: Eyre Methuen.
- Plasseraud, Emmanuel (2007): «Cinéma et imaginaire baroque», Villeneuve d'Ascq: Presses universitaire du Septentrion.
- Poppe, Sandra (2005): «Wie die literarische Visualität in Prousts Romanwerk filmisch transformiert wird – Volker Schlöndorffs Un amour de Swann», in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, S. 119–128.
- Poppe, Sandra (2007): «Visualität in Literatur und Film», Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Pöppel, Ernst (1983): «Musik-Erleben und Zeit-Struktur», in: Gombrich, Ernst/Petsche, Hellmuth (Hrsg.): «Auge macht Bild, Ohr macht Klang, Hirn macht Welt. Franz Kreuzer im Gespräch mit Ernst H. Gombrich und Hellmuth Petsche», Wien: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft, S. 76–87.
- Poppenberg, Gerhard (2009): «Vom Pathos zum Logos. Überlegungen zu einer Theorie figurativer Erkenntnis», in: Schwindt, Jürgen Paul (Hrsg.): «Was ist eine

- philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung», Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 160–191.
- Poulet, George (1982): «L'Espace Proustien» (1963), Paris: Gallimard.
- Proust, Marcel (1952): «Jean Santeuil, II», Paris: Gallimard.
- Proust, Marcel (1971): «Contre Sainte-Beuve. Précédé de: Pastiches et mélanges. Suivi de: Essais et articles», hrsg. v. Clarac, Pierre/Sandre, Yves, Original 1954, Paris: Gallimard, Pléiade.
- Proust, Marcel (1954): «A la Recherche du temps perdu», hrsg. v. Clarac, Pierre/Ferré, André, 3 Bde., Original 1913–1927, Paris: Gallimard, Pléiade.
- Proust, Marcel (1989): «A la Recherche du temps perdu», hrsg. v. Tadié, Jean-Yves, Bd. IV, Original 1913–1927, Paris: Gallimard, Pléiade.
- Prümm, Karl (1988): «Intermedialität und Multimedialität: Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder», in: Bohn, Rainer/Müller, Eggo/Ruppert, Rainer (Hrsg.): «Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft», Berlin: Sigma.
- Rach, Rudolf (1964): «Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Adaption», Köln/Berlin: Grote.
- Raimond, Michel (1966): «La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt», Paris: Corti, S. 541.
- Rajewsky, Irina (2002): «Intermedialität», Tübingen/Basel: Francke.
- Rajewsky, Irina (2004a): «Intermedialität light? Intermediale Bezüge und die <bloße Thematisierung> des Altermedialen», in: Lüdeke, Roger/Greber, Erika (Hrsg.): «Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft», Göttingen: Wallstein, S. 27–77.
- Rajewsky, Irina (2004b): «Intermedialität – eine Begriffsbestimmung», in: Bönninghausen, Marion/Rösch, Heidi (Hrsg.): «Intermedialität im Deutschunterricht», Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 8–30.
- Rauger, Jean-François (2011): «Raul Ruiz, cinéaste excentré et excentrique. Mort du réalisateur franco-chilien, auteur de 115 films», in: LE MONDE, 20. août 2011, S. 18.
- Rauh, Horst Dieter (2010): «Nächtliche Muse: über die Träume bei Proust», Berlin: Matthes & Seitz.
- Reinecke, Stefan (1996): «Wenn das Kino über sich selbst staunt», in: Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten: «Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst», Marburg: Schüren, S. 9–16.
- Rey-Debove, Josette/Rey, Alain (Hrsg.) (2013): Lemma «terme», in: «Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française», Paris: Sejer, S. 2534.
- Ricciardi, Alessia (2003): «The ends of mourning. Psychoanalysis, literature, film», Stanford: Stanford University Press.
- Ricoeur, Paul (1984): «Temps et récit», Paris: Le Seuil.

