5

Zur Spatialisierung des *discours*

Der Erzähler hat es sich zum Ziel gemacht, die Figuren im Raum von *le Temps* darzustellen und dabei eine eigene Art der «psychologie» zu entwickeln: «par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace» (*RTP III:* S. 1031), in der sich die Zeiten räumlich verschachteln und damit die Sukzession der Ereignisse ausspielen («[…] en introduisant le passé dans le présent sans le modifier […]», ibid.). Die Psychologie des Raums dient – wie dieses Zitat zeigt – dazu, die Zeit in den Raum zu verweisen, sodass zeitliche Distanzen und chronologische Sukzession in sich zusammenfallen. Doch ist der Roman keine räumliche Kunstform, er ist gebunden an die Zeit, in der sich die Erzählung äußert.

Im Gegensatz zum Lesevorgang findet das Film-Sehen in einer vorgegebenen Zeit statt: «Le temps écranique» (Souriau)[384] die Zeit der Projektion. In der filmischen Erzählung interagiert die Erzählzeit (bzw. die «Film-Zeit» (Lohmeier) oder «temps diégétique» (Souriau) als messbare Zeit der Diegese mit der erzählten bzw. gefilmten Zeit.

In Ruiz' Verfilmung wie im literarischen Prätext ist die Erzählzeit ausgesprochen lang (die über 3000 proustschen Seiten gibt Ruiz in circa dreistündiger Filmzeit wieder[385]), doch im Vergleich zur Zeitspanne eines gesamten Lebens, das die *histoire* umfasst, liegt selbstredend eine extreme Raffung vor. Diese wird jedoch nicht als Raffung spürbar. Zwei Momente arbeiten einem solchen Eindruck entgegen.

---

384 Souriau 1953: S. 8.

385 «En fait, si le spectateur a conscience du temps qui passe, c'est parce que le film est beaucoup trop long (environ 2h 40)» (Ifri 2000: S. 173).

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

Zu nennen ist zunächst einmal die Metrik des Films, der mit seinen extrem langen Einstellungen ein ähnliches Gefühl von Dauer erregt, wie Prousts schwindelerregend lange Sätze («Les phrases sont incroyables: elles sont bien construites, mais n'ont pas de centre»[386]). Allein in diesem äußeren Rahmen wird die Gegenüberstellung von chronologischer («temps») und «innerer», psychologischer Zeit («durée») der *Recherche* spürbar, mit der Proust laut Albersmeier den Film nachhaltig beeinflussen sollte.[387]

Das zweite essentielle Moment, das die Zeitraffung aushebelt, ist das Fehlen eines zeitlichen Fixpunktes der Erzählung. Wenn die Sequenzen, die mal in zeitlichen Klammern, mal in uferlosen Serien sich substituierender Einstellungen die Vergangenheiten des Protagonisten darstellen, unter Auslassen eines gegenwärtigen Bezugspunktes erzählt werden, wird die Zeitstruktur des Films zum gesamtfilmischen Kristallbild, in dem sich jede Sequenz in unterschiedlichsten Szenen und Einstellungen spiegelt. Dies gilt auch für die *temporale Ubiquität*[388] der literarischen Narration, deren zeitlich springende Sätze sich spiegelkabinettartig ineinander verschränken, wie die multiplen «connexions involontaires proliférant entre les images»,[389] die bei Ruiz ein raumzeitliches Konstrukt der Dauer leiten, die als Zeit in der Immanenz des erzählenden Bildes verankert ist. Auch Marcels Narrationsakt ist in erster Linie «instantan». Er «[…] weist keinerlei Zeichen von Dauer oder auch nur einer Unterteilung auf: er ist instantan. Die Gegenwart des Erzählers, auf die wir fast auf jeder Seite stoßen und die den verschiedenen Vergangenheiten des Helden untergemischt wird, ist ein einziger unteilbarer Moment, ein Fortschreiten gibt es nicht».[390]

Das vieluntersuchte Prinzip der *durée*, das sich programmatisch im «longtemps» des ersten Satzes konzentriert und im Iterativ[391] des Imparfait die erzählte Zeit bestimmt, wurde häufig auf Bergson zurückgeführt.[392] So verweist etwa Albersmeier im Hinblick auf den Einfluss der proustschen Erzählung auf das Medium Film auf die «ästhetische Dimension der

386 Burdeau 1999: S. 46.

387 Albersmeier 1985: S. 339.

388 Genette 2010: S. 22.

389 Ruiz 2006: S. 17.

390 Genette 2010: S. 159.

391 Nach Flauberts *Mme Bovary* war Proust der zweite, der den Iterativ von der funktionalen Unterordnung unter den Singulativ der Erzählung befreit hat (cf. Genette 2010: S. 217). Genette analysiert den Iterativ in Proust ausführlich und wird meist als Quelle genannt, bezieht seinerseits die grundlegende These jedoch von Houston 1962: S. 33–44.

392 «[S]i courte qu'on suppose une perception, elle occupe toujours une certaine durée» (Bergson 2008: S. 30 f.).

‹durée›», die «Proust [...] in Anlehnung an die Philosophie Bergsons [...] in den Roman einführt [...]».[393]

Deleuze widerspricht dieser Einschätzung in *Proust et les Signes*:[394] Die einzige Parallele, die er zwischen Proust und Bergson gelten lässt, ist die der verschiedenzeitlichen Koexistenz, die Bergson im Begriff der *Virtualität* fasst und die für Deleuze zur Grundlage der Reflexion des filmischen *Zeit-Bildes* wurde.

Diese Koexistenz übersetzt Ruiz in eine Raum-Zeit-Konfiguration, in der sich die Eindrücke von Einheit und Vielheit gegenüberstehen: Die Einheit ergibt sich aus der augenscheinlich räumlichen Gleichzeitigkeit, die Scheinfeigel in Bezug auf Ruiz passend als Labyrinth gefasst hat:

> Les différents âges de la vie du narrateur sont évoqués dans un entrelacs perpétuel et chaque âge étant un présent parfaitement simultané des autres présents, tous sont à la fois actuels et virtuels. Le spectateur erre ainsi dans le labyrinthe du temps et l'errance est aussi aléatoire que l'est la remontée des souvenirs dans la conscience de l'écrivain.[395]

Alle Gegenwart ist gleichzeitig Vergangenheit. Der Raum erscheint dabei von der Zeit untrennbar als Dimension derselben, als raumzeitliches Labyrinth, in dem die Figur Prousts die multiplen Zeiten inkorporiert: «[...] jede Gegenwart koexistiert mit einer Vergangenheit und einer Zukunft, ohne die sie selbst gar nicht vorübergehen könnte. Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren», so beschreibt Deleuze das Zeit-Bild.[396]

Die projektierten Giganten, die sich in Gleichzeitigkeit auf den schwindelerregend hohen Schichtungen der Zeiten bewegen, führen die Zeiten in den Raum der Erzählung, die sich stets in «Chiasmen der Erinnerung»[397]

---

393 Albersmeier 1985: S. 339.

394 Cf. Deleuze 1996: S. 73.

395 Scheinfeigel 2003: S. 224.

396 Deleuze 1991b: S. 57. Blanchot formuliert im Gesang der Sirenen, dass Proust «die faszinierende Struktur» der Sage einfach «kristallisieren läßt» in dem sagenhaften Punkt der Werksschöpfung, «in dem die Gegenwart, die Vergangenheit und, obwohl Proust sie zu vernachlässigen scheint, die Zukunft koinzidieren» (Blanchot 1988: S. 28).

397 Der Ausdruck stammt von Stierle, der diese Überkreuzungen in den Beschreibungen der «petite bande» der jungen Mädchen am Strand von Balbec nachzeichnet, die sich mit der der Engelschar Giottos überkreuzen: Werden diese als «créatures réelles» (*RTP III:* S. 648) betrachtet, so scheinen die jungen Mädchen einen gemeinsamen «esprit d'oiseau» (*RTP I:* S. 788) zu besitzen und werden als «créatures surnaturelles» einer «gracieuse mythologie océanique» (*RTP I:* S. 949) beschrieben. «Da im Gedächtnis frühere

bricht und so vor einer Chronologie feit, die dem Leben unähnlich wäre (*RTP I:* S. 642). Gleichzeitig bleibt der zeitliche Bruch des Ich, das als «moi de rechange» (*RTP III:* S. 595) in der Zeit vielfache Tode gestorben ist (*RTP II:* S. 88), stets spürbar.

