

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 räsonierenden 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 Handlungskonstruktion 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 proustischen 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 pikturales 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.