4

Zur *narration*

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

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

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

---

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

276 Deleuze 1996: S. 199.

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

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

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

---

277 Cf. Jauß 2009: S. 100.

278 Dies betont auch Keller 1983: S. 167.

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

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

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

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

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

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

---

281 Cf. Hurst 1996: S. 87 ff.
Hierbei herrscht Uneinigkeit: Die Tradition zu Bordwell lehnt die Annahme einer Erzählerinstanz im Film grundsätzlich ab. Kuhn differenziert grundlegend eine «visuelle Erzählinstanz» und eine (fakultative) sprachliche Erzählinstanz (Kuhn 2011: S. 84).

282 Lohmeier 1996: S. 42.
Cf. Kuhn: «Beim kinematographischen Erzählen durch visuelles *Zeigen* gibt es keine kategoriale Trennung des Zeigens innerhalb einer Einstellung (durch das, was die Kamera aufzeichnet) von dem Zeigen der Verhältnisse verschiedener Einstellungen zueinander (dadurch dass das, was die Kamera jeweils aufgezeichnet hat, durch *Montage* zueinander in Bezug gesetzt wird)» (Kuhn 2011: S. 88).

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

4.1 Die Abbildungsebene – die Kamera als Erzähler

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

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

4.1.1 Modus und Stimme in Ruiz' Le Temps retrouvé

4.1.1.1 Die homodiegetisch narrative Kamera mit interner Fokalisierung

Die Eingangsszene präsentiert zunächst den moribunden Proust als Erinnernden und den Einbruch der folgenden Sequenzen als Erinnerung. So führt Ruiz einen scheinbar homodiegetischen Erzähler ein, der sich als Autor des Gezeigten gibt. Konsequenterweise ergäbe sich hieraus eine *point-of-view-shot*-gebundene Erzählform, die die Kamerawahrnehmung und die Wahrnehmung einer Erzählerfigur der Darstellungsebene (annähernd) in Deckung bringt[286].

---

283 Kuhn 2011: S. 75.

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

285 Cf. Kuhn 2011: S. 113.

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

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

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

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

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

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

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

288 Lohmeier 1996: S. 196.

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

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

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

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

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

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

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

---

291 Cf. Spitzer 1961: S. 365–497.

292 Genette 2010: S. 165.

293 Cf. Lohmeier 1996: S. 196.

294 Cf. u. a. Garard 1991: S. 2; Monaco 2002: S. 46.
Kuhn kritisiert diese Reduzierung auf ein filmisches Beispiel, das kommerziell scheiterte, und verweist als erfolgreiche Beispiele u. a. auf: *Der Florentiner Hut* (1939), *Dark Passage* (1947), *MASH, episode Point of View* (1978), *La Femme défendue* (1997), *Being John Malkovich* (1999), *Thomas est amoureux* (2000), *Le Scaphandre et le Papillon* (2007) (cf. Kuhn 2011: S. 182 f.).



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



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

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



Seq. 4.1 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609762)
Im Hintergrund des Spiegels (0:24:52–0:25:32).

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



Seq. 4.2 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609763)
Morel im Gespräch mit Prousts Spiegelbild (1:24:36–1:26:54).

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



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

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

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

Der Spiegel verselbstständigt sich als serielles Motiv in unterschiedlicher *mise en scène:* Er verleiht dem Raum eine (virtuelle) Tiefe, setzt die Figuren in eine unüberwindbare Distanz[296] und tritt nicht zuletzt als Zeitzeichen in Erscheinung, wie die Untersuchung der Raumzeit zeigen wird. Auch ist der Effekt des Sprechens aus dem Spiegel nicht allein Proust vorbehalten. In Seq. 4.3. zum Beispiel spricht Odette aus dem Spiegel.

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

295 Barde 1999: S. 1.

296 Cf. Ruiz 2000: S. 79.



Seq. 4.3 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609764)
Der Spiegel im Spiel der Wahrnehmung (2:21:16–2:21:28).

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

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

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

297 Genette 2010: S. 148.

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

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



Seq. 4.4 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609765)
Die wahrnehmende Kamera (0:40:04–0:40:26).

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

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

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



Seq. 4.5 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609766)
Die spionierende Kamera (0:48:55–0:49:32).



Seq. 4.6 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609767)
Versteckspiel der wahrnehmenden Kamera (0:20:42–0:21:00).

Monolog etwas langweilen. Statt die beiden in klassischem Schuss-Gegenschuss in ihrer Unterhaltung zu begleiten, schaut sie zunächst von einer eigenartigen Position unter dem Tisch auf die Gesprächspartner (während Proust zurückblickt), bewegt sich dann durch den Raum, zeigt die reich gedeckte Tafel und weitere Details, um schließlich wieder zum Tisch zurückzukehren (1:01:57–1:01:39). Der Blick aus Augenhöhe und lange,

ununterbrochene Kamerafahrten kennzeichnen die Gegenwart der Kamera als von der Wahrnehmung der Bühnenfiguren unabhängige Größe. Häufig dreht sie sich während der Fahrt, zeigt den Raum dabei in seiner Tiefe, die Figuren aus verschiedenen Perspektiven:[299] Hier spricht der *cinematic narrator* der filmischen Erzählung; es bleibt bei einem «als ob» der ontologischen Deckung:

> Die subjektive Kamera steht für den menschlichen Blick, kann ihn nur suggerieren, nicht aber vollkommen nachahmen […].[300]

Das erzählende «Ich» ist ein anderes. Die duale Trennung des Ich in die erzählende und die erlebende Instanz, auf die Spitzer abzielt,[301] deckt sich auch in der *Recherche* nie vollständig; wenn gegen Ende des Romans das «ich glaubte» des Helden sich schreiben lässt als «ich wusste», «mir wurde klar» (*RTP III:* S. 869–899) ist die Trennung zum «ich weiß» des Erzählers zwar kaum mehr spürbar[302] – doch noch immer vorhanden.

Diese Erzählform, die eine duale Trennung zwischen einem aus der Distanz audiovisuell zeigenden Erzähler, der ein *Anderer* ist als der in der Diegese erinnerte, dessen Horizont er jedoch teilt, soll folgend unter der Kategorie der «heterodiegetischen narrativen Kamera mit interner Fokalisierung» näher betrachtet werden.

4.1.1.2 Die heterodiegetische narrative Kamera mit interner Fokalisierung

Diese Erzählform bezeichnet Lohmeier als «personale Erzählsituation»,[303] als Form einer Er / Sie-Erzählung, die «im Grunde einzig plausible Form filmischen Erzählens, weil sich die kinematographische Ästhetik nur in ihr voll entfalten kann» (S. 201 f.). Dabei geht die pseudomenschliche Anwesenheit der Kamera als des «Anderen» über ihre bloße Rolle der Aufzeichnung hinaus, in einigen Passagen scheint sie durch ihre Blickführung in

---

299 So z. B. in der Szene, in der Marcel seine Laterna benutzt (0:09:28 ff.), nach dem plötzlichen Regenschauer in Tansonville, als Proust und Gilberte beim *Herboriste* Schutz suchen (0:23:17 ff.), als Charlus im Restaurant über die Artikel Morels redet, oder in der Szene, die Proust im Gespräch mit Robert zeigt (ebenfalls im Restaurant) (1:00:02–1:03:27).

300 Kuhn 2011: S. 181; cf. auch Lohmeier 1996: S. 198.

301 Spitzer 1961: S. 365–497.
Diese Dualität wurde auch von Jauß beschrieben (Jauß 2009: S. 282). Zur Schichtung der «Ich-Ich-Struktur» cf. jüngeren Datums auch Vogt (Vogt 2008: S. 71).

302 Genette 2010: S. 165.

303 Lohmeier 1996: S. 198.

die Diegese einzugreifen. Hier beispielsweise lenkt sie den Blick des Protagonisten auf ein Holzkästchen, das sich auf dem Kamin befindet, bis dieser sich dem Kästchen nähert, um es schließlich zu öffnen (Seq. 4.7).



Seq. 4.7 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609768)
Die wahrnehmende Kamera verweist auf das Kästchen (0:32:15–0:32:39).

Dass die Kamera nicht mit der Wahrnehmung der dargestellten Person in Deckung zu bringen ist, ist offensichtlich. Doch scheint es zunächst so, als würde sie den Horizont des Protagonisten teilen: Der aufmerksame Zuschauer entdeckt Proust immer wieder im Hintergrund, auch in Szenen, in denen er keinen Sprechpart hat, in denen er eigentlich keine Rolle spielt. Hier ist er Zeuge, als Mme Verdurin mit Morel intim vereint Tee trinkt und ihn nach seinem Treffen mit Charlus fragt (Seq. 4.8).

Einen Moment lang sieht der Zuschauer Proust in der Tür, kurz darauf wendet sich dieser zum Gehen ab. Hierin ähnelt die Inszenierung Prousts Anwesenheit in Rahels Umkleidekabine – obwohl Proust kein sprechender Part zukommt, ist er als Wahrnehmender zugegen (cf. 0:24:52–0:25:32). Auch auf der erstmals erinnerten Matinée tritt Proust nicht als Handelnder auf. Während die Kamera die Unterhaltung zwischen Mme Verdurin und Odette fokussiert, durchquert er jedoch im Hintergrund das Bild (Seq. 4.9).

Doch wie könnte Proust die inszenierte Erinnerung Morels an das Zusammentreffen mit Charlus auf dem Jahrmarkt kennen? Zu diesem Zeitpunkt hatte er den Raum schließlich bereits verlassen. Dies gilt auch für die Unterhaltung zwischen Gilberte und ihrem Mann Robert in Tansonville: Er ist hier nicht zugegen, wie also konnte er die gesprochenen Worte oder die Gesten erfahren? Ist es ihm erzählt worden? Ruiz hätte



Seq. 4.8 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609769)
Proust an der Türschwelle (1:06:29–1:06:47).



Seq. 4.9 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609770)
Proust durchquert den Bildhintergrund (0:06:49–0:07:19).

solche Szenen in eine Binnenerzählung einbetten können, das hat er aber nicht getan.

In diesen unaufhebbaren Paralepsen, die der eingeschränkten Sicht widersprechen, klingt eine Nullfokalisierung an, die Genette auch in der *Recherche* ausgemacht hat: So teilt uns der Erzähler beispielsweise unvermittelt die Gedanken von Madame de Cambremer in der Oper mit, die des

Dieners, der auf der Soirée de Guermantes die Gäste ankündigt, die des Historikers der Fronde und die des Archivars bei der Matinée Villeparisis sowie die von Basin und Bréauté während des Diners bei Oriane.[304] Ebenso erfahren wir von den Gefühlen Swanns für seine Frau (*RTP I:* S. 522–525), von denen Saint-Loups für Rachel (*RTP II:* S. 122, 156) – oder, der Gipfel der Unwahrscheinlichkeit für die Ich-Perspektive – von den letzten Gedanken des sterbenden Bergotte (*RTP II:* S. 187). Michel Raimond spürte darüber hinaus jene Szene als Beleg der «ubiquité» des Erzählers auf, in der Charlus Cottard in ein abgelegenes Gemach führt, um sich dort ohne Zeugen mit ihm zu unterhalten:

> Il recouvre même le privilège d'ubiquité, car Cottard, qui a été mandé par Charlus comme témoin, est emmené par lui dans une pièce isolée: Marcel n'y était pas présent, mais l'auteur raconte leur entrevue dans tous ses détails.[305]

Die Narration ohne Zwischenstation weist hier auf die Nullfokalisierung hin, das heißt auf die Anwesenheit eines allwissenden Erzählers.

4.1.1.3 Die heterodiegetische narrative Kamera mit Nullfokalisierung

Diese Art der Erzählung wird gemeinhin als die dem filmbildlichen Medium nächstliegende betrachtet[306] – die erzählende Kamera zeichnet sich hier durch ihre Unabhängigkeit von der Diegese aus. Die teilweise irritierende Markierung dieser Unabhängigkeit stellt die Kamera im Sinne Lohmeiers *persönlich auktorialer* Erzählerfigur dar, die ein «kommentierendes Abbildungsverhalten»[307] mit auffälliger Kameraarbeit und Montage an den Tag legt.

Ihre potentielle Ubiquität beweist die Kamera beispielsweise in folgender Sequenz, in der sie Proust und Odette bei einer Unterhaltung in einer Kutsche zeigt (Seq. 4.10).