In der Montage, die die figürlich-ontologischen Einheiten unterläuft, stellt sich das Prinzip des heterogenen Erzählers der *Recherche* dar, der immer in eine erzählende und in der Zeit multiple erzählte Instanz teilbar ist. Dieses Konzept gebrochener Vermittlung ist eines der Moderne, die in Opposition zur klassisch-romantischen Totalvermittlung von Selbst und Sein steht. Aus der divergenten Erzählung wird die «image» von Proust durch raumzeitliche Super- und Juxtapositionen geknüpft, die sich letztlich nicht auflösen lassen, nie vollständig zusammenfallen (außer in der Immanenz der Erzählung) und daher, wie Poulet dargestellt hat, eher Konfigurationen (im Raum) ähneln und so Bergsons *durée* um eine spatiale Dimension ergänzen. Ricœur verweist auf diese räumliche Dimension der *durée* als Eigenheit der *Recherche*:

> Loin donc que la Recherche débouche sur une vision bergsonienne d'une durée dénuée de toute extension, elle confirme le caractère dimentionnel du temps.[398]

Die enge Relationierung von Zeit und Raum ergibt sich im Medium Film direkt aus dem *récit*, der über das räumliche Bild funktioniert: «The spatial dimension of film links it closely to photography, on which film is totally dependent – and which it constantly violates», schreibt Lothe.[399] Diese «violation» des photographischen Raums in der Zeit wird auch als die *vierte Dimension* des Films bezeichnet.[400]

Im Gegensatz zur Photographie, die gleichsam den Stillstand der Zeit artikuliert, bestand die Faszination des kinematographischen Mediums

---

und spätere Erinnerung kopräsent sind, kann nicht nur die spätere die frühere, sondern auch die frühere die spätere Erinnerung konditionieren» (Stierle 2004: S. 16).

398 Ricœur 1984: S. 224. Ähnlich formulierte Megay in ihrer Studie zum Einfluss von Bergson auf Proust: «[…] c'est bien le temps spatialisé que Bergson rejette comme étant la déformation que notre intelligence pratique opère sur le réel» (Megay 1976: S. 72). Die Verbindung von Bergson und Proust gab auch in jüngerer Zeit Anlass zu Studien (cf. Maxwell 1999 und Slegers 2010).

399 Lothe 2000: S. 10 f. Photographie definiert er in Anlehnung an Lessings Laokoon als «räumliche Kunst» (S. 12; cf. Lessing 1994 [1766]).

400 «Filme teilen sich in der Zeit mit, benutzen aber dazu Gebilde ‹im Raum›. Film – räumlich gesehen – ist zwar zweidimensional und die dritte Dimension ist nur als Illusion vorhanden, dafür ist aber Zeit als vierte Dimension existent». (Schmid 1988: S. 167).

in seinen Anfängen vor allem darin, dass es die Zeit selbst zu visualisieren schien,[401] formuliert Oster-Stierle in ihrem Artikel zu Ruiz' *Le Temps retrouvé*.

Vierundzwanzig Bilder spulen sich pro Sekunde vor dem Zuschauerauge ab und erzeugen die Illusion einer durchgängigen Bewegung. Lyotard definiert die gesamte «Kinematographie» als «das Schriftwerden von Bewegung».[402] Die Bewegung ist dabei dem von der Kamera erfassten Raum verhaftet und lässt das «Kino als Kunst des Raumes»[403] auftreten. Panofsky hatte diese Dimension des Films im Gegensatz zur Photographie als «Dynamisierung des Raums und entsprechend als Verräumlichung der Zeit»[404] etabliert. Dabei bewegen sich nicht nur Körper im Raum – «der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an – so erscheint es durch die wohlüberlegte Belegung und Schärfenänderung der Kamera, durch Schnitt und Montage der verschiedenen Einstellungen, nicht zu reden von Spezialeffekten.»[405]

Im von Deleuze konzipierten Bewegungs-Bild entspricht die indirekte Darstellung der Zeit ihrer empirisch erfahrenen Form eines zeitlichen Verlaufs, der sukzessive die Gegenwart von einem Vorher in ein Nachher überführt. Wenn die Zeit als Einheit erscheint, leitet sie sich «aus der Montage ab, die sie nach wie vor auf die Bewegung oder die Sukzession der Einstellungen bezieht.» Im *Aktionsbild* sind die sukzessiven Einstellungen auf ein Intervall bezogen, das Deleuze in Scharnierstellung zwischen

401 Oster-Stierle 2005: S. 103. So wurden schon im frühen Film Zeitindikatoren in das Bild integriert, wie Simon betont: «Très vite, le cinéma a introduit un système comparable à l'intérieur de l'image au moyen de divers ‹déclencheurs›: horloge, montre, calendrier, temps chronique énoncé par les personnages, etc.» (Simon 1981: S. 61).

402 Lyotard 2005: S. 85. Dass ein Filmbild sich nicht bewegen muss, zeigt Ruiz in seinem Kurzfilm *Colloque de chiens* (1977), einem Film, der nur aus Einzelbildern besteht. Der Ton wird aus dem Off eingesprochen. Obwohl es nur Standbilder, also keine Illusion der Bewegung gibt, handelt es sich um einen «Film», der eine Geschichte als eine Bildergeschichte erzählt. Die Bewegung ist also keine notwendige Bedingung des Mediums – allerdings besteht im Film immer die Möglichkeit der Bewegung. Die Standbilder hätten von einer Szene zur nächsten zu Filmbildern werden können. Chris Marker führte dies in *Am Rande des Rollfelds* (1962) vor, in dem nur eine Einstellung in Bewegung fällt, während alle weiteren im Stillstand der Standbilder verharren.

403 Cf. den einschlägigen Aufsatz von Rohmer und Schérer mit dem Titel: *Le cinéma, art de l'espace* (Rohmer / Schérer 1989: S. 33–45).

404 Diese Überlegungen erschienen erstmals 1936 unter dem Titel *On movies*. Dann in der überarbeiteten Fassung *Style and medium in the motion pictures* (1947). Hier wurde zitiert aus: Panofsky 1993: S. 22.

405 Panofsky 1993: S. 23.

der empfangenen Bewegung (Perzeption, Situation) und der ausgeführten Bewegung (Aktion im eigentlichen Sinne oder Reaktion) ansiedelt.[406]

Die Zeitlichkeit, die Billermann der *métaphore* des *Port de Carquethuit* abspricht,[407] bezieht sich auf eine solche Sukzession der Ereignisse. Tatsächlich kann das räumliche Bild im Diskurs jedoch auch im Medium Film nicht die zeitliche Reihung in ein Nacheinander verhindern, in der jede Erzählung sich darstellt, wie Jauß im Rückgriff auf den *Zauberberg* erinnert, der zu Beginn des letzten Kapitels das Wesen der Zeit in der Erzählung reflektiert:[408]

> Alle Erzählung bedarf, wie auch die Musik, der Zeit zu ihrer Erscheinung, weil sie nur als ein Nacheinander, nicht anders denn als ein Ablaufendes sich zu geben weiß. […] Die Erzählung hat zweierlei Zeit, ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, dass die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternenweit von ihr entfernen kann.[409]

Wie die Proust-Forschung mit Jauß schon früh festgestellt hat, entfernt die Form der Zeitdarstellung der *Recherche* sich tatsächlich «sternenweit» von dem Nacheinander der Erzählung, das in der Abfolge von Bewegungsbildern Ausdruck finden könnte. Jauß führte dies primär auf die Distanz des erinnernden und erinnerten Ich zurück, die erlaubt, dass sich der Kreis vom «nunc terminal» zum «nunc initial» allein in der Immanenz der Erzählung vollendet und «ein ‹univers particulier› umschließt, das nur die Kunst offenbaren kann: die ‹Welt› des Einzelnen im Spiegel der Zeit».[410]

Wie Jauß im Bild des Spiegels andeutet, handelt es sich hier um ein Einschluss-Verhältnis, das der traditionellen Zeitdarstellung neu ist: Das Eingeschlossensein der Figuren in die Zeit entspricht der deleuzeschen Umkehrung der Zeitdarstellung im *Image-Temps* in der Erzählung des modernen Films. Der Raum der Zeit umfasst dabei sowohl die Dualität von erinnerndem und erinnertem Erzähler als auch die von ihm beschriebenen Figuren. In der Beschreibung, die Poulet im Diskurs als «Superposition»

406 Deleuze 1991b: S. 347.

407 Billermann 2000.

408 Jauß bezieht sich im Kontext auf Manns *Zauberberg* (cf. Jauß 2009: S. 706 ff.).

409 Jauß 2009: S. 9.

410 Jauß 2009: S. 282.

verschiedener aufeinanderfolgender Bilder ausmacht,[411] schafft die *Recherche* eine allumfassende Schichtung verschiedener Erinnerungsbilder, die sich in der Zeit überschreiben, doch von der Erinnerung wieder sichtbar gemacht werden können.