- Rieger, Angelica (2000): «Alter ego: der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle», Köln/Weimar: Böhlau Verlag.
- Robbe-Grillet, Alain (1961): «L'Année dernière à Marienbad», Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1963): «Pour un nouveau roman», Paris: Minuit.
- Robertfrance, Jacques (2005): «Freud ou l'opportuniste», in: Hodson, Leighton (Hrsg.): «Marcel Proust. The Critical Heritage», London/New York: Routledge, S. 284 f.
- Rohmer, Eric (2000): «L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau», erste Auflage 1977, Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma.
- Rohmer, Eric/Maurice Schérer (1989): «Le cinéma, art de l'espace», Original 1948, in: Narboni, Jean (Hrsg.): «Le goût de la beauté», Paris: Flammarion (Champs Contre-Champs), S. 33-45.
- Roloff, Volker (2005): «Proust und die Medien. Zur intermedialen Ästhetik Prousts», in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, S. 11-20.
- Roloff, Volker (2006): «Die Figur des unsichtbaren Dritten im Rollenspiel der Geschlechter. Anmerkungen zu den Voyeur-Szenen der Recherche», in: Link-Heer, Ursula/Hennigfeld, Ursula/Hörner, Fernand (Hrsg.): «Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette», Bielefeld: Transcript, S. 149-165.
- Romney, Jonathan (2000): «Masque of the Living Dead», in: Sight & Sound 10, Ausgabe 1, S. 1-30.
- Ropars-Wuilleumiers, Marie-Claire (1997): «Das Ganze gegen das Teil. Ein Riss, der zu schließen ist», in: Fahle, Olivier/Engell, Lorenz (Hrsg.): «Der Film bei Deleuze», Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, S. 242-267.
- Roterberg, Sönke (2008): «Philosophische Filmtheorie», Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Rothman, William (2004): «D. W. Griffith and the Birth of the Movies», in: Rothman, William (Hrsg.): «The »I« of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics», 2. überarbeitete Auflage, Cambridge: Cambridge University Press, S. 11-16.
- Royer, Philippe (1999): «Festival de Cannes», LA CROIX, 17. Juni 1999.
- Ruiz, Raoul (1978): «Les relations d'objets au cinéma», in: Cahiers du cinéma 287, S. 23-32.
- Ruiz, Raoul (1995): «Poétique du cinéma. Miscellanées», Paris: Editions Dis Voir.
- Ruiz, Raúl (1999): «Entretiens», hrsg. v. Lageira, Jacinto, Paris: Editions Hoebeke, Collection Arts & Esthétique.
- Ruiz, Raúl (2000): «Poetica del cine», Santiago de Chile: Editorial Sudamericana Chilena.
- Ruiz, Raoul (2006): «Poétique du cinéma 2», Paris: Editions Dis Voir.
- Sachs-Hombach, Klaus (1993): «Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft», Köln: Herbert von Halem.