---

304 Cf. Genette 2010: S. 147. Genette weist auf folgende Textstellen hin: *RTP II:* 56 f., 636, 215, 248, 524 f.

305 Raimond 1966: S. 541.

306 Cf. dazu neben Lohmeier 1996: S. 210 auch Deleyto 1996: S. 217 ff. und Kuhn 2011: S. 131. Die Begriffe für den «nobody's shot» divergieren: Lohmeier spricht von einer «auktorialen Erzählsituation» (Lohmeier 1996: S. 210), Kuhn von «Nullfokalisierung» (Kuhn 2011, S. 131), Deleyto und Griem/Voigts-Virchow von einer «externen Fokalisierung» (Deleyto 1996: S. 221 f., 224 f.; Griem/Voigts-Virchow 2002: S. 169).

307 Lohmeier 1996: S. 211.



Seq. 4.10 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609771)
Die antropomorphe Unabhängigkeit der Kamera (0:42:54–0:43:12).

Anfangs gibt sich diese Szene noch wenig auffällig: Sie begleitet die Unterhaltung von Odette und Proust aus der Nähe, bis die Kutsche hält. Dann macht sich die Kamera jedoch als vom Zuschauerinteresse unabhängige Instanz bemerkbar. Als wäre ein weiterer Körper präsent, der sein Fahrtziel noch nicht erreicht hat, bleibt die Kamera auch nach dem Ausstieg der Protagonisten in der Kutsche. Das Anrücken der Kutsche gibt dem Zuschauer tatsächlich für einen Moment die Illusion, die Kamera bewege sich nun vollends vom Schauplatz des Geschehens fort, da erscheint schon das vogelperspektivische Bild, das Proust und Odette am oberen Treppenabsatz in Empfang nimmt. Die Kamera lenkt die Erzählung aus der Perspektive der Allwissenheit und Ubiquität: Sie kann mit der Kutsche abfahren und gleichzeitig im oberen Geschoss auf die Gäste warten. Darüber hinaus offenbart sie ihre Distanz zur Diegese in der Macht über deren Inszenierung. Sie kann dem Zuschauerwunsch entsprechen und die Protagonisten in Nahaufnahmen darbieten, kann sie aber auch aus dem Kader verschwinden lassen. In dieser Szene scheint sie explizit ihre mögliche Omnipräsenz zu inszenieren. Obwohl die Kamera in der Kutsche wieder den Eindruck figürlicher Körperlichkeit erweckt, ist sie nicht an diese gebunden. Sie kann an mehreren Orten zugleich sein, sie kann fliegen oder Orte und Personen aus extravaganten Perspektiven zeigen.

So zum Beispiel nähert sich die Kamera in 90-Grad-Drehung unter der Decke schwebend dem Bankett im Hotel des Verdurin (Abb. 4.4):



Abb. 4.4 Die leiblose Kamera im Hotel des Verdurin (0:33:17).

Es folgt ein horizontaler Schwenk aus dieser extremen Vogelperspektive einmal quer durch den Raum. Wie das folgende Standbild zeigt, stellt doch auch die Zimmerdecke keine Begrenzung für die Kamera dar: Die Kamera, die hier den bärtigen Proust im Boulevard Haussmann kadriert, scheint durch die Zimmerdecke hindurchzublicken (Abb. 4.5).



Abb. 4.5 Die leiblose Kamera im Boulevard Haussmann (0:39:02).

Die anthropomorphe Gebärdung der Kamera ist ein gewählter Modus, der ohne Schwierigkeit von einem leiblosen Modus abgelöst werden kann.

4.1.2 Die Polymodalität als präfilmische Erzählform

Die Annäherung des Kameraverhaltens an eine menschliche Wahrnehmung ist nicht unidirektional. Das zeigt der Vergleich der folgenden Szenen:

In der Kadrierung des Spaziergangs von Proust und Saint-Loup im Bois de Boulogne äußert sich die freie Bewegung der Kamera als langsame Kranfahrt Richtung Erde (Seq. 4.11).



Seq. 4.11 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609772)
Kranfahrt der Kamera (2:17:14–2:17:37).

Offensichtlich sind die Bewegungsmöglichkeiten Marcels auffallend ähnlich frei: In der folgenden Szene wird Marcel zunächst *hinter dem Fenster* im Innenraum Tansonvilles kadriert. Er blickt nach draußen auf die spielenden Kinder, um nach dem Schnitt tatsächlich *vor dem Fenster* zu stehen, um dann fröhlich grüßend mit dem Kran der Kamera vor der Fassade herunterzufahren (0:11:32 ff.; Seq. 4.12).

Im Wechsel der Einstellung von *over-the-shoulder-shot* und Halbnahe wird die Kameraarbeit als Kommentar lesbar: Erst blickt sie aus der Distanz des Anderen auf Marcel, dann teilt sie seine Wahrnehmung bis zum Eindruck einer visuellen Fusion, die nun ihre kameraspezifische Wahrnehmungsmöglichkeit der Leiblosigkeit, die sich in der freien Kranfahrt äußert, mit der Figur der Darstellungsebene teilt.

Wie die Figur der Darstellungsebene sich in der anthropomorphen Kamera doppelte, so doppelt sich hier die Kamera in der Figur der Darstellungsebene. Dieser filmische Kommentar zielt weniger auf die Fokalisierung in Hinsicht der Wissensbegrenzung ab, die Kuhn in Abgrenzung



Seq. 4.12 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609773)
Marcels Kranfahrt (0:10:37–0:11:53).

zu Genettes Wahrnehmungsbetonung entwickelt, sondern tatsächlich auf eine filmkameranahe Wahrnehmung. Für die visuellen Beschreibungen der *Recherche* wurden bereits zahlreiche Analogien zur Kamera ausgemacht: Mieke Bal führt die alle körperlich-optischen Beschränkungen sprengenden «Großaufnahmen» in der literarischen Beschreibung an, die sie explizit als «zoom» bezeichnet,[308] wie die Beschreibungen von Albertines Nacken in der Kussszene oder die voyeuristischen Passagen in Montjouvain und später im Hotel Jupiens.[309] Poulet bezieht die Analogie der visuellen Erzählweise auf die ständig wechselnden Perspektiven der Personenbeschreibung «des personnages du roman proustien, que l'on ne perçoit jamais que selon tel ou tel angle, aussitôt remplacé par un autre.»[310]

Die Narration der *Recherche*, die sich in ihrer widersprüchlichen Erzählhaltung einer eindeutigen «démarcation» zugunsten einer «multiplen Fokalisierung» entzieht, steht darüber hinaus den medialen Erzählmöglichkeiten der Filmkamera nahe, wie diese Untersuchung hinzufügen möchte. Die dreifache narrative Position in Proust, die «bedenkenlos und scheinbar völlig unbekümmert [...] nach Belieben aus dem Bewusstsein seines Helden in das des Erzählers hinüberwechselt, aber auch abwechselnd in das der verschiedensten Figuren schlüpft», fasst Genette als Verstoß gegen ein

308 Bal 1997: S. 201 ff.

309 Ibid.: S. 203.

310 Poulet 1982: S. 54.

«Gesetz des Geistes», das es verbietet, gleichzeitig innen und außen zu sein unter der musikalischen Metapher der Polymodalität.[311] Es ist dies gleichzeitig das Gesetz des Geistes filmischer Erzählung, bei der nur in Ausnahmefällen eine bestimmte Fokalisierung über den gesamten Film aufrechterhalten wird.[312]

Stimme und Modus der Kameraerzählung bei Ruiz sind trotz ihrer ausgestellten Tendenz zur Anthropomorphisierung genauso frei in ihrer Erzählung wie im literarischen Prätext.

Sie können sich von Einstellung zu Einstellung neu konfigurieren, zwischen einer voyeuristischen Körperlichkeit, und ihrer von körperlichen Beschränkungen völlig befreiten Aufzeichnung, die als eindeutig heterodiegetische Instanz ihre Ubiquität, ihre Nullfokalisierung und ihre zur menschlichen Wahrnehmung differente Bildlichkeit in fehlender oder markierter Nachbearbeitung ausstellt. Die Distanz zwischen Kamerawahrnehmung und Figurenwahrnehmung kann verschwimmen, doch wird sie nie vollständig nivelliert. Sie kann «innen und außen» zeigen, wie in der subjektiven Kamera der Kutschfahrt, die gleichzeitig eine allwissende im Restaurant ist. So fliegt das *erzählende Ich* des literarischen Prätextes im *rêve éveillé* auf dem «fauteuil magique» durch Räume und Zeiten der Erinnerung (*RTP I:* S. 5) wie die Kamera des ruizschen Schamanen-Kinos (Abb. 4.6 und 4.7):



Abb. 4.6 Le rêve éveillé (0:12:14).

311 Genette 2010: S. 127–128.

312 Kuhn 2011: S. 126.



Abb. 4.7 Prousts Fliegegeste (0:12:17).

> Le Chaman voyage en rêve, survole des territoires lointains, entre par les fenêtres et les cheminées.[313]

Wenn Ruiz die Figur Prousts demonstrativ nicht nur vor, sondern auch hinter der Kamera kadriert und im Wechselspiel die Wahrnehmungsformen der Figur Prousts mit der der Kamera austauscht, kommentiert er die Parallelen der Narration in Film und Roman. In der körperlichen, doch prinzipiell von allen Kategorien frei erzählenden Kamera fasst er das literarisch erzählende Ich in seinem filmischen Äquivalent.

4.2 Die Darstellungsebene – Theater im Film

Die Darstellungsebene wird von Lohmeier als «Selbstdarstellung des Erzählten: Dramatische Informationsvergabe im Film»[314] bearbeitet. Sie unterscheidet dabei die sprachliche Informationsvergabe als «Figurenrede im Film» (S. 215–227) von der «nonverbalen Informationsvergabe» (zum Beispiel Mimik und Gestik; S. 228–269), schlägt verschiedene «Kategorien der Figurenanalyse» vor (S. 270–273) und schließt das Kapitel mit der Funktion der Schauplätze, die sie in «eigentliche» und «uneigentliche Raumkonzepte» unterteilt (S. 274– 283).

313 Ruiz 2006: S. 37.

314 Titel des 5. Kapitels in Lohmeier 1996: S. 214–283.

Die Untersuchung der Darstellungsebene zeigt das Verhältnis auf, das der Film zum Medium Theater eingeht.[315] Dünne und Kramer verstehen «Theatralität» als intermedial übertragbare Form, als komplexes Mediendispositiv aus Körperpraktiken und medialen Formen», dessen Performanz sich aus dem Wechselspiel von «Inszenierung» / «Körperlichkeit» / «Verkörperung» und «Wahrnehmung» zusammensetzt.[316] Im Theaterraum ist diese Wahrnehmung anders geartet als im Kinosaal: Die Räume des (gefilmten) Schauspiels und des Zuschauersaales sind absolut getrennt; es ist nicht möglich, den Raum des Schauspiels zu betreten. Darüber hinaus fehlt die körperliche Präsenz der Schauspieler, die durch das Bild der Schauspieler ersetzt wird. Für die Inszenierung haben sich eigene Konventionen ausgebildet, die Lohmeier auf die photographische Natur des Filmbildes zurückführt:

> Theaterzuschauer bringen der Künstlichkeit der Bühnenwelt und ihren unübersehbaren Abweichungen von Wirklichkeit – aufgrund der hier geltenden Spielregeln – eine weitaus höhere Toleranz entgegen als Filmzuschauer der Künstlichkeit der filmischen Welt. Die normative Kraft des optischen Realismus, der das *photographische* Bild ausgesetzt ist, hatte und hat zwangsläufig Folgen auch für die Sprache der Figuren, legte die Annäherung der Figurensprache an die Normalsprache von vornherein nahe.[317]

Von einer natürlichen Figurenrede kann bei Ruiz allerdings nur in Ausnahmefällen die Rede sein. Wie Philippon herausstellt, legt Ruiz in seinen Filmen stets Wert darauf, seine «personnages-acteurs» als der Bildästhetik gleichwertige Größe gegenüberzustellen.[318] Die doppelte Sprechsituation des Films von Darstellungs- und Abbildungsebene tritt so eher als Spannungsgefüge «figurative(r) […] Intermedialität»[319] auf, denn als «Medienverschmelzung».[320]

---

315 Zur intermedialen Auseinandersetzung von Film und Theater cf. Knopf 2005.

316 Dünne / Friedrich / Kramer 2009: S. 29.

317 Cf. Lohmeier 1996: S. 215; cf. auch Kracauer: «To be more precise, the film actor must act as if he did not act at all» (Kracauer 1997: S. 94).

