

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.