> Mais même en dehors des rares minutes comme celles-là, où brusquement nous sentons l'entité originale tressaillir et reprendre sa forme et sa ciselure au sein des syllabes mortes aujourd'hui, si dans le tourbillon vertigineux de la vie courante, où ils n'ont plus qu'un usage entièrement pratique, les noms ont perdu toute couleur comme une toupie prismatique qui tourne trop vite et qui semble grise, en revanche quand, dans la rêverie, nous réfléchissons, nous cherchons, pour revenir sur le passé, à ralentir, à suspendre le mouvement perpétuel où nous sommes entraînés, peu à peu nous revoyons apparaître, juxtaposées, mais entièrement distinctes les unes des autres, les teintes qu'au cours de notre existence nous présenta successivement un même nom (*RTP II:* S. 12).

In der Juxtaposition der verschiedenen Farben für ein und denselben «nom» erscheint die Zeit im Raum nicht in Form des Bewegungsbildes, das die Zeit in sukzessiver perspektivischer Kameraverschiebung oder der Bewegung der Darsteller im Raum manifestiert, sondern in der räumlichen Inklusion von Vergangenheit in die Gegenwart, wie der Erzähler in *Le Temps retrouvé* wieder ganz auf der Linie des filmischen «Zeitbildes» formuliert:

> […] la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise (*RTP III:* S. 1031).

Dieses Prinzip erkennt er im Raum der Kirche Sainte-Hilaire:

> […] tout cela faisait (de l'église) pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville: un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps (*RTP I:* S. 61).

411 «Notre moi est fait, écrit Proust, de la superposition de nos états successifs. Ce qui est vrai de nous-même, l'est plus encore de l'image, ou plutôt de la suite des images présentées par les êtres que nous connaissons» (Poulet 1982: S. 113).

Die «vierte Dimension» der Zeit ergibt sich demnach nicht aus einer bewegten Handlungs- bzw. Bilderkette von sukzessiver Aktion und Reaktion, sondern bestimmt den Raum, der das Nacheinander der Erzählung immer wieder in ein geschichtetes Über- bzw. Nebeneinander führt: So wird es nach Deleuze dem Film möglich, die Zeit im «Reinzustand»[412] zu zeigen. Mit diesem *Reinzustand* meint Deleuze ein Ausbrechen aus der ausschließlichen Zeit des *être-là vivant* des Filmbildes[413] zugunsten einer Koexistenz von präsentischer Wahrnehmung und imaginierter Vergangenheit und Zukunft. Er entleiht diesen zentralen Begriff des *Zeitbildes* der *Recherche,* ohne das Verhältnis zum literarischen Text näher zu kommentieren.[414] Nach der Häufung der Epiphanien in *Le Temps retrouvé* heißt es dort:

> Rien qu'un moment du passé? Beaucoup plus, peut-être; quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux.
>
> Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce que au moment où je la percevais, mon imagination qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi, s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation – bruit de la fourchette et du marteau, même inégalité de pavés – à la fois dans le passé ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence – et grâce à ce subterfuge avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais: un peu de temps à l'état pur (*RTP III:* S. 872).

Dieses reinzeitliche Erlebnis ist in Bezug auf die Sukzession von Ereignissen, auf die Billermann anspielt, ein außerzeitliches (*situé hors du temps*, *RTP III:* S. 873), das der Erzähler im flüchtigen visuellen Eindruck eines *trompe-l'œil* fasst, das dem flächigen Bild eine zeitliche Tiefendimension

412 Deleuze 1991b: S. 347.

413 Den Begriff entwickelt Metz in Abgrenzung des Filmbildes zum barthschen «avoir-été-là» der Photographie (cf. Metz 1968: S. 16; Barthes 1993: S. 1417–1429.)

414 Ffrench weist in seinem Aufsatz auf Parallelen in *Proust et les signes* und dem *Image-temps* hin, für die er das Desiderat weiterer Forschungsarbeit formuliert (Ffrench 2000: S. 161–171).

verleiht: «Mais ce trompe-l'œil qui mettait près de moi un moment du passé incompatible avec le présent, ce trompe-l'œil ne durait pas» (ibid.). Die Collage von Wahrnehmung und Vorstellung der *mémoire involontaire* ist eine räumliche.[415]

Es ist dieses *trompe-l'œil*, das Welles als der «erste große Zeit-Film»[416] in der Integration der Vergangenheit in die Bildtiefe inszenieren sollte. So nutzt der moderne Film die ihm eigene Räumlichkeit in einem proustschen Sinne als Ergänzung der Dauer um eine räumliche Dimension, um die Zeit in den Raum zu überführen.

Dem Film stehen als technische Einheiten im Zusammenspiel von Diskursivität und Räumlichkeit Einstellung, Szene und Sequenz zur Verfügung. Deren Möglichkeiten zur zeit-räumlichen Darstellung lotet Ruiz in jeder Hinsicht aus.

5.1 Technische Einheiten der filmischen Erzählung von Raum und Zeit

Konventionell wird zwischen *Einstellung, Szene und Sequenz* als quantitativen Größen unterschieden: Szenen bestehen aus mehreren Einstellungen, Sequenzen aus mehreren Szenen, Filme aus mehreren Sequenzen. Die hierbei implizierte Hierarchisierung (Film – Sequenzen – Szenen – Einstellungen) erweist sich für das Spiegelkabinett des ruizschen Films als kontraproduktiv. Daher wird hier der grundlegenden Einteilung Lohmeiers gefolgt, die nicht auf quantitative, sondern qualitative Unterschiede abzielt. Sie versteht die Einstellung als *technische* (durch den Filmschnitt), die Szene als *zeitliche* und die Sequenz als *semantisch-logische* Einheit.[417] Dabei lässt sie die Tonspur unerwähnt, was die Unterscheidung unzulässig vereinfacht: Der Zuschauer ist tatsächlich ein «Sehhörer»[418] der Ton prägt die Wahrnehmung des Films entscheidend, trägt als «Atmo»[419] die

415 Hier etabliert die *mémoire involontaire* eine Räumlichkeit, die die Schrift aus der Metapher gewinnt: «Il semble que ce soit précisément le discours figuré qui comporte les structures linguistiques les plus nettement apparentées aux structures spatiales […]. En pertubant la relation codifiée entre un signifiant et son signifié habituel, en le rapportant à un autre signifié, la figure introduit du jeu dans le langage, crée un espace, ordinairement inaperçu, où le sens, au lieu d'être toujours-déjà trouvé, est en quête de lui-même […]», schreibt Collot (Collot 1987: S. 84).

416 Deleuze 1991b: S. 134.

417 Lohmeier 1996: S. 148.

418 Butzmann/Martin 2012: S. 60 ff.

419 Ibid.: S. 118 ff.

Raumwahrnehmung und liefert auch im bewegungsbildlichen Kino in seinen Rekurrenzen (meist in der Filmmusik) die Möglichkeit zur direkten Repräsentation der Zeit.[420]

Der Ton läuft prinzipiell unabhängig von den visuellen Einheiten der Einstellung / Szene / Sequenz; er kann diese unterstützen, konterkarieren oder untereinander montieren, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden.

In den folgenden Abschnitten wird grundlegend Lohmeiers Kategorisierungen gefolgt, diese jedoch an gegebenen Stellen durch den Einsatz des Tons erweitert. So wird ersichtlich, wie Ruiz' Film die zeitlichen Darstellungsmöglichkeiten der klassischen Kategorien des Kinos überwindet und wie er nebenbei, indem er die Möglichkeiten des eigenen Mediums auslotet, die grundlegende Struktur des filmischen Zeit-Bildes für den literarischen Prätext der *Recherche* aufdeckt.

5.1.1 Die Einstellung – die Zeitlichkeit in champ *und* hors-champ

Die technisch durch den Schnitt definierte Einstellung ist die kleinste Einheit des filmischen Sprechens in Bewegung. Sie stellt somit das bewegte Bild dar (Roterberg spricht von einem «bewegten Gemälde»[421]), das Zeit nur in seine Räumlichkeit integrieren kann, da der Schnitt selbst und die Montage hier zunächst ausgeklammert bleiben. Die speziellen Möglichkeiten der Zeitdarstellung in der Einstellung umfassen traditionell die Zeit-Indizien im Dekor und das *hors-champ*, das Zeit quasi im Off der Horizontale impliziert und schließlich, im *modernen Kino*, die Schärfentiefe, die eine direkte Zeitdarstellung in der Tiefe des Bildes erlaubt. Ruiz spielt mit der gesamten Bandbreite dieser Möglichkeiten und erweitert sie auf eigene Art in Bild und Ton.

