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 «Präsenzaspekt», wie ihn Grube/Kogge/Krämer in ihrem triadischen Strukturmodell entwickelt haben[72] und der Schrift als «der Aisthesis zugängliche, präsente 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).

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

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 Vorgeschlagen wird hierfür die etablierte Unterscheidung von «Wahrnehmungsbild» und «Vorstellungsbild», die auf Aristoteles' D*e 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 artifiziellen 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 Reyes[86] 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 inequivoca» 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 secuancias filmicas potenciales se despersan y se desvanecen. Por el contrario, una cinta chamáncia aparecerá más bien como un campo minado, el que, al explotar, provoca reacciones en cadena en el seno de aquellas secuancias filmicas, permitiendo la producción de algunos acontecimientos. Del mismo modo, esas secuancias 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' Filmpoetik 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 Greggory 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.

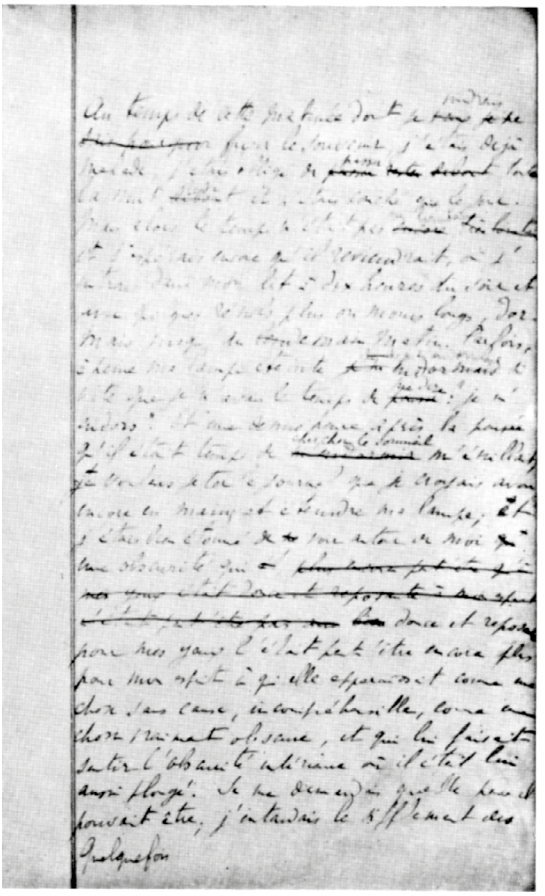


Abb. 3.1 Prousts alte Fassung des Anfangs von Swann (Clarac/Ferré 1975: S. 253).

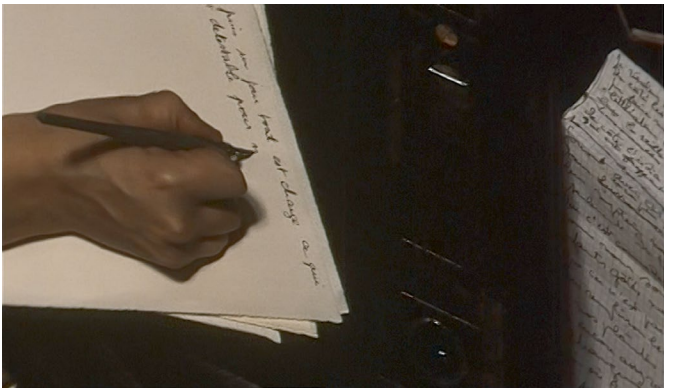


Abb. 3.2 Die Handschriften der Eingangssequenz (0:02:09).