318 Philippon 1983: S. 54.

319 Cf. Wolf 2004: S. 296.

320 Rajewsky 2004: S. 14 f.

4.2.1 Die (Selbst-)Inszenierung der Schauspieler – Figurenrede

Die Figurenrede bei Ruiz ist eine auffällig inszenierte Rede, und das liegt nicht nur an den druckreifen (da meist wörtlich aus der *Recherche* übernommenen) Sätzen. Die langen Tiraden und monologartigen Reden erinnern tatsächlich eher an das Theater als an den Film. Lohmeier spricht von «dialogisierten Monologen», wenn die Repliken nicht aufeinander Bezug nehmen bzw. die Figuren aneinander vorbeireden, sei es, weil sie zu sozialer Interaktion nicht fähig sind, sei es, weil sie auf die Replik des Dialogpartners nicht eingehen wollen.[321]

Ruiz' Dialoge zeichnet in diesem Sinne ein extremes Ungleichgewicht der Redeanteile aus, es sind eher Monologe im Gewand von Dialogen. Die Unfähigkeit, den anderen zu begreifen, ist nicht auf das visuelle Erfassen beschränkt, sie äußert sich auch im sprachlichen Austausch.

Im Medium Film ermöglicht diese Dialogisierung darüber hinaus die (Selbst-)Inszenierung der Schauspieler als Schauspieler, denn Ruiz' Fokus liegt weniger auf dem Gesprochenen als auf der Erforschung des Sprechenden. Die Kamera umkreist ihn, fährt nahe heran und zeigt so den Schauspieler im Beweis seiner Schauspielkunst.

Pascal Greggory wird beispielsweise in einer auffallend langen Einstellung (1:04:06–1:06:35) dabei beobachtet, wie er den Krieg kommentierend sein Fleisch verschlingt («mmmh, la viande est bonne!»). Er spricht mit vollem Mund und lenkt so die Aufmerksamkeit auf das Sprechen (Seq. 4.13).



Seq. 4.13 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609774)
Kadrierung der Sprache I: Robert spricht mit vollem Mund (1:04:06–1:06:11).

321 Lohmeier 1996: S. 226.

Dies geschieht ähnlich bei Marie-France Pisier, die als neuerliche Mme Verdurin auf dem *bal de têtes* ebenfalls mit vollem Mund spricht. Auch Edith Scob entbehrt nicht der theatralischen Selbstinszenierung, wenn sie ihre Tirade geradewegs in Prousts Ohr zischt, um kurz darauf etwas zurückzutreten und ein Lächeln aufzusetzen (1:52:42–1:53:27). Charakteristischerweise schneidet die Kamera nach diesen monologisierten Dialogen nicht zu einem neuen Gegenstand des Interesses, sondern kadriert die Schauspielerin auch noch beim Abtreten (Seq. 4.14).



Seq. 4.14 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609775)
Kadrierung der Sprache II: Mme Verdurin zischt (2:11:07–2:11:58).

Bouquet machte auf das doppelbödige Spiel aufmerksam, das Ruiz mit der realen Identität und der Rolle der Schauspieler spielt: So lässt er Arielle Dombasle als Mme de Farcy Französisch mit einem leicht amerikanischen Akzent sprechen, amerikanisch dagegen mit einem starken französischen Akzent – ganz offensichtlich spielt hier eine Französin das Schauspiel einer Amerikanerin (Seq. 4.15).[322]

Auffällig sind in dieser Reihe auch die monologartigen Reden von Charlus: John Malkovichs Aussprache stockt, der amerikanische Akzent ist unüberhörbar. Dies kann nur auf den Schauspieler zurückgeführt werden, nicht auf die Figur im Film. Zwei Einstellungen begleiten den Schauspieler in den Reden: Die lange Tirade, mit der er den jugendlichen Marcel im Badekostüm verwirrte (1:39:41–1:40:49), und die nicht weniger aufrührende Rede,

322 Cf. Bouquet 1999: S. 45.



Seq. 4.15 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609776)
Kadrierung der Sprache III: Der aufgesetzte Akzent (1:53:36–1:53:56).

die er, nach dem erlittenen Schlaganfall, mit dem rhythmischen Schlagen seines Gehstocks begleitet (Seq. 4.16).



Seq. 4.16 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609777)
Kadrierung der Sprache IV: Charlus rhythmisierter Monolog (1:36:35–1:38:03).

Diese Art der Selbstinszenierung, die sowohl die Rollenfigur als auch die Schauspielerinszenierung umfasst, tritt als das eindringlichste Moment der Figurenrede auf.

So spinnt sich ein komplexes Gefüge von Sein und Schein: Es sind einerseits in der Diegese die Figuren, die sich durch die Selbstinszenierung eine Rolle überhängen und so zur Hieroglyphe werden, die ihr wahres Sein verbirgt, wie etwa Robert, der sich als männlicher Militär inszeniert und dabei ausgerechnet seinen ebenfalls homosexuellen Onkel Pate stehen lässt, wenn er Proust im Restaurant erklärt:

> Et sur ce point je suis d'accord avec mon oncle Charlus: Un homme ne doit rien avoir de féminin. (1:02:09 ff.).

Hinter Schmiss, Uniform und den groben Tischmanieren verbirgt er jedoch nur schlecht seinen Wunsch, ein «amour fanatique» (ab 1:02:45) bei seinen Männern zu erwecken. Offen zu Tage tritt diese Selbstdarstellung auch in den gesellschaftlichen Salons, in der artifiziellen Pose, in die das Publikum von Musik oder Schauspiel verfällt (Seq. 4.17).[323]



Seq. 4.17 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609778)
Schauspiel vor dem Schauspiel (0:39:46–0:40:03).

Damit verweist Ruiz intermedial auf das literarisch ausgestaltete gesellschaftliche «Welttheater» der Jahrhundertwende. Die Figuren der *Recherche* spielen ihre Identität, sie spielen die Rolle eines Geschlechtes und einer

323 Wie Beugnet und Schmid festgestellt haben, fällt das Schauspielern selbst den Figuren der Diegese als *overacting* auf: So kommentiert Gilberte Saint-Loups Selbstbeschuldigungen («Je m'en veux, vous ne pouvez pas savoir autant que je m'en veux!») mit den Worten «tu en fais trop, beaucoup trop» (0:15:24–0:16:07; cf. Beugnet / Schmid 2006: S. 158).

sozialen Position (als *Stars* der Jahrhundertwende). Dieser Schein wird durch die Inszenierung des schauspielerischen Könnens und durch die Anspielung auf die Identität des Schauspielers auf die dem Film eigene Darstellungsebene geführt.

Treffend formuliert Frodon in seiner Rezension:

> Emmanuelle Béart et Gilberte, Pascal Greggory et Saint-Loup, Vincent Perez et Morel, Chiara Mastroianni et Albertine, Elsa Zylberstein et Rachel, Melvil Poupaud et le prince de Foix … C'est à chaque fois comme un couple de danseurs (l'acteur et son personnage) qui s'élance pour interpréter son pas de deux, et entraîner dans son sillage le souvenir du texte et le plaisir du spectacle, réunis par-delà les débats scolastiques.[324]

Lohmeier ordnete die ostentative Künstlichkeit der Darstellungsebene der Bühnenwelt zu.[325] Wenn Ruiz seine Schauspieler inszeniert, übernimmt er Konventionen des Theaters, ohne das eigene Medium zu verleugnen. In der auffällig präsenten Kamera ergibt sich ein stetes Spannungsgefüge von Darstellungs- und Abbildungsebene, das den Film als Film ausweist, dessen intermediale Referenz auf das Theater theatrale Aspekte ins Bewusstsein führt, mit denen Film und literarischer Prätext gleichermaßen ihr Spiel treiben.

Als weitere Kategorie schlägt Lohmeier für die Analyse der Figurenrede die quantitative und qualitative Dialoganalyse vor. Aufschlussreich ist in Ruiz' Film vor allem die *quantitative Analyse,*[326] die Frequenzen des Sprecherwechsels innerhalb eines Dialogs und die Verteilung der Redeanteile auf die Figuren aufdeckt und damit unter anderem Aufschluss über die Strukturierung des Personals in Haupt- und Nebenfiguren gewährt: Hier stehen Figurenpräsenz (nach Lohmeier die *quantitativen Dominanzrelationen*[327]) und Sprechanteil in auffälliger Diskrepanz:

Der annähernd omnipräsente Proust hat meist die Rolle des stummen Beobachters inne; er tritt als Auge bzw. als Ohr auf, als Beobachter, der dem Welttheater beiwohnt, und gleicht damit in auffälliger Weise der audiovisuellen Aufzeichnung einer Kamera. In der Analyse der Abbildungsebene

---

324 Frodon 1999: S. 30.

325 Cf. Lohmeier 1996: S. 215.

326 Lohmeiers weitere Untersuchungskriterien der Kategorie Figurenrede, wie eine sprechakttheoretische Analyse der Dialoge, in Unterscheidung von Proposition, Illokution und Perlokution führen in dieser Hinsicht nicht weiter und werden daher an dieser Stelle unterlassen.

327 Lohmeier 1996: S. 270.

wurde der Kamera ein Zwischenstatus zugesprochen, der sie in einigen Einstellungen intuitiv der Darstellungsebene der Figuren zuschlagen lässt. Im stummen Beobachter Proust findet sie ihr figürliches Pendant. Die traumähnliche *filmische Situation* manifestiert sich hier in der Konstruktion der Selbstprojektion bzw. des Selbstspiegels im Anderen: Die Nähe der Kamerawahrnehmung zur Zuschauerwahrnehmung, die laut Belting in der Projektion durch den Vorführapparat die filmische Situation entstehen lässt, sorgt dafür, dass der Betrachter sich mit der «imaginären Situation» identifiziert, «als sei er selbst ins Bild geraten».[328]

Hier wird diese Wahrnehmungsform in der Figur Prousts verkörperlicht und in dieser Veräußerlichung wiederum zum Objekt der Betrachtung. Eben dies geschieht in der Narration des literarischen Prätextes in der Ich-Spaltung: Der die Erzählung «zeigende» Erzähler erzählt sich selbst als Wahrnehmenden.

Wenn Proust dagegen in monologartigen Reden das Wort ergreift, verliert der Gesprächspartner jede konstruktive Anteilnahme am Gespräch. Ob er Albertine einen Diskurs über Kunst hält (2:00:27 ff.) oder gegenüber Gilberte (0:12:14) oder dem kleinen Marcel seine Gedanken über Tod und Liebe darlegt (2:26:12 ff.) ist belanglos. Die Dialogpartner sind austauschbar. Die Figur Marcels kann nicht über das Mittel der Sprache in Interaktion zu den Sono- und Optozeichen treten, die sie umgeben. So finden auch keine Dialoge statt, die nach Lohmeiers Kategorie der qualitativen Dialoganalyse interpretiert werden könnten. Wenn es nicht um die Selbstinszenierung der Sprechenden geht, die dem Dialogpartner keine Relevanz zukommen lassen, sondern tatsächlich ein konfliktiver Inhalt zur Debatte steht, hebelt die Kameraarbeit semantische Kategorisierungen aus:

Als Proust Morel zur Kontaktaufnahme mit Charlus bewegen will (0:12:14 ff.), findet der Form nach ein konfliktorientierter Dialog mit *semantischen Richtungswechseln* (s. u.) mit hoher Wechselfrequenz statt, der nach Lohmeier und Pfister als «partnerorientiert»[329] einzustufen ist. Hier setzt die Kamera mit starkem Weitwinkel und der Bildkomposition, die immer wieder Morels Schuh abwehrend in den Vordergrund schiebt, die enorme Distanz zwischen den beiden Figuren in Szene. Es ist hier völlig belanglos, ob die Wechselfrequenz des Dialogs «Partnerorientiertheit» impliziert; die beiden Figuren scheinen Meilen voneinander entfernt zu sein, weit mehr als in vielen Dialogen, die auf Grund ihrer Wechselfrequenz eher wie Monologe wirken (Seq. 4.18).