Die *mise en scène* der ruizschen Interieurs schwankt zwischen der typischen Innenraumästhetik des 19. Jahrhunderts und barocken Elementen. Auch das Mittelalter, das für den jungen Marcel im Namen «de Guermantes» mitklingt, wird in die *mise en scène* integriert: Robert de Saint-Loup stößt am Strand von Balbec den mittelalterlichen Kriegsschrei seiner Ahnen aus, während die Trauergesellschaft seiner Beerdigung ihn würdevoll grüßt (Seq. 5.1).

---

420 Cf. Deleuze 1991b: S. 347.

421 Roterberg 2008: S. 22; S. 38.



Seq. 5.1 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609784)
«Combraysis!» – die Legende der Zeiten und der Zeit (1:31:22–1:31:40).

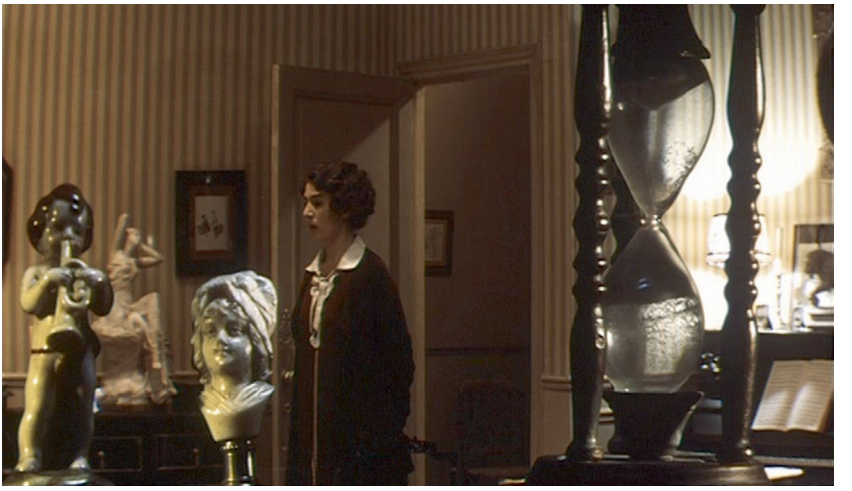
Hier verweist das Bild auf die «Legende der Zeiten»,[422] die im Zeitkunstwerk der *Recherche* in den Anklängen an die alttestamentarische Welt, an Mittelalter und Renaissance, an die französische Klassik und die im Werden begriffene Moderne ebenso enthalten ist wie die Legende der Zeit, die Zeit zum Gegenstand der Erzählung macht. Diesen Aspekt fasst die *mise en scène* etwa im rekurrenten Motiv der goldenen Uhr (0:08:21; 1:44:00; 2:00:43; 2:01:17; 2:25:54).

Auch die Stundenuhr ist von eigenartiger Unabhängigkeit gegenüber dem sie umschließenden Raum-Zeit-Gefüge der Einstellung: In der ersten Einstellung der omnipräsenten Bewegung von Kamera und Mobiliar des Boulevard Haussmann steht sie, den Gesetzen der Schwerkraft trotzend, als einziges Dekorelement wie eingefroren still. Als dieses Zimmer circa zehn Minuten darauf wieder gezeigt wird, steht sie Kopf – die Zeit rieselt in die den Gesetzen der Schwerkraft entgegengesetzte Richtung, als würden hier nur ihre Gesetze gelten (0:13:35) – ein frühes Indiz der besonderen Zeit-Raum-Hierarchisierung des ruizschen Films (Seq. 5.2).

Neben den Elementen der *mise en scène* ist klassischerweise das zeitliche Element der Einstellung das *hors-champ*, als der Ort der virtuellen Zukunft dessen, was kurz darauf im Kader erscheinen wird. Aumont formuliert:

> Corollairement, le cadre est ce qui institue un hors-champ, autre réserve fictionnelle où le film va puiser, à l'occasion, tels effets

422 Cf. zu diesem Aspekt den Sammelband Oster / Stierle 2007.



Seq. 5.2 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609785)
Die Autonomie der Zeit (0:12:51–0:12:55).

> nécessaires à sa relance. Si le champ est la dimension et la mesure spatiales du cadrage, le hors-champ est sa mesure temporelle, et pas seulement de façon figurée: c'est dans le temps que se déploient les effets du hors champ.[423]

Die langen Einstellungen des Films bestimmen zunächst den Rhythmus der Erzählung, doch stößt Ruiz den Zuschauer auch in der genuin klassisch filmischen Zeitdarstellung des sukzessive kadrierten *hors-champ* auf die distanzierte Wahrnehmung des Kinodispositivs.

So wird in der Beerdigungsszene Saint-Loups mit der langsamen Kamerafahrt eine gespannte Erwartungshaltung aufgebaut, die den Zuschauer geradezu nach dem *hors-champ* dürsten lässt. Dieser bleibt jedoch über weite Strecken der Einstellung außerhalb des Rahmens der Leinwand – die Kamera demonstriert die Unabhängigkeit ihres Blickes gegenüber dem des Zuschauers (Seq. 5.3).

Diese Einstellung behandelt das *hors-champ* der Form nach klassisch: Was erwartet wird, gleitet sukzessive ins Bildfeld. Auch die Stimme Mme Verdurins aus dem Off, die folgend ins Bild tritt, entspricht der klassischen Ausgestaltung des *hors-champ*. Doch wird hier allein durch die fühlbare Dauer (erst nach 30 Sekunden, nach Gilbertes Ausruf «Regardez qui arrive!», tritt Morel ins Bild) die Macht der filmischen Kamera greifbar und die unüberwindbare Raumtrennung des betrachtenden Körpers und

423 Aumont 1989: S. 30.



Seq. 5.3 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609786)
Gilberte: «Regardez qui arrive!» – die Autonomie der Kamera (1:32:06–1:32:40).

der Leinwand spürbar. Hier bricht die traumhafte Illusion der Fusion von Kamera- und Zuschauerauge; der Zuschauer muss auf den Blick der Kamera warten, um selbst zu sehen:

> [...] die Dinge, die eben noch «unschuldig» und für sich selbst da waren, scheinen nun plötzlich einem fremden Blick und einem fremden Zweck zu gehorchen, und sie scheinen, alle gemeinsam, auf einen «unsichtbaren Anderen» zu verweisen, der den Blick der Kamera beherrscht und damit vor allem auch das, was auf der Leinwand nicht zu sehen ist.[424]

Darüber hinaus zwingt der Film den Zuschauer hier zur Reflexion einer bildlichen Leerstelle: Wessen Auftritt könnte Gilberte als Frechheit empfinden? Warum tritt Charlus ab? In welcher Beziehung stehen die ernst blickenden Figuren Proust und Françoise zur erwarteten Figur? Wen kann Mme de Verdurin so herzlich empfangen?

Selbst in Momenten klassisch bewegungsbildlicher Inszenierung bricht Ruiz die Illusion des Kinodispositivs, um das Sehen bzw. Nicht-Sehen in eben diesem Kinodispositv zum Gegenstand der Reflexion zu machen.

In einer ähnlich langen Einstellung (Seq. 5.4: 0:37:41–0:38:51) gelingt Ruiz dieser Effekt in zeit-bildlicher Inszenierung, wenn er die Kamera in der Eisenbahn fahren lässt; neben dem Film eine weitere technische

424 Winkler 1992: S. 56.



Seq. 5.4 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609787)
Die Zugfahrt als Zeitreise (0:37:41–0:38:51).

Errungenschaft des 19. Jahrhunderts, die die Wahrnehmung nachhaltig beeinflussen sollte. Die Kopplung von Eisenbahn und Film als neuen Reisemöglichkeiten in Zeit und Raum ist mittlerweile ein Gemeinplatz, der bereits zu zahlreichen Untersuchungen geführt hat.[425]

Die Kamera, die nach und nach das *hors-champ* der Außenwelt von der Innenwelt des Zugs her abbildet, inszeniert die Zugfahrt als Zeitreise: Von den im Sommer spielenden Kindern (darunter Marcel), an denen die Eisenbahn vorbeizieht, über den verregneten Herbst, die Winterlandschaft mit Soldaten bis hin zum kleinen Marcel in militärisch anmutender Winterkleidung: Hier ermöglicht das sukzessive Einfangen des *hors-champ* eine Zeitdarstellung, die nicht zeitdeckend ist wie in der oben beschriebenen Einstellung, sondern innerhalb von 45 Sekunden Jahre fassen kann – und zwar ohne Schnitt. So ähnelt das Erlebnis der Filmbetrachtung dem des vom Erzähler beschriebenen Leseerlebnisses:

> […] voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception (*RTP I:* S. 88).