- Schaeffer, Jean-Marie (1987): «L'image précaire, du dispositif photographique», Paris: Seuil.
- Schaudig, Michael (1992): «Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie <die Ratten> und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik», München: Schaudig, Bauer, Ledig.
- Scheinfeigel, Maxime (2003): «La Captive de Chantal Akerman, est-elle La Prisonnière de Marcel Proust?», in: Cléder, Jean/Montier, Jean-Pierre (Hrsg.): «Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo», Rennes: Presses Universitaires de Rennes, S. 221–232.
- Scheinfeigel, Maxime (2012): «Rêves et cauchemars au cinéma», Paris: Armand Colin.
- Schlöndorff, Volker (1984): «À propos de l'adaptation à <Un amour de Swann>. Notes de travail», Bulletin Marcel Proust 34, Illiers-Combray: Société des Amis de Marcel Proust, S. 178–191.
- Schmeling, Manfred (1999): «Europäisches Gedächtnis. Zur Text-Bild-Dialektik bei Jorge Semprún», in: Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): «Das visuelle Gedächtnis der Literatur», Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 215–233.
- Schmid, Elisabeth (1995): «Wirkliche und unwirkliche Bilder in Prousts A la Recherche du temps perdu», in: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): «Beschreibungskunst – Kunstbeschreibungen. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart», München: Fink, S. 493–518.
- Schmid, Eva (1988): «<Experimentalfilm> und Literatur», in: Paech, Joachim (Hrsg.): «Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur», Münster: Nodus-Publikationen, S. 167–178.
- Schmid, Marion (2005): «Proust, Visconti und Losey», in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, S. 213–228.
- Schmitz-Emans (2005): «Auf der Suche nach dem versprochenen Bild: Marcel Prousts Recherche im Spiegel ihrer graphischen Darstellung durch Stéphane Heuet», in: Grimm, Gunter/Heimböckel, Dieter/Werlein, Uwe: «Der Bildhunger der Literatur: Festschrift für Gunter E. Grimm», Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 251–268.
- Schmitz, Norbert (2000): «Bewegung als symbolische Form. Die Ikonologie und der Kunstbegriff der Medienwissenschaften», in: Heller, Heinz-B./Kraus, Matthias/Meder, Thomas/Prümm, Karl/Winkler, Hartmut (Hrsg.): «Über Bilder Sprechen, Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft», Marburg: Schüren, S. 79–98.
- Schnarr, Hermann (1984): «Nunc stans», in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hrsg.): «Historisches Wörterbuch der Philosophie», Bd. 6, Basel: Schwabe, S. 990–991.
- Schneider, Irmela (1981): «Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung», Tübingen: Niemeyer.
- Schneider, Manfred (1986): «Die erkaltete Herzesschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert», München/Wien: Hanser.

- Schramm, Michael (2009): «Gedanke, Sprache und Stil», Kapitel 19–22, in: Höffe, Otfried (Hrsg.): «Aristoteles Poetik», Berlin: Akademie Verlag, S. 177–194.
- Schuhen, Gregor (2005): «A Star is born – Charlus als Kunstfigur bei Proust, Schlöndorff und Ruiz», in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): «Proust und die Medien», München: Fink, S. 129–144.
- Schwab, Ulrike (2006): «Erzähltext und Spielfilm: Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaptation», Berlin: LIT Verlag.
- Schwartz, Claude/Abadie, Jean-Jacques (1996): «Visconti, Luchino à la recherche de Proust?», Paris: Findakly.
- Scruton, Roger (2010): «Photography and Representation», in: Walden, Scott (Hrsg.): «Photography and Philosophy. Essays on the pencil of nature», Original 1983, Oxford/Malden/West Sussex: Wiley-Blackwell, S. 138–166.
- Seeßlen, Georg (1995): «Die Dinge des Kinos», in: Prinzler, Hans Helmut/Jacobsen, Wolfgang/Sudendorf, Werner (Hrsg.): «Kino, Movie, Cinema, 100 Jahre Film, 24 Bilder einer Ausstellung», Berlin: Argon, S. 164–174.
- Shattuck, Roger (2000): «Proust's way: A field guide to <In search of lost time>», New York: Norton.
- Simon, Jean-Paul (1981): «Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques», in: Chateau, Dominique/Gardies, André/Jost, François (Hrsg.): «Cinéma de la modernité: films, théories», Paris: Klincksieck.
- Slegers, Rosa (2010): «Courageous Vulnerability: Ethics and Knowledge in Proust, Bergson, Marcel and James», Leiden: Brill.
- Sontag, Susan (2011): «On photography», Original 1977, New York: Picador.
- Souriau, Etienne (1953): «L'Univers filmique», Paris: Flammarion.
- Spaier, Albert (1997): «La pensée et la quantité: Essai sur la signification et la réalité des grandeurs», erste Auflage 1929, Paris: Alcan.
- Spiegel, Alan (1976): «Fiction and the camera eye: visual consciousness in film and the modern novel», Charlottesville: University Press of Virginia.
- Spielmann, Yvonne (1998): «Ästhetische Theorie der Intermedialität am Beispiel von Peter Greenaway intermedial», München: Fink.
- Spielmann, Yvonne (2000): «Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität», in: Heller, Heinz-B./Kraus, Matthias/Meder, Thomas/Prümm, Karl/Winkler, Hartmut (Hrsg.): «Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft», Marburg: Schüren Verlag, S. 57–68.
- Spielmann, Yvonne (2004): «Intermedialität und Hybridisierung», in: Lüdeke, Roger/Greber, Erika (Hrsg.): «Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft», Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 78–102.
- Spitzer, Leo (1961): «Zum Stil Marcel Proust's», in: ders.: «Stilstudien, 2. Teil: Stil-sprachen», 2. unveränderte Auflage, Original 1928, München: Hueber, S. 365–497.
- Sprenger, Ulrike (1995): «Stimme und Schrift: inszenierte Mündlichkeit in Prousts <A la recherche du temps perdu>», Tübingen: Narr.
- Stam, Robert/Burgoyne, Robert/Flitterman-Lewis, Sandy (1992): «New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond», New York: Routledge.