---

328 Belting 2001b: S. 75.

329 Bezeichnenderweise entnimmt Lohmeier (1996: S. 225) die semantischen Zuschreibungen der Dramenanalyse (Pfister 1982: S. 199), die selbstredend den Eingriff der erzählenden Kamera nicht berücksichtigen kann.



Seq. 4.18 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609779)
Der distanzierte Dialog (1:24:36–1:26:54).

Hier wird offenbar, dass im «Multimedium» Film die einzelnen medialen Momente des Schauspiels und der Kameraarbeit nicht mehr als Einzelmedien funktionieren: Während im Theater das Schauspiel ohne vermittelnde Instanz auftritt, das heißt die Performanz sich direkt aus dem Zusammenspiel von Inszenierung, Verkörperung und Wahrnehmung ableiten lässt, so ist die Performanz im Film eine doppelte, die stets um die Abbildungsebene der Kamera ergänzt wird. Untersuchungskriterien, die für eine Theaterinszenierung greifen, können hier von der Kameraarbeit konterkariert werden, die so die Darstellungs- und Abbildungsebene in ein interdependentes Spannungsgeflecht setzt, in der die primäre Informationsvergabe über Dialoge von der filmischen Inszenierung ausgespielt werden kann.

Der Mangel an charakterlicher Zugänglichkeit der Figuren äußert sich auch in den qualitativen Strukturen des Personals, für deren Darstellung Lohmeier eine «Matrix von Merkmalsoppositionen» vorschlägt, «in der die einzelne Figur als Bündel von Kontrast- und Korrespondenzmerkmalen erscheint».[330] Zusammen mit den quantitativen Strukturen ergeben sich so Interaktionsmuster der Figurenkonstellation. Klassischerweise treten in konfliktorientierten Stücken bzw. Filmen ein Protagonist (Held), ein Antagonist (Gegenspieler) und ein Helfer (Komplize) auf. Eine figürliche Anordnung um einen Zentralkonflikt, den Ruiz vehement ablehnte, ist auch in der

330 Lohmeier 1996: S. 271.

Recherche nicht vorhanden. Konflikte ergeben sich vielmehr in emotionaler Hinsicht aus der Geschlechterdifferenz und der (eifersüchtigen) Liebe und in gesellschaftlicher Hinsicht aus Ansehen und sozialem Stand.

Diese Konflikte werden jedoch nicht durch das Agitieren auf der Darstellungsebene ausgetragen, vielmehr zerfallen sie von selbst als Produkte der Zeit: Die Liebe stirbt und verwandelt die vormalige Qual in Gleichgültigkeit; die sozialen Pole kollabieren. Dies erfährt der Erzähler endgültig auf dem *bal de têtes*: Dort sucht Proust noch kurz nach dem aktuellen Stand und Namen Odettes, der ehemaligen Prostituierten, die nun vom Duc verehrt wird; dort ist Morel, der flüchtige Deserteur, der sich vormals in einem Hotel versteckt gehalten hatte, ein Mann, vor dessen «haute moralité» (1:52:23) die Richter sich verneigten und von dem Mme de Guermantes erwartet, persönlich begrüßt zu werden; dort präsentiert sich Mme de Verdurin als de Guermantes und Oriane de Guermantes, das vormalige Fabelwesen der Adelswelt, begrüßt ihn als ihren «plus vieux ami» (1:51:10). Dass die scheinbar unüberwindbaren Klassenschranken gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchbrochen und neu konfiguriert werden, ist allein der Zeit zuzusprechen, die hier als Protagonist in Erscheinung tritt und die Handlungsmöglichkeiten der Figuren in den Schatten stellt.

Wenn die Figuren sich in der *verbalen Informationsvergabe* selbst charakterisieren, steuern sie meist zielsicher an ihrem Charakter vorbei, bei Fremdcharakterisierungen wird offensichtlich Wert darauf gelegt, sie bald für ungültig zu erklären. So schimpft Bloch beispielsweise auf Roberts Feigheit, kurz bevor Robert seinen Wunsch äußert, in der Schlacht zu sterben; Mme de Guermantes erklärt Proust auf dem *bal de têtes*, Gilberte habe Robert nicht geliebt, er habe darum den Tod in der Schlacht gesucht (2:11:15 ff.), kurz nachdem Gilberte voller Liebe und Verehrung von ihrem toten Ehemann sprach (2:07:54 ff.). Gilberte schimpft auf Mme de Guermantes, die Amerikanerin lobt sie als «élégante» und «fine» (2:12:55), bezeichnet dagegen Odette als «rose stérilisée» (2:12:21) und «glove» (2:12:27), kurz bevor Proust sie eine Allegorie der ewigen Jugend nennt (2:15:56). In dieser Inszenierung nimmt Ruiz sich einige Freiheiten mit der literarischen Vorlage, die der Verdichtung dienen. Der Ball der Schauspielinszenierung ist einer der unfassbaren «silhouettes plates» (*RTP III:* S. 620).

4.2.2 Nonverbale Informationsvergabe

4.2.2.1 Besetzung / Verkörperung

Ruiz lässt die literarischen Figuren von Stars verkörpern: Catherine Deneuve, Vincent Perez, Emmanuelle Béart, John Malkovich, Pascal Greggory usw. sind Schauspieler, deren Bekanntheit er beim Zuschauer voraussetzen kann. In einem Interview mit *Les Inrockuptibles* erklärt der Regisseur:

> La première idée générale était qu'avec de nombreux acteurs connus, les spectateurs auront naturellement une première impression proustienne qui ne coûte rien: ils se souviendront de chaque comédien dans un autre film.[331]

Auf diesen Zusammenhang wurde bereits in der Auseinandersetzung mit der Schauspieler-Einführung über die Schwarz-Weiß-Photographien der filmischen Exposition verwiesen:[332] Statt die Figuren handelnd einzuführen, wird dem Zuschauer die Gelegenheit gegeben, Porträts der Schauspieler unter der Lupe zu betrachten. Außer den Tonfetzen und Prousts begleitender Stimme, die die Filmnamen nennt, geschieht nichts. Dem Zuschauer wird Zeit gelassen, Gesichter mit früheren Filmen zu assoziieren und mit den neuen Namen zu verbinden. Dass der Zuschauer die Deneuve aus früheren Filmen kennt, bewirkt nicht nur eine Assoziation mit speziellen Rollen, sondern auch das Verfolgen ihres Alterungsprozesses (Abb. 4.8–4.13).[333]

Als Deneuve ihren ersten divenhaften Auftritt im Film hat, hört man Mme Verdurin tuscheln «elle a vieilli, ou je rève», worauf ihre Gesprächspartnerin antwortet «vous revez, ma chère, elle est superbe!» (0:07:36–0:08:38). Damit nimmt sie wohl in ähnlicher Weise die außerfiktionalen Erinnerungen des Zuschauers auf wie in der Szene, in der Proust sie auf dem *bal de têtes* als «l'allégorie de l'éternelle jeunesse» bezeichnet (2:15:56).

Ein weiterer Coup gelingt Ruiz mit dem Einsatz ihrer Tochter Chiara Mastroianni als Albertine, der Rolle, für die früher einmal die Mutter im Gespräch war.[334] In der *Recherche* ist es die Tochter Gilbertes, die dem Erzähler auf dem

---

331 Bonnaud / Kaganski 1999: S. 37.

332 Cf. S. 34 ff.

333 Alle Bilder sind der Internetseite *Le Soir. Filmographie de Catherine Deneuve* entnommen (http://portfolio.lesoir.be/main.php?g2_itemId=590648), zuletzt besucht am 15.10.2013.

334 «Proust me guette depuis trente ans. Alors que j'en étais à mon deuxième film, on m'a proposé le rôle d'Albertine, mais les années ont passé et le projet a été repris par quelqu'un d'autre. Avec le temps, j'ai commencé à davantage coller au personnage



Abb. 4.8–4.13 (von oben links nach unten rechts)
Buñuel – Belle du jour (1967) / Truffaut – La Sirène du Mississipi (1969) / Truffaut – Le dernier métro (1980) / Varda – Les 101 nuits (1995) / Ozon – 8 femmes (2001) / Charhon – Cyprien (2009).

bal de têtes die Idee der vergangenen Zeit vor Augen führt,[335] hier übernimmt die Tochter Deneuves diesen Part für den Zuschauer. In seiner in Le Monde erschienenen Kritik erwähnt Frodon weiterhin das tonale Erinnerungsspiel um Marie-France Pisiers bzw. Mme Verdurins perlendes Lachen:

---

d'Odette.» Nachzulesen im Interview mit Catherine Deneuve, Contact 1999 (http://toutsurdeneuve.free.fr/Francais/Pages/Interviews_Presse9099/Contact99.htm), zuletzt besucht am 10.02.2016.

335 «L'étonnement de ces paroles et le plaisir qu'elles me firent furent bien vite remplacés, tandis que Mme de Saint-Loup s'éloignait vers un autre salon, par cette idée du Temps passé, qu'elle aussi, à sa manière, me rendait, et sans même que je l'eusse vue, Mlle de Saint-Loup» (*RTP III:* S. 1029).

> «[…] il ne vient pas de chez Gallimard mais de François Truffaut. C'est Marie-France Pisier en Mme Verdurin, chacun ses sonates de Vinteuil, le cinéma est ici réservoir inépuisable de souvenirs autant que la mémoire de Marcel Proust.»[336]

Ruiz engagierte ein veritables Puzzle aus international agierenden Stars, die zwar in irgendeiner Weise mit der französischen Nation in Verbindung zu bringen, jedoch unabhängig von nationaler Vereinnahmung sind: Emanuelle Béart, Vincent Perez, John Malkovich,[337] die Namen sprechen das kollektive Gedächtnis des aktuellen Kinogängers an. Das eigene Theater, das sich um die «Stars» entspinnt, interagiert so mit dem Welttheater des 19. Jahrhunderts und spielt eventuell – es ist nicht unmöglich – auch mit dem Theater um den Star Proust und seine Verfilmung.

4.2.2.2 Maske und Kostüm

Diese filmischen Elemente der Darstellungsebene haben nach Lohmeier «nahezu ausnahmslos die Aufgabe, […] [die] künstlichen Veränderungen als Natur erscheinen zu lassen».[338]

Beim *bal de têtes*, der die Sequenz der subtil inszenierten künstlichen Veränderung hätte werden können, optiert Ruiz für den Ersatz der Schauspieler. Dafür nimmt er weitgehend unbekannte Personen, die den Zuschauer vor ein ähnliches Rätsel der Wiedererkennung stellen wie den Protagonisten des Films: Gilberte (Emmanuelle Béart) wird nun von Raymonde Bronstein gespielt, Mme Verdurin (Marie-France Pisier) von Madeleine Lechoux, Rachel (Elsa Sylberstein) von Alberte Barbou. Die Zeit tritt hier hinter den Kulissen als mächtiger Agens auf, der die Schauspieler nicht einfach nur schminkt, sondern – wie ein Regisseur – im Stande ist, sie komplett zu ersetzen (Seq. 4.19).

---

336 Frodon 1999: S. 30.

337 Emmanuelle Béart machte als französische Schauspielerin auch in Hollywood Karriere (*Mission impossible*, 1996); Perez begann seine Karriere in Frankreich, ging dann nach Hollywood (*The Crow* [1996], *Amy Forster* [1997]), um schließlich wieder nach Frankreich zurückzukehren. John Malkovich lebt und arbeitet heute in Frankreich (mit Ruiz arbeitete er noch 2006 für Klimt zusammen).

338 Lohmeier 1996: S. 268.



Seq. 4.19 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609780)
Die Zeit substituiert die Protagonisten (2:09:22–2:09:41).

Auch im Einsatz des Kostüms, das nach Lohmeier *Alter, Geschlecht und Gruppenzugehörigkeiten* indiziert,[339] gestaltet Ruiz sein Kino als onirisches: Bei mehrmaligem Betrachten fällt auf, dass die Kostüme weit über die konventionelle Bedeutung hinausführen, eine Figur in einer sozialen Klasse und einer bestimmten Epoche anzusiedeln: Das Kostüm löst sich oftmals als Bildelement, um zum verbindenden Glied der Montage zu werden. So öffnet beispielsweise Odette die Tür zum Nebenzimmer ohne rote Kopfbedeckung (Abb. 4.14).