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 Mazzarella[113]) 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 délia 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]

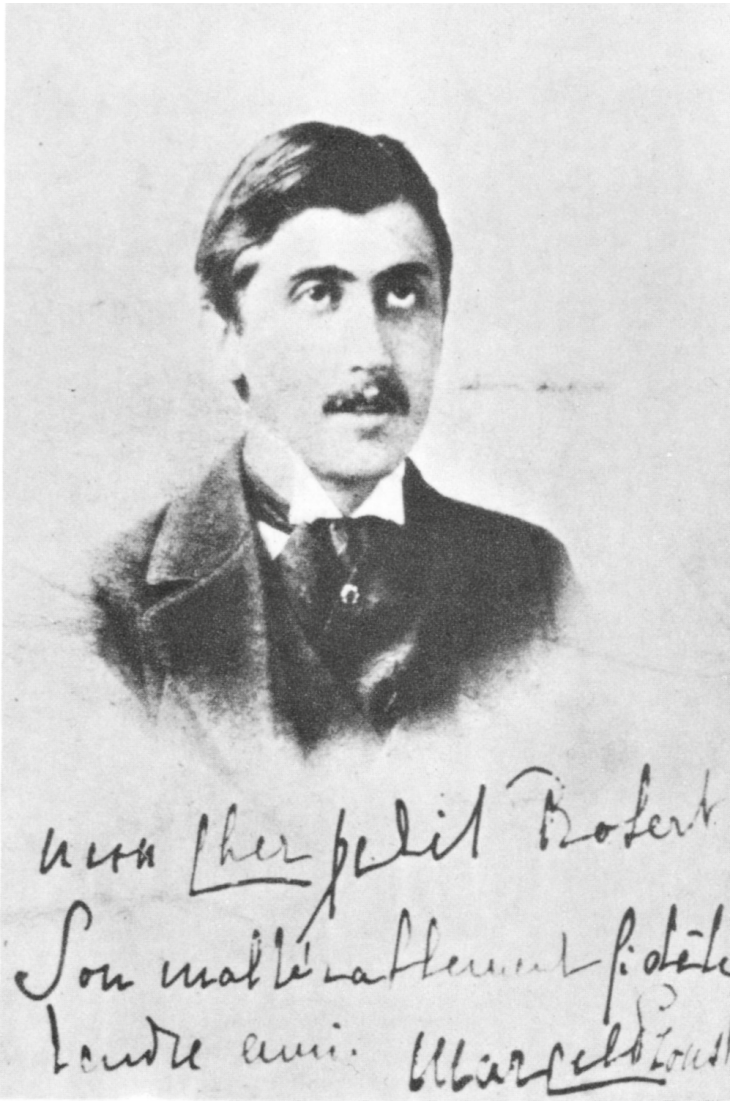


Abb. 3.5 Marcel Proust um 1893 (Clarac / Ferré 1975: S. 146).

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* projektiert 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 Sommerszenerie, 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» sind[124].

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 Lesepassage, die Unzulänglichkeit des Sehsinns 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 Verborgenstes 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 Kinotheorie 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 reißenden 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 projektierten 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.ub.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 Vorstellungs- und Wahrnehmungsbildern unterminiert.

Dort wird den Vorstellungsbildern in der graduellen Veräußerlichung von Projektionen der Figuren und Landschaftsbilder 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 chiastischen 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 Fotographien 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 proeminenten 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 aussortierten: «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 Brassaï 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, clicher, 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 photographie[150] (*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 *Ähnlichkeit*sbeziehung bestehen kann, so behauptet etwa Brassaï 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 Brassaï 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 retient 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 Hyalozeichen 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 verglas (*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 aisthetisches 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 Rhythmizität 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 photographiebildlichen 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 *distanciation* 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 Höhlengleichnis: «[A]ngekettet, gefangen und ergriffen»[167] säßen 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 erinnerten 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 Vorstellungs- 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 kinétoscope. 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'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 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 hinfällig werden 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