425 Cf. Boillat et. Alt. 2005, sie verweisen als maßgebende Studien u. a. auf Kirby 1997; Belloï 2002; Mélon 2002: S. 47–68 und Aumont 1995: S. 43 ff.

Zudem ist das Ereignis des *hors-champ* hier kein Zukünftiges, das in die Gegenwart überführt wird, sondern bleibt im Bezug zur Jetzt-Zeit, die sich im Zug situiert, stets ein Vergangenes.

Deleuze weist als Exempel der «direkten» Zeitdarstellung des «modernen Kinos» auf Visconti und Welles hin; Visconti begleitet zu Beginn von *Vaghe stelle dell'orsa* die Heldin mit einer Kamerafahrt in ihr Geburtshaus, wo sie sich zunächst ein schwarzes Kopftuch kauft, um dann andächtig («als handele es sich um eine Zauberspeise») einen Fladen zu essen. Die Kamera begleite die Figur hier in einer Reise durch die Zeit. Welles dagegen lasse Kane bei statischer Kamera aus der Bildtiefe wie aus der Vergangenheit kommen, als er seinen Freund, den Journalisten, treffen will, um mit ihm zu brechen.[426]

In der hier besprochenen Einstellung geht Ruiz eigene Wege, indem die Kamerafahrt die Zeitreise nicht nur als virtuelles Moment spürbar werden lässt wie bei Visconti, sondern sie – gleich der umgekehrten Stundenuhr – im Bild aktualisiert: Die tiefenscharfen Bilder teilen den Kader mit dem Vorder- und Hintergrund ebenfalls in zwei Zeiten. Im Gegensatz zu Welles, bei dem Kane sukzessive aus der Vergangenheit zu nahen scheint, geht hier ein Schnitt durch die Einstellung, eine Montage findet statt, die einen Bruch darstellt, statt eine Kontinuität zu etablieren. Ein Innen (im Zug) und ein Außen stehen sich gegenüber, eine Gegenwart und eine sich in Zeitsprüngen ersetzende Vergangenheit treten in Gleichzeitigkeit auf. Sowohl die Kamerafahrt als auch die Tiefenschärfe geben hier für einen Augenblick ein *direktes Zeitbild* wieder:

> […] ce trompe-l'œil qui mettait près de moi un moment du passé incompatible avec le présent […] (*LTR:* S. 873).

Es ist nicht mehr die Bewegung, aus der die Zeit abgeleitet wird, sondern die Zeit, die das bewegte Bild bestimmt. Die Einstellung zeigt so eine doppelte «Perspektive der Zeit».[427] Durch den Bruch der Zeiten, der tatsächlich im Bild ersichtlich und nicht nur vom Bild ableitbar ist, kann diese Einstellung noch eindeutiger als die von Deleuze herangezogenen als Exempel für die Einstellung als «Matrix oder Zelle der Zeit»[428] dienen, ebenso für die Hinfälligkeit der «Alternative zwischen Montage und Einstellung»,[429] denn hier vollzieht sich die für Visconti und Welles konstatierte zeitliche Mon-

426 Cf. Deleuze 1991b: S. 56 f.

427 Deleuze 1991b: S. 37.

428 Ibid.: S. 54.

429 Ibid.: S. 62.

tage tatsächlich in der Bildtiefe und in der Fläche. Hier ist Ruiz ganz der «montrage»[430] verpflichtet – alles wird *gezeigt*. Nicht mehr, was abwesend ist, lädt hier zur Reflexion ein (wie in der Beerdigungseinstellung: Was wird als Nächstes gezeigt?), sondern das sichtbare Bild selbst: Was bedeutet das Gezeigte? Wie ist der schnelle Wechsel der Jahreszeiten zu erklären? Wieso steht der kleine Marcel so allein in Winterkleidung vor der Eisenbahn? Wie sind die Bilder örtlich und zeitlich einzuordnen?.

Das Zeit-Bild fordert dem Zuschauer eine neue Tätigkeit ab:

> Sie SEHEN, und das Problem des Zuschauers wird nun heißen: «Was ist auf dem Bild zu sehen?» (und nicht mehr: «Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?»).[431]

Im ersten wie im zweiten Beispiel der Einstellung gehen die Filmbilder einher mit einer Reihe semantischer Leerstellen, die diese Einheit zur Hieroglyphe werden lassen, die auch dann, wenn sie alles zeigt, noch Rätsel aufgibt.

Nicht zufällig entwickelt Ruiz die Montage in der Einstellung aus dem Zugbild heraus; offensichtlich ist hier der intermediale Verweis auf die visuelle Beschreibung der Zugfahrt des literarischen Prätextes enthalten. Diese Beschreibung findet sich in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs:*

> Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu. (*RTP I:* S. 655)

---

430 Deleuze gebraucht diesen Begriff für die gewandelte Bedeutung der Montage, die sich nun nicht auf das Zeit-Bild bezieht und in ihm die zeitlichen Beziehungen freisetzt, von denen nunmehr die abweichende Bewegung (frz. *mouvements aberrants*) abhängt (ibid.: S. 61).

431 Ibid.: S. 348.

Hier befindet sich der Erzähler ebenfalls im Innern des Zuges vor dem «carreau de la fenêtre» (*RTP I:* S. 654), das ihm Bilder anbietet, die unterschiedlicher nicht sein könnten.

> Le jour et la nuit, le proche et le lointain, la gauche et la droite, bref, l'éternel côté de Guermantes et l'éternel côté de Méséglise apparaissent ici enfin comme concilié, unifiés.[432]

Wie Poulet betont, findet in dieser Passage die Überbrückung der räumlichen Diskontinuität in der «coincidence des contraires» (ibid.) statt. Den Bruch, der die beiden Seiten trennt, inszeniert Ruiz nicht als links-rechts sondern als Vorder-/Hintergrund. Trotz der augenscheinlich unterschiedlichen Zeiten können diese in einem einheitlichen Bild bzw. einer einzigen Einstellung gefasst werden. Monika Mayr, die in *Ut pictura descriptio?* diese Passage als für die metapoetische Bildreflexion essentiell herausstellt,[433] führt sie über Adornos Feststellung einer «Hinfälligkeit des Festen», das sich in einer «Flucht von Bildern»[434] äußere, auf die Ästhetik des Impressionismus zurück.

Die «Hinfälligkeit des Festen» und die «Flucht von Bildern» sind ebenfalls Charakteristika von Filmbildern. Im Erlebnis der Zugfahrt wird es möglich, das Prinzip des bildlichen Zusammenschlusses differenter Elemente als bewegtes *tableau* zu fassen: «pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu» (*RTP I:* S. 655).

Die Zeit, die es zu beschreiben gilt, ist auch in der Bewegung keine der kontinuierlichen Veränderung, sondern wird in der Opposition (von hell/dunkel, Tag/Nacht im Zugfenster, Stillstand/Bewegung im Gemälde) zum Raum. Erscheint das metapoetische Manifest des *Port de Carquethuit* in erster Linie als Verwirrspiel von Aktuellem und Imaginärem, so aktualisiert die Zugpassage zwei divergente optische Eindrücke mit identischem Wirklichkeitswert gleichzeitig im zeitlich heterogenen *tableau*.

Poulet bringt es auf den Punkt:

> La discontinuité temporelle est elle-même procédée, voire même commandée par une discontinuité plus radicale encore, celle de l'espace. […] Le temps proustien est du temps spatialisé.[435]

---

432 Poulet 1982: S. 101.

433 Mayr 2001: S. 220 f.

434 Adorno 1981: S. 206 f.

435 Poulet 1982: S. 5.

Die Zugpassage überführt das abstrakte Prinzip der stofflichen «coincidence des contraires»[436] von Meer und Land, das sich im *Port de Carquethuit* äußert, explizit auf den zeitlichen Aspekt der «discontinuité temporelle» in bildlich-räumlicher Darstellung. Diese inszeniert Ruiz in der Einheit der Einstellung und entledigt sich dabei wie nebenbei den Zwängen der Segmentierung durch den Schnitt, und damit der zeitlichen *démarcation* des Films.