Abb. 4.14 Schuss … (0:08:08)

339 Cf. Lohmeier 1996: S. 269.

Wird der Blick durch die Tür circa eine Minute später aus dem Raum der Kindheit in den der Matinée gerichtet, erscheint sie im Gegenschuss neu kostümiert (Abb. 4.15).



Abb. 4.15 … und Gegenschuss (0:09:22).

In dieser roten Abendrobe wird sie erst wieder gegen Ende des Films auf dem *bal de têtes* erscheinen (Abb. 4.16).



Abb. 4.16 Zeitsprung der Kostümierung (2:15:35).

Dieses Spiel mit den filmischen Wahrnehmungsbildern und den Erinnerungsbildern der Vorstellung wiederholt sich auf der Matinée de Guermantes. In der eingeschobenen Erinnerungssequenz visualisiert offensichtlich der erwachsene Proust seine erste Begegnung mit Odette. Dem Kind zeigt sie sich im rosafarbenen Kleid der *dame en rose*. Als Marcel sich nach der Verabschiedung erneut umwendet, erscheint Odette dagegen in einem *eye-matching cut* lachend in der roten Abendrobe. Vor dem blendend hell leuchtenden Fenster richtet sie bereits das Wort an Blochs amerikanische Begleitung, um den Satz im Raum der Matinée zu beenden (Seq. 4.20).



Seq. 4.20 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609781)
Raumsprung der Kostümierung (2:22:28–2:23:13).

Das Kostüm und der Ton verbinden in diesem Fall zwei aufeinanderfolgende Szenen, die in verschiedenen Zeiten und Räumen spielen, über einen im gleißenden Licht unzuweisbaren Zwischenraum. Zwei differente Zeit-Räume werden über das Kostüm kontrahiert.

Während dies in der Binnenerinnerung in einer sequentiellen Klammer gefasst wird, die sich unmittelbar schließt, verweist die rote Robe des ersterinnerten Raumes auf einen zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu definierenden Bruch in Zeit und Raum, der erst gegen Ende aufgeklärt werden kann. Der Einsatz des Kostüms widerspricht jeglichem Realismus. Das Kostüm wird lesbar als außerzeitliches und zwischenräumliches Mnemozeichen, das verschiedene, weit entfernte Zeiten und Räume des *Vorher* und *Nachher* in der Gleichzeitigkeit des erinnerten Raumes zusammenfallen lässt. So entsteht, wie die Untersuchung der Raumzeit ergeben wird, eine mentale Topographie des Gedächtnisses, in der die *imagines* mit den *loci* in Interaktion treten.[340]

340 Cf. Kapitel «5.3 Vom Anfang zum Ende – Der Diskurs verschachtelter Gegenwartsspitzen»: S. 262 ff.

4.2.2.3 Mimik und Gestik

Mimik und Gestik[341] informieren den Zuschauer über das Innenleben der Figuren. Bei Ruiz führen diese Zeichen jedoch häufig gerade zu einer Verwirrung der Personeneinsicht.

Warum lacht Gilberte auf, nachdem sie Morel auf seine unangemessene Präsenz bei der Beerdigung Saint-Loups angesprochen hat (Seq. 4.21)?



Seq. 4.21 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609782)
Gilbertes Geste bei der Beerdigung (1:32:06–1:32:40).

In der Unverständlichkeit solcher Zeichen in Mimik und Gestik liegt wohl auch ihre eigentliche Bedeutung. Sie bilden einen losen Faden, werfen eine Frage auf, die nicht beantwortet wird. Ruiz spricht in seiner *poétique du cinéma 2* von «solécisme», einer Art syntaktischer Inkongruenz, die Fragen stellt, auf die es keine Antworten gibt.[342] Diese unerklärliche Körpersprache ist in der *Recherche* ebenfalls präsent:

341 Lohmeier klassifiziert diese Zeichen paralinguistischer und kinesischer Natur als «transitorische»: «Transitorische Zeichen» sind «mimische, gestische, proxemische Zeichen»; «nicht-transitorische Zeichen» sind angeborene bzw. habitualisierte Merkmale von Menschen (Stimme, Physiognomie, Körpergröße, Gang usw.) oder Merkmale ihrer äußeren Aufmachung (Maske, Kostüm usw.) (cf. Lohmeier 1996: S. 229).

342 Ruiz 2006: S. 15.

> Je me rappelai alors que la dernière fois que je l'avais vue, le jour où sa mère l'avait empêchée d'aller à une matinée de danse, elle avait soit sincèrement, soit en le feignant, refusé tout en riant d'une façon étrange de croire à mes bonnes intentions pour elle. Par association, ce souvenir en ramena un autre dans ma mémoire. Longtemps auparavant, ç'avait été Swann qui n'avait pas voulu croire à ma sincérité, ni que je fusse un bon ami pour Gilberte. Inutilement je lui avais écrit, Gilberte m'avait rapporté ma lettre et me l'avait rendue avec le même rire incompréhensible. (*RTP I:* S. 630).

Die Passage steht im Kontext einer Traumdeutung («À la fois Joseph et Pharaon, je me mis à interpréter mon rêve», *RTP I:* S. 629), in der Gilberte dem Held als Mann erschienen war. Die mehrdeutigen Zeichen der Figuren, bei denen Schein und Sein sich in der androgynen Figur verdichten, tragen die surrealistischen Züge des *rêve éveillé*.

4.2.3 Zur Theatralität der Recherche

Die Integration von Theatralem in die Literatur geschieht über die inhaltliche Thematisierung oder die metapoetische Reflexion. Ihre Bedeutung für die Literaturwissenschaft wurde von Neumann ausgemacht, der Theatralität bereits auf der Ebene elementarer Sprachoperationen ansiedelt.[343] Demgegenüber etabliert Huber das heuristische Potential von Körper und Wahrnehmung:

> Die sinnlich erfahrbare Einheit von Sprache, Körper und Wahrnehmung ist so nicht in den Text zu übernehmen. In der Literatur wird das skizzierte Modell als Medium der Selbstbeobachtung vielmehr zu einem narrativen Sinnprinzip, das in der literarischen Inszenierung die Beobachterverhältnisse, die das Theatermodell vorgibt, erst reflexiv in der Kommunikation zwischen Text und Leser ausreizen kann. Hierin liegt der Mehrwert einer «narrativen Inszenierung» gegenüber dem Theaterspiel, das diese Verhältnisse ja ausagieren muss.[344]

Theater wird in der *Recherche* nicht nur als Kunstform Gegenstand der Beschreibung, wie in den Aufführungen der Berma, auch die «dispositiven Strukturen des Theaters, d.h. die Ebenen der Inszenierung, der

343 Neumann/Pross/Wildgruber 2000: S. 17.

344 Huber 2003: S. 78.

Verkörperung sowie der Wahrnehmung»[345] werden in der literarischen Erzählung ausgestaltet. So erscheint die bildhafte Ästhetik der *Combray II* einleitenden Passage als theatrale Inszenierung:

> Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante […], aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, *vint comme un décor de théâtre* s'appliquer au petit pavillon […] (*RTP I*:S. 47)

Es öffnet sich ein Bühnenraum für die Szenen der Erinnerungsbilder, auf dem die Schauspieler der *Recherche* ihren Auftritt haben werden. Doch bleibt es offensichtlich nicht bei der theatralen Wahrnehmung[346] eines vorgespielten Stückes – der Erzähler der *Recherche* verkörpert eine eigenartige Mittlerstellung, indem er gleichzeitig Betrachter des Schauspiels als auch Figur auf der Bühne ist.

Was in der Dopplung der eigenen Person als Betrachteter sowie Betrachtetem ausgestaltet wird, verweist eher auf die filmische Wahrnehmungssituation, das heißt auf die Immersion des Zuschauers, die in der theatralen Wahrnehmungssituation durch die körperliche Präsenz des Schauspielers unterminiert wird, wie unter anderem Bazin dargestellt hat.[347] Der erinnernde Erzähler verbindet darüber hinaus Zuschauer- und Bühnenraum über den Filter seiner Wahrnehmung und nimmt damit de facto die Funktion einer Filmkamera ein. Dies wird am offensichtlichsten in Passagen des Voyeurismus, in denen der Betrachter sich als Zuschauer einer theatralen Inszenierung in die erzählte Szene integriert und in der Erzählung gleichzeitig zum Vermittler der audiovisuellen Informationen wird, wie in der Inszenierung der Vaterprofanation Mlle Vinteuils[348] oder der Beobachtung der sadomasochistischen Bordellszene des M. de Charlus. Roloff bezeichnet die

---

345 Theatralität wird hier «als komplexes Mediendispositiv aus Körperpraktiken und medialen Formen» verstanden (Dünne/Friedrich/Kramer 2009: S. 29), dessen Performanz sich aus dem Wechselspiel von «Inszenierung»/«Körperlichkeit»/«Verkörperung» und «Wahrnehmung» zusammensetzt (Dünne/Kramer 2009: S. 15 f.).

346 «Wahrnehmung: Sie umfasst die Relation zwischen Bühne und Zuschauerraum und in eins damit die jeweiligen Grenzziehungen zwischen beiden Räumen sowie die daraus resultierenden unterschiedlichen Perzeptions- und Rezeptionsmodi» (Dünne/Kramer 2009: S. 16).

347 Cf. Bazin 2002: S. 152.

348 Mieke Bal vergleicht die Textstelle mit einem liturgischen Spiel, konzentriert ihre Analyse jedoch auf die Photographie (Bal 1997: S. 218). In Ellisons Prousteinführung wird die Passage dezidiert als Theaterstück bezeichnet: «To say that the narrator presents the scene ‹theatrically› is an understatement: the scene is pure theater, with the narrator occupying the place of the audience, hidden immediately outside the illuminated windows of the house, while the young woman enacts a drama of their own making» (Ellison 2010: S. 45).

Figur des Erzählers hier als den «unsichtbaren Dritten», «der […] eine merkwürdige Zwischenposition einnimmt zwischen Faszination und Distanz, Skopie und Skepsis».[349] Er stellt die filmgleiche Situation heraus, bezieht sie jedoch auf das Medium der Literatur, in der der «unsichtbare Dritte» in der Zwischenposition zwischen «Schaulust und […] Suche nach dem Grund des Rätselhaften […] die Rolle des neugierigen Lesers» präfiguriert. Er spricht bei diesen Voyeurszenen zwar von einer gleichzeitigen «mise en scène» und «mise en abîme» der Situation des Lesers, dessen Lust sich an den beschriebenen Vorstellungsbildern der «theatergleichen Szene» entzündet,[350] lässt jedoch den kameraähnlichen Wahrnehmungsfilter unkommentiert, der die Szene dem Leser tatsächlich wie eine Filmszene darbietet.

Aufschlussreich stellt sich in dieser Hinsicht der Besuch des erlebenden Ich im Männerbordell dar: Während der Protagonist im Roman betont unbeabsichtigt dorthin gelangt[351], lässt Ruiz seinen Proust mit Stock und Hut um das Hotel herumschleichen und zweimal hinter einem Wandvorsprung hervorlugen. Im Hotel schließlich stellt er einen Stuhl vor das überdimensionierte Guckloch des Hotelzimmers. Das Schauspiel und Beobachter trennende «Glas» ist diesmal ein «Spion» (Abb. 4.17).



Abb. 4.17 Proust als Voyeur (1:14:26).

349 Roloff 2006: S. 159.

350 Ibid.

351 Als das erlebende Ich Saint-Loup des Nachts aus dem Hotel treten sieht (*RTP III:* S. 810), richtet sich seine Neugier zunächst auf den Spionagevorwurf, den man Saint-Loup machte: «Cet hôtel servait-il de lieu de rendez-vous à des espions?» (*RTP III:* S. 811). Als sei das noch kein ausreichendes Motiv, um den Salon zu betreten, fügt er hinzu: «J'avais d'autre part extrêmement soif» und schließt mit «Je ne pense donc pas que ce fut la curiosité de cette rencontre qui me décida à monter le petit escalier de quelques marches au bout duquel la porte d'une espèce de vestibule était ouverte, sans doute à cause de la chaleur» (*RTP III:* S. 811).

Als die Kamera enthüllt, was Proust sieht, überschreitet sie, ganz wie im literarischen Prätext, die okular mögliche Wahrnehmung aus dessen Perspektive. In den Groß- und Detailaufnahmen des Kamerablicks spritzt das Blut wie in einem Splattermovie (Abb. 4.18).[352]



Abb. 4.18 Genrewechsel als ironischer Verweis: vom Kostüm zum Splatter (1:14:47).