- Stepath, Katrin (2006): «Gegenwartskonzepte: eine philosophisch-literaturwissenschaftliche Analyse temporaler Strukturen», Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Stiegler, Bernd/Roesler, Alexander (2005): «Grundbegriffe der Medientheorie», München: Fink UTB.
- Stierle, Karlheinz (1977): «Die Struktur narrativer Texte», in: Brackert, Helmut/Lämmert, Eberhard (Hrsg.): «Funkkolleg Literatur», Frankfurt a.M.: Fischer, S. 210–233.
- Stierle, Karlheinz (2004): «Kunst und Erinnerung in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*», in: Nitsch, Wolfram/Zaiser, Rainer (Hrsg.): «Marcel Proust und die Künste. Beiträge des Symposions Proust und die Künste der Marcel Proust Gesellschaft in Köln im November 2002», Frankfurt a.M./Leipzig: Insel, S. 8–34.
- Strübel, Michael (1996): «Road Movies: Die Illusion des unbegrenzten Raumes. Zum Verhältnis von Politik und Film», in: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): «Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse», Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, S. 25–28.
- Struif, Barbara (2000): «Photographie im Film bei Peter Greenaway», in: Heller, Heinz/Kraus, Matthias/Meder, Thomas/Prümm, Karl/Winkler, Hartmut (Hrsg.): «Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft», Marburg: Schüren, S. 183–204.
- Surprenant, Céline (2013): «Freud and psychoanalysis», in: Watt, Adam (Hrsg.): «Marcel Proust in Context», Cambridge/New York: Cambridge University Press, S. 107–114.
- Syberberg, Hans-Jürgen (1982): «Parsifal», Paris: Gallimard.
- Tadié, Jean-Yves (1992): «La Cathédrale du temps», Paris: Gallimard.
- Tadié, Jean-Yves (1996): «Marcel Proust: Biographie», Paris: Gallimard.
- Tadié, Jean-Yves/Callu, Florence (Hrsg.) (1999): «Marcel Proust. L'écriture et les arts», Paris: Gallimard, Bibliothèque nationale de France.
- Thélot, Jérôme (2003): «Les inventions littéraires de la photographie», Paris: PUF, perspectives littéraires.
- Townsend, Gabrielle (2008): «Proust's Imaginary Museum: Reproductions and Reproduction in *À la Recherche du temps perdu*», Bern: Peter Lang.
- Townsend, Gabrielle (2013): «Painting», in: Watt, Adam (Hrsg.): «Marcel Proust in Context», Cambridge/New York: Cambridge University Press, S. 83–89.
- Truffaut, François (2000): «La nuit américaine suivi de Journal du tournage de Fahrenheit 451», Original in Seghers, Paris, 1974, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.
- Truffaut, François/Hitchcock, Alfred (1973): «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?», München: Hanser.
- Ullrich, Wolfgang (2002): «Geschichte der Unschärfe», Berlin: Wagenbach.
- Urs, Jenny (2001): «Leiden eines jungen Tölpels», in: DER SPIEGEL 3, S. 172–175.