Das filmische *Werden* macht Jean-Louis Schefer in seiner eigenen Begrifflichkeit in Bewegungsabweichungen des kinematographischen Bildes fest, für die er den Effekt einer «Suspension der Welt oder eine Trübung des Sichtbaren» feststellt.[437] Schefer hatte die Suspension der Welt im Bild an Kurosawas Nebeleinsatz in *Macbeth* aufgezeigt; hier wird dem Denken das Sichtbare erschlossen, doch nicht als ein Gegenstand, sondern als eine Art Handlung, die in unaufhörlichem Entstehen und Sich-Entziehen begriffen ist.[438]

Die Länge der Einstellung wurde hier als *technisch* durch den Schnitt begrenzt eingeführt, doch segmentieren in der oben beschriebenen Einstellung die Nebelschwaden des Zuges (0:38:09 und 0:38:21) in ganz ähnlichem Effekt das Sichtbare wie in Kurosawas *Macbeth* (Abb. 5.1).



Abb. 5.1 Nebel als Schnittersatz (0:38:33).

436 Poulet 1982: S. 101.

437 Deleuze schließt sich ihm an, führt die Ursache jedoch nicht wie Schefer auf «das Verbrechen», sondern auf die «Macht des Falschen» zurück (Deleuze 1991b: S. 220).

438 Ibid.: S. 221. In diesem Zusammenhang sei hingewiesen auf Endres et. al. 2005, der den Schleier als Element der Sichttrübung in Bezug auf Medien und Metaphern untersucht.

In der ruizschen Einstellung geht es jedoch primär um ein Entstehen und Sich-Entziehen von Zeiten. Jahreszeiten und ganze Jahre werden für einen Moment der Sicht entzogen, um dann in voller Klarheit wieder als neue Zeit zu erscheinen. In den Momenten der getrübten Sicht vollzieht der Betrachter Zeitsprünge, die den Zuschauersessel zum «fauteuil magique» werden lassen, der verschiedene Zeiten in ihrer zeit-räumlichen Einheit durchfliegt.

Die «Alternative zwischen Montage und Einstellung»[439] wird hier tatsächlich hinfällig: Zeitliche Montage vollzieht sich schnittlos in der Einstellung und fasst so die bildlichen Zeichen von «Kindheit», «Jugend», «Sommer», «Herbst» und «Winter» in eine «vue totale et un tableau continu». Die «première illusion du regard» dieser Einstellung unterschlägt so durch den Schnittersatz der Nebelschwaden und die kontinuierliche Zugfahrt, aus der die statische Kamera erzählt, jede zeitliche Unterscheidung im Außenraum des Zuges: Die Zeitreise wird erst in der wiederholten und distanzierten Betrachtung augenfällig. So verfilmbildlicht Ruiz das vom Erzähler der *Recherche* als transmedial konzipierte Prinzip:

> [...] que faire chanter doucement la pluie au milieu de la chambre et tomber en déluge dans la cour l'ébullition de notre tisane dût pas être en somme plus déconcertant que ce qu'ont fait si souvent les peintres quand ils peignent, très près ou très loin de nous, selon que les lois de la perspective, l'intensité des couleurs et la première illusion du regard nous les font apparaître, une voile ou un pic que le raisonnement déplacera ensuite de distances quelquefois énormes (ibid.).

So gelingt es Ruiz, die Prinzipien der *première illusion du regard*, wie sie *Le port de Carquethuit* programmatisch ausführt, mit der metapoetischen Wahrnehmungsbeschreibung der Wirklichkeit (der Landschaft hinter den Zugfenstern) zu verbinden und in ihrem gemeinsamen Kern als heterogenes und doch einheitliches filmisches Bild auszustellen, als Einstellung, in dem die «coincidence des contraires» als zeitliche aktualisiert wird.

439 Deleuze 1991b: S. 62.

5.1.2 Die Szene – das Aushebeln «zeitdeckender Erzählung» im Spiegel der Zeit

Erweitert man den Blick von der Einstellung zur Szene, deren «conditio sine qua non» Lohmeier als das «zeitdeckende Erzählen» angibt,[440] so tritt die Bedeutung des Schnitts auf den Plan, der hier klassischerweise den Eindruck der zeitlich einheitlichen Sukzession nicht gefährdet, wie es etwa in Dialogszenen der Fall ist, in denen zwischen den Gesprächspartnern hin- und hergeschnitten wird.

Der erste Schnitt folgt auf die besprochene Einstellung mit der Kadrierung des kindlichen Marcel in Winterkleidung (0:38:26). Die Kamera situiert sich nach dem Schnitt so im Zug, dass sie das Fensterbild samt Rahmen fasst, das ein *Diesseits* des erwachsenen Proust im Zug und ein *Jenseits* des kindlichen Betrachteten als zwei durch die Fensterscheibe getrennte Einheiten in ein Bild integriert. Proust betrachtet sein kindliches Ich, um dann seinen Blick abzuwenden und die Augen zu schließen. Wieder folgt ein Schnitt (0:38:28). Die Kamera fängt Fotos ein, die unter anderem Proust in verschiedenen Altersstufen darstellen – in deren Mitte, beleuchtet, das eben gezeigte Winterbild des kleinen Marcel (Seq. 5.5).



Seq. 5.5 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609788)
Schnitt der trennenden Fensterscheibe (0:37:38–0:38:47).

Hier entfaltet die Szene nun ihrerseits, was im Kino möglich ist. Dabei wird in dem Schnitt, der durch verschiedene Positionierungen der Kamera von der Ansicht «vor dem Fenster» in den Raum «hinter dem Fenster» führt,

440 Lohmeier 1996: S. 150. So auch Schwab 2006: S. 161.

die Fenstermetapher des filmischen Mediums in Kopplung an das filmische Zugbild vollzogen: Wie Hickethier formuliert, ist «das, was im Bild gezeigt wird, eine in sich abgeschlossene Welt, die durch die Bildgrenzen ihr Ende findet, durch sie definiert wird, in der sich alles aufeinander bezieht. Zum anderen ist das Filmbild wie ein Fenster, durch das hindurch wir auf eine andere Welt sehen, die vor allem dann, wenn wir uns mit der Kamera zu bewegen beginnen, ein umfassenderes Ensemble sichtbar macht. Wir finden diese Auffassung in der Metapher von Film und Fernsehen als einem ‹Fenster zur Welt› popularisiert wieder.»[441]

Paech hatte verdeutlicht, inwiefern die Wahrnehmung der distanten, vorüberziehenden Landschaft hinter der Glasscheibe des Zugfensters als Äquivalent zum Kinodispositiv gelten kann.[442] Ruiz rückt dieses Fenster nach dem Schnitt in den Bildkader und verdoppelt dabei den erwachsenen Proust als Betrachtenden und Betrachteten. *Der erwachsene Proust betrachtet seine Vergangenheit filmgleich*, istwäre die Aussage paraphrasierbar. Da es sich um ein und dieselbe Person handelt, die Subjekt und Objekt der Betrachtung ausmacht, liegt der Schluss nahe, dass mit diesem Fenster gleichzeitig ein Spiegel am Werk ist, eine Art magischer Spiegel, der ein Bild aus der Vergangenheit zurückwirft. In diesen beschreibenden *Opto-* und *Sonozeichen* kann das filmische Bild des *modernen Kinos* gefasst werden, so wie es Deleuze unternimmt, wenn er es an das Moment der Koaleszenz zwischen dem aktuellen und dem virtuellen Bild bindet. Deleuze illustriert dies in einem zweiseitigen Bild, das ebenso als Opto- und Sonozeichen aktuell ist, wie es mit seinem eigenen virtuellen Bild «auf dem kleinen inneren Kreislauf»[443] kristallisiert. Die Ununterscheidbarkeit wird generiert von Bildern, die von Natur aus doppelt sind. Als Beispiel führt er den Spiegel an, in dem der Kreislauf als Austauschsystem auftritt:

> Das Spiegelbild ist in Bezug auf die aktuelle Person, die es einfängt, *virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel,* der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurücklässt und sie aus dem Bild – hors champ – verdrängt.[444]

---

441 Hickethier 2001: S. 49 f. Cf. auch Paech: «Die Projektion des Bewegungsbildes lässt die Kinoleinwand transparent werden zu einem vermeintlichen Fensterblick auf eine unwirkliche, imaginäre Wirklichkeit» (Paech 2009: S. 143).

442 Paech 1989: S. 71.

443 Deleuze 1996: S. 96. Mit diesem Kreislauf meint Deleuze die Ununterscheidbarkeit zwischen Virtuellem und Aktuellem, die Wahrnehmung und Erinnerung, Reales und Imaginäres, Physisches und Mentales bzw. deren Bilder in gegenseitigen Verweisen umkreisen (cf. ibid.).