Die Lust am beobachteten Bild, das die Kamera als unsichtbarer Dritter dem Zuschauer im Kinosaal darbietet, der in der Dunkelheit und Anonymität des Vorstellungsraums als Double des unsichtbaren Dritten der Szene beiwohnt, verleiht in Kombination mit der visuellen Beschreibung des Blicks, der ohne technische Hilfsmittel die Szene gar nicht in der geschilderten Detailgenauigkeit wahrnehmen könnte, dieser theatralen Passage die doppelte Kommunikationssituation von Darstellungs- und Abbildungsebene und zeichnet sie somit als quasi-filmische Wahrnehmung aus.

352 In der *Recherche* wird häufig dem damals eindringlich und fast pathetisch Wahrgenommenen im rückblickenden Erzählvorgang alle Schwere genommen: «Eben dies bestimmt den Witz-Effekt: Was das erinnerte Ich erlebt, ist sozusagen todernst, den *humour* gewinnt Proust durch eine ironisierende ‹discrépance› zwischen Erleben und Erinnern/Erzählen einerseits und der ‹faktischen› Analogie oder besser: Identität des Erlebenden und Erinnernden/Erzählenden andererseits» (Billermann 2000: S. 266). Dies kann der Film in der Narration durch die inhärente Diskrepanz zwischen dem unmittelbarem Erzählen (des schauspielernden Erzählers) und dem distanten Erzählen (der Kamera) wiedergeben. Ruiz steht in der Literaturverfilmung jedoch auch noch das Mittel zur Verfügung, die gesamte Inszenierung in Schauspiel, *mise en scène* und Kamera aus ironischer Distanz darzustellen: Der Erzählung hat sich ein weiterer kommentierender Erzähler hinzugefügt.

Wie Nitsch anmerkt, «stellt sich der junge Protagonist von Prousts *Recherche* vor seinem ersten Theaterbesuch die Bühne bezeichnenderweise wie ein großes, von jedem Zuschauer für sich betrachtetes Kaiserpanorama vor».[353] Hier wird die räumliche Wahrnehmungssituation des Theaterzuschauers ersetzt durch den gleichzeitig kollektiven wie individuellen Blick auf ein vom eigenen Körper getrenntes Bild, das der filmischen Situation entspricht. Als Ruiz Proust las, erfasste der Cineast den filmischen Grundcharakter der proustschen Theatralität und übersetzte ihn in sein Medium, indem er den Erzähler als Wahrnehmer in die Diegese integrierte und immer wieder in ein Wechselspiel mit der Wahrnehmungsform der anthropomorphen Kamera führte. So ist die ruizsche Erzählsituation lesbar als Kommentar zur Erzählerkonstellation der *Recherche*, der das Theatralische der Beschreibung zum Kinematographischen deklariert.[354] Die Schaulust enthält dabei neben der Komponente des reinen Voyeurismus immer auch das Verlangen nach einem Verständnis der Inszenierung:

> Je me souviens avec plaisir, parce que cela me montrait que j'étais déjà le même alors et que cela recouvrait un trait fondamental de ma nature, avec tristesse aussi en pensant que depuis lors je n'avais jamais progressé, que déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels (*RTP III:* S. 878).

353 Nitsch 2009: S. 253.

354 An dieser Stelle soll auf eine Theateradaption aufmerksam gemacht werden: Guy Cassiers, Erwin Jans und Eric de Kuyper stießen sich offensichtlich an der Problematik der theatralen Erzählung, die die doppelte Ich-Erzählung nicht wiedergeben kann, in der das erinnernde das erinnerte Ich darstellt. Sie entschieden sich für eine Verdopplung der Kommunikationssituation, indem sie Textmaterial einblendeten, das Regieanweisungen für eine Kamera enthielt. «[…] Ortsangabe, Daten, Angaben zu akustischen Elementen (z. B. Glockenläuten, Schritte auf Kies usw.), Angaben zum Verhalten der Figuren selbst (Schamröte auf seinen Wangen, Kuss etc.) oder auch Texte, die wie Regieanweisungen, Angaben für einen Kamerazoom oder für Instruktionen zu den Einblendungen einer imaginären Kamera wirken, wie etwa ‹seine Augen›, ‹ihre Augen› usw. Diese Texteinblendungen sind für alle vier Teile des Zyklus neben den gesprochenen Texten wesentliches Element der räumlichen, zeitlichen, atmosphärischen und auch psychologischen Orientierung und Strukturierung für den Zuschauer, wobei sie vom Szenischen selten komplementär gestützt werden» (Metzger 2010: S. 206). Hier wurde offensichtlich die Darstellungsebene um Elemente einer Abbildungsebene ergänzt und somit das theatrale zum filmähnlichen Dispositiv umgestaltet, dessen Strukturierung sich über den kommentierenden Wahrnehmungsfilter ergibt.

Die Interpretationsversuche beziehen sich sowohl auf die Elemente der *mise en scène* («un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou») als auch auf das Spiel der Figuren auf der Bühne, die Ebene der *Verkörperung*, mit Kramer und Dünne verstanden als «bestimmte Form der Organisation von Körperbewegungen und sprachlichen Äußerungen».[355]

Es ist bei weitem nicht nur die Schauspielerin Rachel, deren Verwandlung auf der Bühne Marcel staunen lässt[356] und die Mimik und Gestik in Verstellung einsetzt. Mme de Guermantes lässt ebenso auf der mondänen Bühne der Soiréen bewusst ihre Augen strahlen:

> Dans l'ordinaire de la vie, les yeux de la duchesse de Guermantes étaient distraits et un peu mélancoliques, elle les faisait briller seulement d'une flamme spirituelle chaque fois qu'elle avait à dire bonjour à quelque ami [...] après avoir jeté sur sa robe ce dernier regard rapide, minutieux et complet de couturière qui est celui d'une femme du monde, Oriane s'assura du scintillement de ses yeux non moins que de ses autres bijoux (*RTP II:* S. 661 f.).

Wie die Analyse von Figurenrede, Mimik und Gestik ergeben hat, ist die Ebene der Verkörperung nicht darauf angelegt, die Erzählung zu tragen, weshalb Lohmeiers Vorschlag, die qualitativen Strukturen des Personals in einer «Matrix von Merkmalsoppositionen» zu fassen, «in der die einzelne Figur als Bündel von Kontrast- und Korrespondenzmerkmalen erscheint»[357], für den ruizschen Film ins Leere laufen muss.

Dies ist im literarischen Prätext angelegt, bei dem die Figuren hinter ihrer Selbstinszenierung jede Kontur verlieren. Das Spiel der Verkörperung erschöpft sich in der Darstellung einer Oberfläche, die nicht durchdrungen werden kann. Im Versuch der Interpretation des erzählenden Beobachters gewinnen die Figuren nie an Tiefe; es bleibt bei der Multiplizität unzugänglicher bildhafter Oberflächen, wie der Erzähler etwa nach dem Tode Albertines feststellt:

> [...] rapide et penchée sur la roue mythologique de sa bicyclette, sanglée les jours de pluie sous la tunique guerrière de caoutchouc [...]; les soirs où nous avions emporté du Champagne dans les bois de Chantepie, la voix provocante et changée [...]. Petite statuette dans la promenade vers l'île, calme figure grosse à gros grains près du pianola,

355 Dünne / Kramer 2009: S. 16.

356 «Mais vue ainsi, c'était une autre femme» (*RTP II:* S. 175).

357 Lohmeier 1996: S. 271.

> elle était ainsi tour à tour pluvieuse et rapide, provocante et diaphane, immobile et souriante, ange de la musique. Chacune était ainsi attachée à un moment, à la date duquel je me trouvais replacé quand je la revoyais. Et ces moments du passé ne sont pas immobiles; ils gardent dans notre mémoire le mouvement qui les entraînait vers l'avenir, – vers un avenir devenu lui-même le passé –, nous y entraînant nous-même (*RTP III:* S. 488).

Die Unzugänglichkeit hat eine duale Gründung: Auf der Darstellungsebene ist sie bedingt durch die Objekte der Betrachtung, die sich hinter verschiedenen Masken verstecken; auf der Abbildungsebene ist sie bedingt durch die Zersplitterung des wahrnehmenden Subjekts, das als «Ort der Bilder»[358] die Darstellungsebene stets aus unterschiedlichen (Kamera-)Perspektiven fasst. Die Oberflächlichkeit der theatralen Verkörperung, die keine gültige Interpretation gestattet, nimmt den Darstellern der *Recherche* ihre Körperlichkeit und macht sie zu Spiegelflächen des in der Zeit zerstückelten Ich:[359]

> […] je me disais combien il est difficile de savoir la vérité dans la vie. J'avais bien remarqué le désir et la dissimulation d'Albertine pour aller chez Mme Verdurin et je ne m'étais pas trompé. Mais alors même qu'on tient ainsi un fait, des autres on ne perçoit que l'apparence; car l'envers de la tapisserie, l'envers réel de l'action, de l'intrigue – aussi bien que celui de l'intelligence, du cœur – se dérobe et nous ne voyons passer que des silhouettes plates dont nous nous disons: c'est ceci, c'est cela; c'est à cause d'elle, ou de telle autre (*RTP III:* S. 620).

Der Betrachter bemerkt das offensichtliche Schauspiel, kann aber dennoch nicht hinter die «apparence» der flächigen Silhouetten blicken. *La dissimulation* bleibt das einzige visuell entschlüsselbare Moment.

In dieser Hinsicht ist das Schauspielern der Figuren mit dem Komplex von Lüge und Wahrheit als einer spezifischen Form einer filmnahen Erzählkonstellation verbunden, der sich auch im sprachlichen Code der schauspielenden Figuren äußert. Wie Mecke herausstellt, spielen «Ehrenworte, Hyperbeln und Beschwörungen […] auch in Marcel Prousts Romanzyklus […] als Lügenindikatoren eine große Rolle. Dort pflegt Albertine […]

---

358 Belting 2001: S. 12.

359 In ihrer visuellen Lesart macht Bal hier einen Grundzug der ästhetischen Beschreibung fest: «The Proustian subject spreads himself out over the long pages of *La Recherche* by ‹pressing› himself against all of the characters, who are nothing more than puppets, flat images that end up being flat images of himself» (Bal 1997: S. 244).

ihre Aussagen durch Schwüre zu unterstreichen»[360] und kaschiert eine Lüge mit einer anderen. Veltkamp macht darauf aufmerksam, dass die Inquisitionen gegenüber Albertine aus späteren Manuskriptergänzungen stammen:

> Daraus lässt sich ein zunehmendes Interesse Prousts am Phänomen der Lüge und dem durch es bedingten Klima der Unsicherheit schließen. Dabei formuliert die Reflexion über die Lüge diese nie als ethisch-moralisches Problem, sondern stets als ein (im weitesten Sinne) sprachliches.[361]

Der Wahrnehmungsfilter bzw. die Kamera des erzählenden Ich weiß um die Zeichen der Kunst und führt daher das Schauspiel und die Lüge, deren Zeuge er als erinnertes Ich wird, nicht auf ein ethisches Problem zurück, sondern inszeniert es als künstlerisches Phänomen in Rekurrenz auf das Medium Theater. Im Theater versteckt sich das Gesicht hinter der Maske, das Sein hinter dem Schein, das eine hinter dem anderen. Wenn Ruiz so den Seins-Aspekt des Theaters in der Identität der Schauspieler betont, verschiebt er das Gewicht von Schein und Sein zu einem Gleichgewicht und verweist damit im Spiel mit dem eigenen Medium auf die Grundstruktur der Zeichen der Kunst, wie sie die *Recherche* entwickelt.

So stellte die Bildbeschreibung des *Port de Carquethuit* sich programmatisch unter die Prämisse des Falschen, indem sie den Gegenentwurf zur göttlichen Trennung und Benennung zum Ausgangspunkt der eigenen Ästhetik einer «illusion première» der bildlichen Atmosphäre werden ließ (*RTP I:* S. 835). In der Räumlichkeit des Bildes kristallisierte das Bild in der Ununterscheidbarkeit von Meer und Land, von Festem und Flüssigem, von Virtuellem und Aktuellem. In der Zeitlichkeit der Erzählung verschreibt sich die gesamte *Recherche* in ihrer Makrostruktur einer zeitlichen Unmöglichkeit: Der offensichtlich geschriebene Roman verbleibt ein Zukunftsprojekt. Die Unwahrheit der Makrostruktur gewinnt dadurch, dass sie sich selbst nicht verhehlt, an Wahrhaftigkeit.