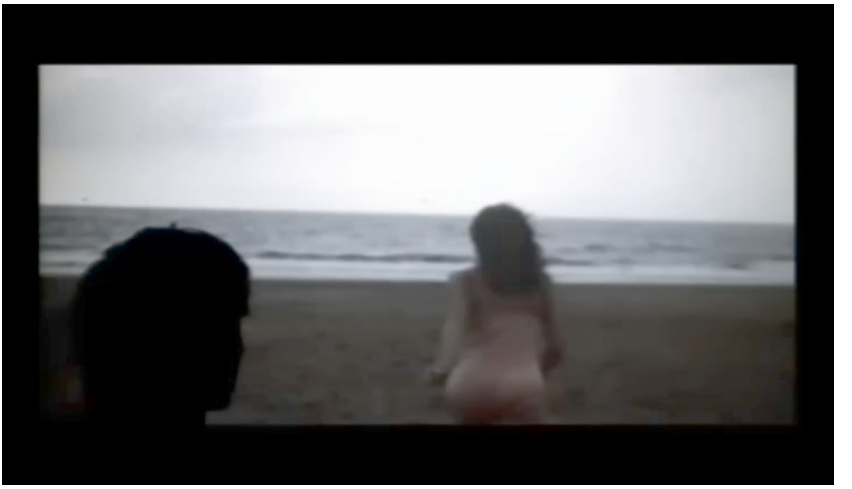
---

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'entrais 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 können[184] – 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 unbekannten 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 animal[186] (*RTP I:* S. 5, Hervorhebung d. Verf.).

Nach dieser essentiellen Trennung vom vormaligen «plan du lieu» tritt anstatt der optischen Perzeption 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 faisions 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 Ier 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-Theorie[196] 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 Multiplität 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 tient 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 transmutées 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 darboten, 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 differenten 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 Fuelöp 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 humaines[201]

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 délicieuse, 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 tissue 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 materielose 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 Vereitlung 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 paradiesischen 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 vormals wahrgenommenen Aufzeichnungen in den Raum als rahmenlose[207] 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 Präsentes 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 sécrétées *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 relièf, 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 proustschen 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 projektiert 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 qualquier 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 compagne, 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 Kirchturmbewegung 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» Wahrnehmungsdispositiv[222]. 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 taufrischen 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 Rauminszenierung 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 Aisthetik 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 aisthetisches 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 gesamtfilmische 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 aufgeflogenen 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 Photographie[227] 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 veräußerlicht 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 chiastische 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 projektierten Romans entspricht: Hier wird alles zum (metaphorischen) Bild des Ich (das Bild, der Ton, die Handlungsmotive), hier finden Zeitreisen im Zeitbild der Gleichzeitigkeit chiastischer 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 Erzäh-

---

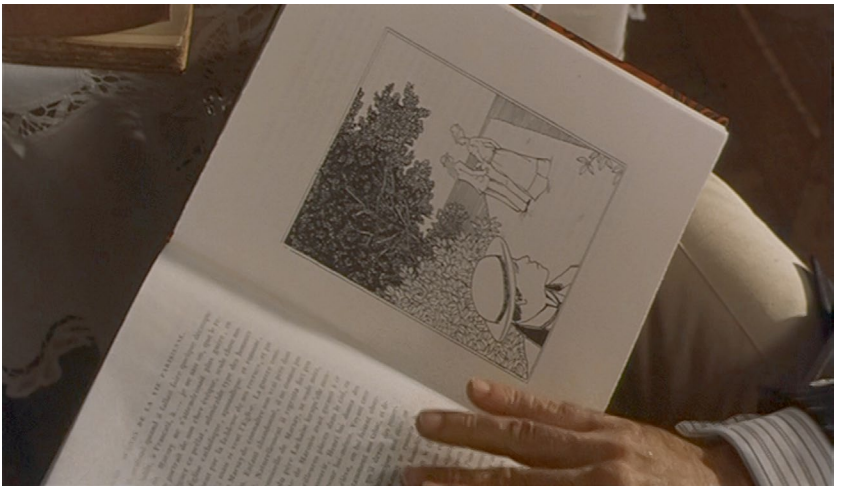
die Zeichen des Hermaphroditismus als grundlegend für das Verstehen der Zeichen der Liebe aus (cf. Deleuze 1996: S. 99).

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 projektiert,[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 écrirait, 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 bezeichnet[241] – 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 «poudroiement 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 Hafenansichten 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 Merkmalsaustauschs 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-logischen[257] 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, aisthetischen 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 Hieroglyphizierung 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 Selbigkeit 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 vorbegrifflichen «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 Literatur[274], 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 Lesepassage 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, Brassaï 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.