- Vázquez, José García/Calvo, Fernando (Hrsg.): «Raúl Ruiz», Alcalá de Henares: Filmoteca Nacional.
- Veltkamp, Ingrid (1987): «Marcel Proust. Eifersucht und Schreiben. Freiburger Schriften zur Romanistischen Philosophie», München: Fink.
- Vogt, Jochen (2008): «Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in die Erzähltechnik und Romantheorie», 10. Auflage, Original 1972, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Vray, Jean-Bernard (Hrsg.) (1999): «Littérature et cinéma. Écrire l'image», Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne.
- Wagner, Geoffrey (1975): «The Novel and the Cinema», Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press.
- Walton, Kendall (1984): «Transparent Pictures – On the Nature of Photographic Realism», in: *Critical Inquiry* 11, S. 246–277.
- Walzel, Oskar (1917): «Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Grundbegriffe», Berlin: Reuther und Richard.
- Walzel, Oskar (1957): «Wechselseitige Erhellung der Künste», in: Walzel, Oskar: «Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters», 2. unveränderte Auflage, Original 1929, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Warning, Rainer (2000): «Prousts Augenblicke: Zeiträume in der Recherche», in: ders.: «Proust-Studien», München: Fink, S. 213–267.
- Warning, Rainer (2004): «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. Beiträge des Symposiums Proust und die Künste der Marcel Proust Gesellschaft in Köln im November 2002», Frankfurt a. M./Leipzig: Insel, S. 263–291.
- Wegener, Alfons (1930): «Impressionismus und Klassizismus im Werke Marcel Prousts», Frankfurt: Carolus-Druckerei.
- Weisstein, Ulrich (1968): «Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft», Stuttgart: Kohlhammer.
- Westerwelle, Karin (2004): «Proust. Die Zeit der Kathedrale», in: Nitsch, Wolfram/Zaiser, Rainer (Hrsg.): «Marcel Proust und die Künste. Beiträge des Symposiums Proust und die Künste der Marcel Proust Gesellschaft in Köln im November 2002», Frankfurt a. M./Leipzig: Insel, S. 35–62.
- Winkler, Hartmut (1992): «Der filmische Raum und der Zuschauer. <Apparatus> – <Semantik> – <Ideology>», Heidelberg: Winter.
- Wolf, Werner (2004): «Intermedialität», in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): «Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie», 3. Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 296.
- Wood, Michael (2009): «Other Eyes: Proust and the Myths of Photography», in: Benhaïm, André (Hrsg.): «The strange M. Proust», London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, S. 101–111.
- Yoshikawa, Kazuyoshi (2010): «Proust et l'art pictural», Paris: Champion.

- Zaiser, Rainer (1995): «Die Epiphanie in der französischen Literatur: zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters», Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Zaiser, Rainer (2004): «Vermeers Farben. Proust und das Geheimnis der Ansicht von Delft», in: Nitsch, Wolfram/Zaiser, Rainer (Hrsg.): «Marcel Proust und die Künste. Beiträge des Symposions Proust und die Künste der Marcel Proust Gesellschaft in Köln im November 2002», Frankfurt a. M./Leipzig: Insel, S. 63–89.
- Zielinski, Siegfried (2002): «Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens», Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Zima, Peter (1995): «Literatur intermedial: Musik, Malerei, Photographie, Film», Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zima, Peter V. (2011): «Komparatistische Perspektiven. Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft», Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Zimmermann, Michael (2004): «Proust zwischen Futurismus und Passatismus», in: Nitsch, Wolfram/Zaiser, Rainer (Hrsg.): «Marcel Proust und die Künste. Beiträge des Symposions Proust und die Künste der Marcel Proust Gesellschaft in Köln im November 2002», Frankfurt a. M./Leipzig: Insel, S. 112–149.