Mecke nimmt Bezug auf das Kino der Autorenpolitik der Regisseure, die in der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* in den fünfziger und sechziger Jahren diskutiert wurde und sich dem Komplex der «Moral»[362] im Film zuwandte.

---

360 Mecke 2003: S. 276. Eine ausführliche Untersuchung der Lüge bei Proust bietet Miller 1996: S. 405–429. Miller bezieht sich auf Derridas Feststellung, dass gar keine sprachlichen Anzeichen existierten, um Lüge von Wahrheit zu unterscheiden, führt das Phänomen der Lüge also auf ein semiotisches Problem zurück.

361 Veltkamp 1987: S. 82.

362 «Les travellings sont affaire de moral» (Godard 1959: S. 5).

> Im Unterschied zu den verlogenen Bildern des Hollywoodkinos, die dem Zuschauer Wahrhaftigkeit vortäuschen, sind die Bilder des Kinos der Lüge wahr, weil sie zugeben, dass sie lügen.[363]

Er bezeichnet diese Art der Authentizität als «postmoderne» (ibid.). Die Kritik, die der Erzähler der *Recherche* am Realismus übt, zielt auf ein analoges Konstrukt von Lüge und Wahrheit ab:

> C'est ce mensonge-là qui ne ferait que reproduire un art soi-disant « vécu », simple comme la vie, sans beauté, double emploi si ennuyeux et si vain avec ce que nos yeux voient et ce que notre intelligence constate […]. La grandeur de l'autre art véritable, au contraire, […] , c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons […], cette réalité que nous risquerons fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie (*RTP III:* S. 895).

Aus der ausgesprochen unrealistischen Erzählperspektive der *Recherche* heraus wird die Fiktion zur wahren Realität erklärt:

> L'artiste qui renonce à une heure de travail pour une heure de causerie avec un ami sait qu'il sacrifie une réalité pour quelque chose qui n'existe pas (*RTP III:* S. 875).

«Réalité» bedeutet diese Fiktion allerdings nur, wenn sie sich nicht realistisch gibt, wenn sie ihre Fiktionalität, man könnte auch sagen ihre ‹Lügenhaftigkeit› ausstellt. Verleugnet sie diese, ist sie Lüge. «Realität» beinhaltet demnach, die eigene Lügenhaftigkeit nicht zu verleugnen.

> Je m'en assurais par la fausseté même de l'art prétendu réaliste et qui ne serait pas si mensonger si nous n'avions pris dans la vie l'habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement, et que nous prenons au bout de peu de temps pour la réalité même (*RTP III*:S. 881).

Die *Recherche* entspricht in ihrer Prozessorientierung einem *Werden*, wie es Deleuze für das moderne Kino formuliert hat; dieses Kino des *Werdens* umfasst nach Deleuze zwei zentrale Aspekte: einen zeitlichen und einen fälschenden.

---

363 Mecke 2003: S. 298.

Der zeitliche Aspekt des *Werdens* äußert sich in der «Serie der Zeit, die das Vorher und Nachher in einem Werden zusammenführt»[364] und ist damit das Moment, mit dem der Erzähler der *Recherche* die Größen von Lüge und Wahrheit in der Erzählung kollabieren lässt («Si Albertine laisse passer quelque temps, mes mensonges deviendront une vérité», *RTP III:* S. 461). Der fälschende Aspekt beinhaltet die ästhetische Komponente dieses Bruchs mit dem Wahren als offensichtlicher «Legendenbildung»,[365] die sich in der Diegese der *Recherche* sowohl in der Selbstinszenierung der Figuren äußert als auch in der zeitlich unmöglichen Konstruktion von zu schöpfendem und geschöpftem Werk. Eine Tendenz, eine solche Legendenbildung filmisch auszustellen, sieht Deleuze seit den sechziger Jahren unabhängig voneinander im *cinéma direct* von John Cassavetes und Shirley Clarke, im *cinéma du vécu* von Pierre Perrault und im *cinéma-vérité* von Jean Rouch.[366] Perrault hatte sich mit seinen Dokumentarfilmen gegen eine Fiktion ausgesprochen, die ein Modell einer schon bestehenden Wahrheit darstellt, da diese notwendigerweise den herrschenden Vorstellungen oder dem Blickwinkel des Kolonisators Ausdruck verleihe. Für Perrault ist dies eine «Vergötzung» der Fiktion, die dafür sorgt, dass die Fiktion in der Religion, der Gesellschaft, dem Film und allgemein in den Bildsystemen als wahr erscheint. Jean Rouchs Grundlagen des *cinéma-vérité* leiten sich aus diesem Kinoverständnis ab, von dem Deleuze schreibt: «Das Kino kann sich nun mit Fug und Recht *cinéma-vérité* nennen, um so mehr, als es jedes Modell des Wahren zerstört haben wird, um Schöpfer und Erschaffer von Wahrheit zu werden: dies ist dann kein Kino der Wahrheit mehr, sondern die Wahrheit des Kinos.»[367]

Ruiz stellt sich in diese Tradition, wenn er die Theatralität des eigenen Mediums ausstellt:

> Jamais Ruiz ne recherche seulement l'effet pour l'effet, l'illusion pour la seule séduction; il donne toujours à voir en même temps qu'il y a effet, procédé, trucage. Il souligne, désigne qu'il y a illusion. Maître incontesté du faux semblant, il révèle qu'il y a fausse semblance, montre que l'image ment, faisant ainsi paradoxalement œuvre de vérité en désignant un mensonge.[368]

364 Deleuze 1991b: S. 204.

365 Deleuze 1991b: S. 198. Diesen Bruch setzt Deleuze mit dem Kino der Nouvelle Vague an (cf. S. 179).

366 Deleuze 1991b: S. 198 ff.

367 Ibid.: S. 199.

368 Buci-Glucksmann / Revault-D'Allones 1987: S. 42 f.

Veltkamp hatte darauf hingewiesen, dass die Lüge in der *Recherche* «nie als ethisch-moralisches Problem, sondern stets als ein (im weitesten Sinne) sprachliches» auftritt.[369] Es betrifft das Zeichensystem, in dem sich die Literatur bewegt, um die projektierten «vérités» auszudrücken; doch «Wahrheit gibt sich nicht, sie entzieht sich, am deutlichsten in den Worten».[370]

Genette zeichnet in «Proust et le langage indirect» die Ebene des Bildungsromans nach, die in der «théorie proustienne»[371] vom «âge des noms» zum «âge des choses» führt (diesen Titel hatte Proust ursprünglich für *Le Temps retrouvé* vorgesehen): Im «âge des mots» hatte der Erzähler die «incapacité du langage à révéler cette vérité [intérieure] autrement que d'une manière dérobée, déplacée, déguisée, retournée, toujours indirecte et comme seconde […]» (ibid.) festgestellt. Im «âge des choses» schließlich manifestiert sich die Defizienz der Langage als Essenz, «qui se donne dans l'expérience de la réminiscence et se perpétue dans l'exercice de la *métaphore* – présence d'une sensation dans une autre, ‹miroitement› du souvenir, profondeur analogique et différentielle, transparence *ambiguë* du texte, palimpseste de l'écriture» (S. 294). Die «incompatibilité de l'être et du paraître» stellt den Signifikanten grundsätzlich in Frage, «qu'il soit verbal ou gestuel» (S. 266). Diese Flüchtigkeit der Bedeutung führt Doetsch mit Baudelaire als Charakteristikum der Moderne an, der Flüchtigkeit als ergänzenden Pol zur Ewigkeit entwickelt.[372] Auch Kristeva sieht in der «Flüchtigkeit der Bedeutung» der investigativen Passagen der Eifersucht ein Prinzip des gesamten Textes.[373]

«Dies ist dann kein Schreiben der Wahrheit mehr, sondern die Wahrheit des Schreibens» – ließe sich in Anlehnung an Deleuze formulieren. So gründen Bild und sprachliches Zeichen auf einer figurativen Basis, die Schein neben Sein, Aktuelles neben Virtuelles, Wahrnehmung neben Projektion bzw. Imagination stellt und letztendlich das Zeichen zum Spiegel des heterogenen Komplexes eines in sich gebrochenen Subjekts werden lässt, das «die Gespaltenheit des Selbst in die Zeichen» einträgt, «deren ständige Dekonstruktion von Verweisungszusammenhängen der De- und Re-Konfiguration von Anschauungen»[374] entspricht.

---

369 Veltkamp 1987: S. 82.

370 Doetsch 2004: S. 343.

371 Genette 1969: S. 293.

372 «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» (Baudelaire 1976: S. 686; cf. Doetsch 2004: S. 1).

373 Kristeva 1994: S. 44.

374 Doetsch 2004: S. 319.

4.2.4 Das Raumkonzept der Darstellungsebene

Lohmeier unterscheidet als Funktionen des fiktiven Raumes «eigentliche Raumkonzepte» von «uneigentlichen Raumkonzepten».[375] Dabei ergeben sich die *eigentlichen Raumkonzepte* aus «räumlich-praktischen» Faktoren, konventionsbedingten Vorstellungen oder filmspezifischen Traditionen, die einen bestimmten Raum für bestimmte Stimmungen, Handlungen, Personen usw. nahelegen (etwa die dunkle, suspekte Hafenszenerie für einen Mord). Die *uneigentlichen Raumkonzepte* dagegen leiten sich aus der Ausstattung der Räume ab, die als symbolisches Arrangement eine Allegorie des Lebensraumes der Figuren darstellt.[376] Der Raum dient nach dieser Unterscheidung folglich entweder der Untermalung der Handlung oder der Beschreibung der Charaktere. Wie bereits dargestellt, sind in Ruiz' Film jedoch weder konfliktive Handlungen noch bestimmte Charaktere ausschlaggebend für die filmische Entwicklung.

Die *mise en scène* der Räume wird dagegen bestimmt durch die Fokalisierung des erinnernden Subjekts, die einzelne Einstellungen einzufärben scheint. So motiviert die Farbe Rosa als Anagramm des EROS offenbar die gesamte Erinnerungssequenz um Gilberte: Als Marcel in Combray vor der zart altrosa getünchten Hausfassade in den Garten herabfährt, sieht der Zuschauer die rosa Rosen des Gartens und, kurz darauf, Gilberte mit der damals unerklärlichen Geste im hellen rosa Kleid mit rosa Blümchen. In der folgenden Szene schneidet die nunmehr erwachsene Gilberte rosa Rosen, wieder im rosafarbenen Kleid (Abb. 4.19 und 4.20).



Abb. 4.19 Gilberte als Kind mit rosa Rosen (0:11:04).

375 Lohmeier 1996: S. 274 ff.

376 Cf. Lohmeier 1996: S. 281.

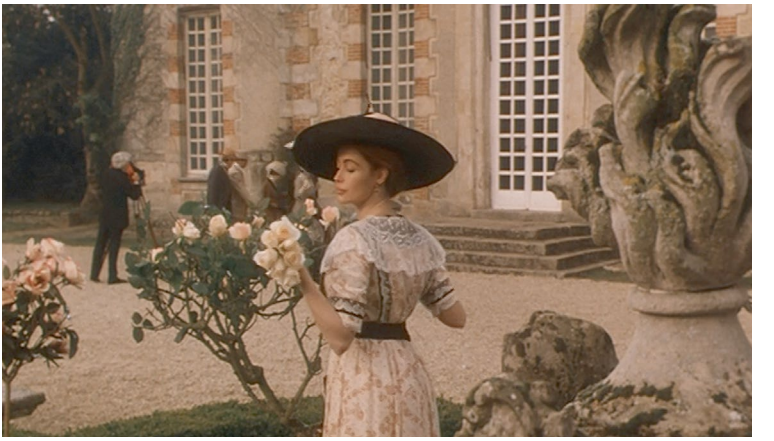


Abb. 4.20 Gilberte als Erwachsene mit rosa Rosen (0:11:34).

Von den rosa geschminkten Wangen über das rosa Kostüm bis hin zur Aktion des Rosenschneidens: Die Farbe Gilbertes prägt in dieser Sequenz die gesamte *mise en scène*.