Filmographie

Mit Bild zitierte Filme

- Adlon, Percy (1980): Céleste. Drehbuch: Adlon, Percy (DE). Arthaus (DVD) 1981, 102 min.
 Akerman, Chantal (2000): La Captive. Drehbuch: Akerman, Chantal/ de Kuyper, Eric. Paulo Branco (F). Filmedition Suhrkamp (DVD) 2011, 118 min.
 Ruiz, Raoul (1999): Le Temps retrouvé, d'après l'œuvre de Marcel Proust. Drehbuch: Taurand, Gilles. Paulo Branco (FR, IT, PT). Filmedition Suhrkamp (DVD) 2011, 162 min.

Hinweise auf weitere Filme

- Antonioni, Michelangelo (1996): Blow up (GB), 111 min.
 Buñuel, Luis (1967): Belle de Jour (F), 101 min.
 Buñuel, Luis/Dalí, Salvador (1929): Un chien andalou (F), 16 min.
 Carpi, Fabio (1982): Quartetto Basileus (IT), 128 min.
 Carpi, Fabio (2003): Le Intermittenze del cuore (IT), 110 min.
 Charhon, David (2009): Cyprien (F), 98 min.
 Daves, Delmer (1947): Dark Passage (USA), 106 min.
 Dovzhenko, Alexander (1928): Zvenigora [Звенигора] (RU), 91 min.
 Dubin, Charles (1978): MASH, episode Point of View (USA), 24 min.
 Harel, Philippe (1997): La Femme défendu (F), 100 min.
 Herzog, Werner (1979): Nosferatu – Phantom der Nacht (D), 107 min.
 Hitchcock, Alfred (1950): Stage Freight (USA), 105 min.
 Hitchcock, Alfred (1958): Vertigo (USA), 129 min.
 Hitchcock, Alfred (1954): Fenster zum Hof [Rear Window] (USA), 112 min.
 Jonze, Spike (1999): Being John Malkovich (USA), 112 min.
 Kurosawa, Akira (1950): Rashōmon (J), 88 min.
 Liebeneiner, Wolfgang (1939): Der Florentiner Hut (DE), 91 min.
 Mankiewicz, Joseph (1950): All about Eve (USA), 138 min.
 Marker, Chris (1962): Am Rande des Rollfelds [La Jetée] (F), 26 min.
 Murnau, Friedrich Wilhelm (1926): Tartuffe (DE), 74 min.
 Ozon, François (2002): 8 femmes (F), 111 min.
 Porter, Edwin (1903): The Great Train Robbery (USA), 12 min.
 Rappaport, Mark (1979): Imposters (USA), 110 min.
 Renders, Pierre-Paul (2000): Tomas est amoureux (BE), 97 min.
 Resnais, Alain (1968): Je t'aime, je t'aime (F), 94 min.
 Resnais, Alain (Regie)/Robbe-Grillet, Alain (Drehbuch) (1961): L'Année dernière à Marienbad (F), 94 min.
 Ruiz, Raoul (1978): Colloque de chiens (F), 19 min.

- Schlöndorff, Volker (1984): *Un Amour de Swann* (FR, DE), 110 min.
Schnabel, Julian (2007): *Le Scaphandre et le Papillon* (F, USA), 112 min.
Truffaut, François (1969): *La Sirène du Mississippi* (F), 119 min.
Truffaut, François (1980): *Le dernier métro* (F), 131 min.
Varda, Agnès (1995): *Les cent et une nuits de Simon Cinéma* (F), 101 min.