> Wenn wir etwa sagen: eine Tasse sei blau, dann denken wir an ein Ding, das durch die Farbe Blau bestimmt ist, also von anderen unterschieden. Diese Farbe ist etwas, was das Ding hat. Zusätzlich zu ihrem Blausein kann man noch fragen, ob es eine derartige Tasse gibt. Ihr Dasein wird dann durch eine raumzeitliche Lokalisierung bestimmt. Das Blausein der Tasse kann aber auch ganz anders gedacht werden, nämlich als die Weise oder, besser gesagt, eine Weise, in der die Tasse im Raum anwesend ist, ihre Präsenz spürbar macht. Das Blausein der Tasse wird dann nicht als etwas gedacht, was auf die Tasse in irgendeiner Weise beschränkt ist und an ihr haftet, sondern gerade umgekehrt als etwas, das auf die Umgebung der Tasse ausstrahlt, diese Umgebung in gewisser Weise tönt oder «tingiert», wie Jakob Böhme sagen würde.[377]

Pasco hat in *The color-keys to «À la Recherche du temps perdu»* auf die generelle Begleitung der Farbe Rosa mit dem Begehren eines möglichen physischen Kontaktes hingewiesen, das er «the sensation of ‹potential reality›» nennt.[378] Wie bereits Matoré und Bailey herausstellten, verbinden sich in dieser Farbe verschiedene Zeiten in Eindrücken aus früher Kindheit und

377 Böhme 2007: S. 296 f.

378 Pasco 1976: S. 47.

der «sensualité juvénile».[379] Dies bedeutet, dass nicht etwa die rosafarbene Gilberte als Ausstrahlungspunkt der Einfärbungen auszumachen ist, sondern der Projektor des erinnernden und erinnerten Ich, aus dessen Affekten die semantisch gefärbten Kolorierungen die *mise en scène* der Erinnerungsräume tönen bzw. «tingieren». So wird im literarischen Prätext die *mise en scène* der Côté de Swann von blau getränkt, die Seite der Guermantes von sonnigem Gelb[380], die Objekte der Begierde von der Farbe Rosa.

Die rosafarbenen Rosen kehren leitmotivisch, doch niemals identisch, im Dekor wieder (Abb. 4.21 bis 4.26).

Als Proust im Boulevard Haussmann von Rosen deliriert, nehmen sie eine räumliche Sonderstellung ein: sie situieren sich in einem durch eine trübe Glasscheibe zweigeteilten Raum diesseits des gefilmten Raumes wie in einem außerfilmischen *espace-off*, das die Bildlichkeit des Bildkaders in ihrer verfremdenden Sicht entscheidend prägt. Hier werden vor und hinter der Glasscheibe zwei Bilder in eines geführt (Abb. 4.27).

Die Rose stellt sich in dieser Einstellung aus dem (kadrierten) Außen als außerzeitliches Moment dar, das das gesamtfilmische Raumkonstrukt unterläuft. Sie erscheint sowohl im Außen- als auch im Innenraum Combrays, im Paris des erwachsenen Proust und im Zimmer des Sterbenden. Wenn sie sich nun auch noch im *espace-off* des gefilmten Raums ansiedelt, das sich scheinbar zwischen Zuschauer und Film befindet, proklamiert sie darüber hinaus eine Mittlerstellung zwischen dem erinnernden Zuschauer und dem Filmbild als ein *imago* des *édifice du souvenir*. In diesem in der Tiefe geteilten Bild geschieht, was Astruc der Schärfentiefe zuschrieb: Die Integration des «Denkens» in das Bild des modernen Kinos: Die Schärfentiefe «macht aus dem Ablauf des Films ein Theorem und nicht mehr eine Bilderfolge [association d'images], sie versetzt das Denken ins Innere des Bildes», schreibt Deleuze in Anlehnung an Astruc, der im «Ausdrücken der Gedanken […] das fundamentale Problem des Kinos» sah.[381]

An späterer Stelle scheinen sich die Rosen ebenfalls aus dem gefilmten Bild zu lösen. Aus dem Gemälde Elstirs, das bei den Verdurins zu sehen

379 Matoré 1958: S. 144. Zu ähnlichen Schlüssen kommen Cocking 1960: S. 71 f. und Butor 1964: S. 39. Ernst ordnet Prousts «multikoloristische Farbästhetik» der Moderne zu (cf. Ernst 2012: S. 52).

380 Die Spazierwege auf Swanns Seite sind gesäumt von Fliederbüschen, von blauen Vergissmeinnicht-Blüten und violetten Lilien und werden bei unsicherem Wetter unternommen – die der Côté de Guermantes dagegen stehen stets im Kontext des sonnigen Wetters (cf. Zaiser 2004: S. 79). Zaiser weist nach, wie sich aus der Farbdominanz der Wirklichkeit eine subjektive Semantik ergibt, die das Blaue als Greifbares und das Gelbe als Fliehendes schlüsselt – bis der Fokalisator diese Festschreibung durch eine neue ersetzt.

381 Cf. Deleuze 1991b: S. 226.



Abb. 4.21–4.26 (von links oben nach rechts unten)
Rosenstrauß in Innenraum – Tansonville (0:13:34)/Rosenstrauß im Schlafzimmer – Paris, rue Hamelin (0:20:04)/Rosen am Grab von Robert (1:33:15)/Rosen bei Rahel im Theater – Opéra-Comique, Paris (0:24:52) / Rosen bei Morels Geliebter (0:27:04)/ Unter Glashauben konservierte Sträuße – 4, rue du docteur Proust, Illiers-Combray (2:26:06).



Abb. 4.27 Taufrische Rose vor der Glaswand des nahen Todes (0:12:35).

ist, treten die Rosen aus der bildlichen Zweidimensionalität offenbar plastisch hervor (0:36:46). Aus der Oberfläche wird Tiefe. Es folgt eine Szene von doppelbelichteten Bildern, die mit dem Gemälde der Rosen schließt (Seq. 4.22).



Seq. 4.22 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609783)
Rosen in Bild und Raum (0:37:46–0:37:51).

In der Kopplung an das Gemälde spielt Ruiz offenbar auf eine Passage aus *Sodome et Gomorrhe* an, in der Mme Verdurin dem erlebenden Ich stolz das Gemälde Elstirs präsentiert. Während das Bild für sie in Bezug auf die Ähnlichkeitsrelation zur Wirklichkeit zählt («derrière les fleurs autrefois cueillies par lui pour elle-même, elle croyait revoir la belle main qui les avait peintes, en une matinée, dans leur fraîcheur, si bien que, les unes sur la table, l'autre adossé à un fauteuil de la salle à manger, avaient pu figurer en tête à tête, pour le déjeuner de la Patronne, les roses encore vivantes et leur portrait à demi ressemblant», *RTP II:* S. 943), legt es für den Erzähler die Sicht des Künstlers frei («Il avait montré dans cette aquarelle l'apparition des roses qu'il avait vues et que sans lui on n'eût connues jamais», ibid.).

So macht sich das Kunstwerk zum Spiegel des Künstlerblicks, nicht der Realität:

> […] c'est – […] la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres (*RTP III:* S. 895).

In der Integration der Rose in den *espace-off* des schärfentiefen Bildes proklamiert Ruiz offensichtlich einen Einblick in das «univers particulier» der gefilmten Erinnerung, bei der Motive dazu imstande sind, über die erinnerten Räume und Zeiten hinweg ihre «tingierende» Wirkung zu verbreiten. Die Elemente der Raumausstattung verweisen im «Kino des Gehirns» stets in letzter Instanz auf den körperlichen Erinnerungsraum, dem die Charakterisierung der Figuren auf der Darstellungsebene untergeordnet sind. Dabei ist der untergründig wirkende *páthos* die treibende Kraft, die sowohl die Kostüme der Darsteller als auch die Elemente der Raumausstattung bestimmt. Der Raum tritt demnach weder im Sinne des «eigentlichen Raumkonzeptes» auf, als atmosphärische Ausgestaltung der Handlung, noch im Sinne des «uneigentlichen Raumkonzepts», als Allegorie des Lebensraumes der dargestellten Figuren.[382] Vielmehr verweist er auf die Affekte des fokalisierenden Subjekts, dem in der hier aufgestellten Dichotomie kategoriell die Kameraarbeit zugeordnet wurde. Hierin äußert sich die duale Funktion des *cinematic narrator*: Wie bei einem Kinematographen erfüllt er nicht nur die Funktion der Aufzeichnung einer Objektebene, sondern außerdem die Aufgabe des Projizierens, die ihn als Ursprung der augenscheinlichen Objektwelt in Erscheinung treten lässt.

Wie dieses Kapitel zeigen konnte, weist die Narration der *Recherche* zahlreiche Parallelen zur filmischen auf: Das erzählende Subjekt wurde hier als *cinematic narrator* verstanden, der kameraanaloge Funktionen und Montage vereint. Seinen Wahrnehmungsfilter musste jeder Gegenstand durchlaufen. In Passagen voyeuristischer Beschreibung zögert er nicht, als «unbeteiligter Dritter» seinen Zoom einzusetzen. Er erscheint in seiner Verdopplung als gleichzeitig zeigend-erzählende wie gezeigt-erzählte Instanz, als Bindeglied zwischen Abbildungs- und Darstellungsebene.

Dabei projiziert er nicht nur sich selbst als Anderen in die Darstellungsebene, sondern macht auch die weiteren Figuren der Diegese zum Spiegel bzw. zum Bild seines Ich. So ist die «Polymodalität» erklärbar, mit der Genette die inkonsequente interne / doppelte / Nullfokalisierung der *Recherche* zusammenfasst: Die gesamte Darstellungsebene erweist sich als dependent von der Erzählinstanz (der Kamera), die frei zwischen der Leiblichkeit der projizierten Figuren und der eigentlichen Auktorialität schalten kann.

Die Figuren, die auf dieser Ebene agieren, wurden als Schauspieler darstellbar, deren Flächigkeit und Entkörperlichung eher auf das Medium Film als auf das des Theaters verweisen. In der Selbstreferenz theatraler Momente der Inszenierung von Mimik und Gestik und der Selbst-Inszenierung der

382 Cf. Lohmeier 1996: S. 281.

Figuren als Schauspieler wurde das proustsche Spiel um «être und paraître» (Genette) mit dem ruizschen Spiel des Schauspiels vergleichbar, in dem die Fälschung der Fiktion die eigentliche Wahrheit bereithält.

Die Zwischenstellung des Erzählers, der sowohl auf der Abbildungs- als auch auf der Darstellungsebene angesiedelt ist und seine Subjektebene darüber hinaus in der *mise en scène* von Kostümierung und Raumausstattung überschreitet, die ebenfalls zu Bildern seines *páthos* werden, verdeutlicht, dass die proustsche Filmnähe keine des traditionellen Films ist: Die Kategorien Lohmeiers, die sie am klassisch erzählenden Film entwickelt hat, werden gerade dort nichtig, wo es Ruiz gelingt, Proust filmisch auszudrücken. Es fällt die klare Trennung Abbildungs- und Darstellungsebene, es fallen die quantitativen sowie qualitativen Analyseverfahren in der steten Bühnenpräsenz des beobachtenden, doch meist stummen erinnerten Ich oder der Dominanz der kommentierenden Kamera, die leichterhand klassisch partnerorientierte Dialoge konterkariert.

In dieser speziellen Form der Interdependenz der zeigenden und erlebenden Einheit drückt sich die Sprechart des modernen Kinos aus, bei der alles Dargestellte auf «das Denken» der erzählenden Einheit zurückgeführt werden kann, das so «ins Innere des Bildes» versetzt wird.[383] So überlagern sich die Einheiten von Abbildungs- und Darstellungsebene; sie nähern sich passagenweise an, um sich dann wieder zu konterkarieren, sind gleichzeitig getrennt wie verbunden. In der ontologischen Trennung bei gleichzeitig körperlicher Einheit des literarisch erzählenden und erlebenden Ichs besteht hier eine grundlegende Gemeinsamkeit, die die literarische Imagination des Erzählers in der Form eines Kinematographen, der sowohl aufzeichnende als auch projizierende Funktion hat, als Präfiguration der filmischen Erzählmöglichkeiten des modernen Kinos fassbar werden lässt.

383 Deleuze 1991b: S. 226.