444 Ibid.: S. 97, Hervorhebung d. Verf.

In der beschriebenen Szene wirkt die Konstellation von Proust und seinem kindlichen Ich durch die Mittlung des Fensters / Spiegels wie eine Exemplifizierung dieser These: Auf den zwei Seiten des Spiegelbildes stehen der aktuelle sowie der virtuelle Proust, doch enthebt die filmische Rahmenkonstruktion den Fixpunkt, die Zuweisung, wer hier virtuell und wer aktuell ist. Wie im Zeit-Bild Deleuzes gilt hier die Ununterscheidbarkeit im kristallinen Bild; die beiden Identitäten sind nunmehr gleichzeitig vorhanden, eine nicht minder real als die andere. «La méthode de la juxtaposition»[445] konfiguriert hier die sukzessive erlebten Zeitschichten, die Deleuze als geologische «Fazies»[446] bezeichnet, im Raum der Gleichzeitigkeit.

Wenn Ruiz' Proust in dieser «je est un autre»-Inszenierung durch das Glas auf sein kindliches Selbst blicken lässt, vollzieht er dabei kinematographisch die von Jauß für die *Recherche* festgestellte «Welt des Einzelnen im Spiegel der Zeit»,[447] in der das erinnernde und erinnerte Ich nie zusammenfallen. Dabei ist das betrachtete *Ich* – hier ganz der *Recherche* verpflichtet – ein «moi de rechange»,[448] das durch seine «états successifs» (*RTP III:* S. 544) in verschiedene «moi successifs» (*RTP III:* S. 696) bzw. in «innombrables et humbles ‹moi›» (*RTP III:* S. 430) zerfällt, die sich nicht etwa in zeitlicher Kontinutiät ineinander verwandeln, sondern sich nach Schnitten gegenseitg ersetzen, die der Erzähler als «morts successives» (*RTP III:* S. 1038) bezeichnet. Ruiz schreibt in seiner ersten Poetik:

> El juego de espejos – uno de cuyos ejemplos más sencillos sigue siendo el teatro de espejos concebido por Athanasius Kircher – nos permite examinar una imagen o un grupo de personas que parecen posar unos junto a otros, aunque sintamos que algo indiscernible los separa.[449]

Zwischen dem Gespiegelten und dem vor dem Spiegel Stehenden besteht eine unüberwindbare sowohl räumliche als auch zeitliche Differenz, die das Ich zum Anderen werden lässt. Hier gelingt es Ruiz erneut, ein Leitmotiv seiner eigenen Filmpoetik als proustsches Konzept darzulegen, das Deleuze mit Bergson als Charakteristikum des modernen Kinos beschreibt:

---

445 Poulet 1982: S. 111 ff.

446 Deleuze 1996: S. 316.

447 Jauß 2009: S. 282.

448 «[…] moi de rechange que la destinée tient en réserve pour nous et que, sans plus écouter nos prières qu'un médecin clairvoyant et d'autant plus autoritaire, elle substitue malgré nous, par une intervention opportune, au moi vraiment trop blessé» (*RTP III:* S. 595).

449 Ruiz 2000: S. 79.

> Unsere aktuelle Existenz, je nachdem, wie sie sich in der Zeit entwickelt, verdoppelt also ihre virtuelle Existenz durch ein Spiegelbild. Jeder Augenblick unseres Lebens bietet demnach diese beiden Aspekte: er ist aktuell und virtuell, einerseits Wahrnehmung und andererseits Erinnerung […]. Derjenige, der von der unaufhörlichen Verdopplung seiner Gegenwart in Wahrnehmung und Erinnerung Kenntnis nimmt, wird sich mit einem Schauspieler vergleichen, der automatisch seine Rolle spielt und der dieses sein Spiel zugleich hört und sieht.[450]

Der Film verbildlicht die zeitliche Leerstelle, die Billermann für die gesamte *Recherche* «zwischen je und me»[451] ansiedelt, indem er nach dem technischen Schnitt virtuelle und aktuelle Zeiten im Außen und Innen des Zuges sichtbar durch die Fensterscheibe trennt und nach dem folgenden Schnitt a posteriori an ein photographisches Standbild bindet – das als Photogramm der kleinsten Einheit filmischen Erzählens entspricht. Dieses siedelt Ruiz wieder im Raum des moribunden Diktierenden an, der zu Beginn durch das geschriebene Wort eingeführt wurde, im Raum des Erzählers. Indem das Kind und der Erwachsene bildlich substituierbar werden, wird die Einheit «zeitdeckender Erzählung» durch die eines vielfach gespiegelten Zeitraums ersetzt. Was zunächst als traumhafte Sicht auf die eigene Vergangenheit konzipiert wurde (der Blick aus dem Zug), wird in einem zeitlich nicht zuweisbaren Rück- oder Vorgriff an den Blick auf eine *Photographie* der Vergangenheit gebunden. Die Szene entledigt sich mit diesem Schnitt ihrer zeitlichen Kohärenz, die sie durch die Kohärenz des Bildes ersetzt. Ist die Zugpassage eine Visualisierung des mentalen Erinnerungsfilms, den das Betrachten der Photographie ausgelöst hatte? Ist das photographische Bild die nachträgliche bildliche Konzentration des Erinnerungsfilms, die der erwachsene Proust in dem Moment als mentales Bild vollzieht, in dem er seine Augen schließt?

Die kadrierte Kindheitsphotographie im Schnee ist zudem keine Dopplung eines kadrierten Bildes; die *Photographie* Marcels, die anfangs mit der Lupe betrachtet wurde, ist eine andere. Auch in der späteren *mise en scène* der auf dem Boden verteilten Photographien ist sie nicht auszumachen (Abb. 5.2–5.4).

---

450 Deleuze 1991b: S. 136–139.

451 «Der ganze Roman Prousts ist bestrebt, die Leerstelle des Vergessens und damit des Verlusts von Identität zwischen dem ‹je› und dem ‹me›, der ‹insignifiante réalité› und der ‹réalité profonde›, dem ‹longtemps› und dem ‹dans le Temps› auszuschreiten und immer neu experimentierend auszufüllen. In der Reflexivform spaltet sich das Subjekt, umkreist sich und lenkt den Blick auf sich selbst zurück. Dabei fällt dieser Blick auf ein fremdes und zugleich doch vertrautes Ich und rückt es in ironische Nähe und auratische Ferne» (Billermann 2000: S. 459 f.).



Abb. 5.2 Die Photographie hinter dem Lupenglas (0:06:14).



Abb. 5.3 Die zentrale Photographie im Bilderhaufen (0:38:47).



Abb. 5.4 Auf dem Boden zerstreute Photographien (0:39:02).

Ruiz unterbindet eine zeitliche Zuweisung. Charakteristischerweise nimmt sein Proust kein Fotoalbum in die Hand, sondern Einzelbilder eines Haufens, der unterschiedliche Gestalt annimmt. Was bleibt, wenn der filmbildlichen Reihung die zeitliche Reihung genommen wird, ist die Aussage des Bildes: Diese konstatiert die Trennung zwischen einem multiplen «je» und «me» in der Diskrepanz von Betrachtendem und Betrachtetem, die sich sowohl in der Zugscheibe manifestiert als auch im Bildcharakter der Photographie, die den körperlichen Ausschluss des Betrachtenden immer voraussetzt. Darin entspricht sie sowohl der *situation filmique* als auch dem literarischen Prätext, der in seiner Distanz von erzählendem und erlebendem Ich alles zum Bilde macht (Blanchot[452]) und dabei die Einheit des erlebenden Ich zeitlich auffächert, die in ihrer «je est un autre»-Konstruktion als multipler Anderer in der Zeit betrachtet wird. Darüber hinaus manifestiert sich in der Kopplung bzw. Spiegelung der imaginierten und aktuellen Bilder die Kristallbildstruktur des modernen Kinos.[453] Diese setzt den Raum der Erzählung und den der Zugfahrt sowie den Außen- und Innenraum des Zuges in

452 «Es ist in der Tat so, dass in dieser Zeitdimension alles zum Bilde wird […]» (Blanchot 1988: S. 26).

453 Deleuze konzipiert das filmische Kristallbild als «direkte Darstellung» der Zeit, die sich nicht mehr aus ihrem «empirischen Verlauf der Zeit als Sukzession der Gegenwarten» oder ihrer «indirekte(n) Repräsentation als Intervall oder Ganzes» ableitet, sondern sich direkt darstellt als «strikte Gleichzeitigkeit der Gegenwart mit der Vergangenheit, die sie sein wird, der Vergangenheit mit der Gegenwart, die sie gewesen ist» (Deleuze 1991b: S. 350).

ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis, das die *Recherche* als raumzeitliche Verschränkung in Bezug auf den Traum reflektiert:

> J'ai dit deux temps; peut-être n'y en a-t-il qu'un seul, non que celui de l'homme éveillé soit valable pour le dormeur, mais peut-être parce que l'autre vie, celle où on dort, n'est pas – dans sa partie profonde – soumise à la catégorie du temps (*RTP II:* S. 983).

In dieser traumähnlichen Zugfahrt durch die Jahreszeiten gelingt Ruiz eine kinematographische Inszenierung der multiplen Diskrepanz zwischen Erzählendem und Erzähltem und gleichzeitig in der Struktur der traditionell «zeitdeckenden» Erzählweise die Inszenierung einer dualen Zeit in einem traumzeitlichen *bloc* (*RTP II:* S. 983), der sich sowie einer Zuweisung von *Vorher* und *Nachher* als auch der Unterscheidung von *virtuellem* und *aktuellem* Bild des Erinnerungsraumes und des erinnerten Raumes entzieht.

Der erste Schnitt der Szene integriert mit der Fensterscheibe den visuellen Bruch in Raum und Zeit, der den Innen- vom Außenraum des Zuges trennt. Der folgende übernimmt die im übertragenen Sinne filmbildliche Inszenierung, in der ein Zuschauer eine Szene hinter dem Glas betrachtet als filminhärente, indem er vom Innenraum des Zuges in den Innenraum der Erzählung schaltet. Auch hier werden differente Zeiten und Räume über das Bild verbunden. Der Schnitt verweist somit auf einen Bruch im raumzeitlichen Kontinuum, dessen Leerstelle nicht gefüllt werden kann.

Diese offensichtliche Leerstelle der filmischen Erzählung wird – neben der hier besprochenen Zugszene – deutlich in Szenen, die traditionell auf dem Schnitt Schuss-Gegenschuss fußen, also in dialogischen Szenen. Bei Ruiz kommt es vor, dass der Gesprächspartner nach dem Gegenschuss verschwindet, er wurde «herausgeschnitten»[454] Die Schnitte in der Szene suggerieren eine zeitliche Kontinuität, doch fehlt etwas. Diese Leere entspricht nicht dem Schnitt der «Zeitraffung»,[455] der ausspart, was unbedeutend ist, sondern verleiht dem Schnitt eine eigene Bedeutung. Ruiz formuliert in seiner ersten Kinopoetik:

> Todo film, en efecto, es por naturaleza incompleto, puesto que está hecho de segmentos interrumpidos por la interjección « !Corten! » proferida por el realizador […] siempre harán falta algunos fragmentos

454 So in 2:24:13 ff.

455 Cf. Lohmeier 1996: S. 150.

> vacíos o inertes que sobrevuelen el film en búsqueda de un aeropuerto que no hallarán nunca: tal es « el fragmento ausente ».[456]

«El fragmento ausente» bewirkt eine Ansammlung virtueller Bilder, die als Katalysator der «mentalen Montage»[457] fungieren, da der Zuschauer, wie der Zugfahrer der *Recherche*, stets bestrebt ist, das Gesehene zu einer plausiblen Einheit zusammenzuführen.[458] Darüber hinaus ist das zeitliche Vakuum ein Konstituendum der Zeitstruktur des Romans, wie Shattuck festgestellt hat. Als zentral stellt er dabei zeitliche Leerstellen heraus, insbesondere die Unterbrechungen durch Prousts drei Aufenthalte in zwei *maisons de santé* und durch den Kriegseinbruch 1914 (*RTP III:* S. 723, 751, 755, 854).

> La nouvelle maison de santé dans laquelle je me retirai alors ne me guérit pas plus que la première; et beaucoup d'années passèrent avant que je la quittasse. Durant le trajet en chemin de fer que je fis pour rentrer à Paris, la pensée de mon absence de dons littéraires, [...] que [...] j'avais à peu près identifiée, en lisant quelques pages du journal des Goncourts, à la vanité, au mensonge de la littérature, cette pensée, [...] qui ne m'était pas depuis bien longtemps revenue à l'esprit me frappa de nouveau et avec une force plus lamentable que jamais.[459] (*RTP III:* S. 854; wörtlich übernommen in 1:35:28 ff.).

Shattuck sieht in diesem Zwischenraum, in der Ellipse der «beaucoup d'années», ein Äquivalent zu dem «spatial gap between our eyes»,[460] das durch die Einzelbilder der beiden Augen entsteht und in einem Tiefenbild vom Gehirn aufgelöst wird. Für ihn ist dieses Moment der Nicht-Darstellung essentiell, da es den «oubli»[461] begründet, ohne den die Ereignisse

---

456 Ruiz 2000: S. 134.

457 Der Begriff stammt von Balázs 2004: S. 46.

458 Auch in zwischen den Photographie-Inszenierungen fehlen spürbar Stücke. Lag möglicherweise das Bild von Marcel im Schnee oben auf dem mit den Lupen betrachteten Bildern und wurde es herausgeschnitten? Hatte Proust die Bilder nach der Betrachtung in die Luft geworfen, oder wie gelangen sie auf den Boden? Im Verweis auf ein *missing link* zwischen den Zeiten bzw. auf das *fragmento ausente* laufen die Fäden der Erzählung im Außerhalb der Diegese zusammen.

459 Ruiz übernimmt diese Textstelle nahezu wörtlich ab 1:35:28 ff.

460 Shattuck 2000: S. 120.

461 W. Benjamin und S. Beckett verweisen in ihren Proust-Lektüren ebenfalls auf die Bedeutung des Vergessens in der *Recherche*, die Bedingung für das schöpferische Erinnern ist (cf. Benjamin 1972–1989: S. 310–324; Beckett 2001, cf. auch Kasper 2003.

kinematographisch-chronologisch wären. Die Juxtaposition der Zeiten, die über den *oubli* getrennt und in der *mémoire involontaire* vereint werden, lassen es zu, Zeit als Dimension zu sehen:

> It allows us not to see across time, but to see time itself.[462]

Die Zeitstruktur des *récit* wird von Leerstellen und Sprüngen durchzogen. Was Shattuck hier für die Makrostruktur nachgewiesen hat, analysiert Genette in dem Standardwerk «Erzählung» auch mikrostrukturell an einer Passage aus *Sodome et Gomorrhe* (*RTP II:* S. 712). Dort macht er die «temporale Ubiquität oder Allgegenwart» aus, «die für die Proustsche Erzählung so typisch ist» und die das Fehlen eines narrativen Fixpunktes, das Fehlen einzelner Zeitabschnitte sowie ein teilweise schwindelerregendes Springen der *histoire* beinhaltet.[463] Die Parallele zur filmbildlichen Darstellung wird offensichtlich: In der von Schnitten geprägten Erzählung kann die Kamera frei zwischen verschiedenen Zeiten und Orten hin und herschalten. Poulet formuliert dies ohne die filmische Analogie formuliert:

> Aussi peut-on dire de l'œuvre entière de Proust ce que, dans *les Plaisirs et les jours*, il disait lui-même de cette époque de sa vie, que c'était « une suite, coupée de lacunes ».[464]

Das Phänomen des Schnitts, so wie es Ruiz inszeniert, ist das filmische Äquivalent des *spacial gap*, das dank der medialen Eigenschaften sowohl dazu imstande ist, die Leerstellen als Konstituendum der diachronen Narratio zu zeigen, als auch ein zeitliches und räumliches *gap* in die Synchronie des Filmbildes zu integrieren, wie es sich in der Fensterscheibe materialisiert, die in ihrer Materialität zwei Zeiten und Orte voneinander trennt. Der Schnitt wird zum Mittel eines zeitlichen Gegenmodells des *défilé cinématographique*. «Das Intervall befreit sich, der Zwischenraum wird irreduzibel, bekommt einen eigenen Wert»,[465] um mit Deleuze zu sprechen. So nähert sich der Schnitt dem Konzept der *Recherche* an, nach dem zeitlich durch den *oubli* getrennte Momente in verschiedenartiger Verknüpfung zusammenfallen und die Leerstelle zum Faszinosum der Imagination wird:

---

462 Shattuck 2000: S. 118.

463 Genette 2010: S. 22.

464 Poulet 1982: S. 54.

465 Deleuze 1991b: S. 354.

> [...] mon imagination qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle [la réalité] en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent (*RTP III:* S. 872).

Die «zeitdeckende Erzählung» der Szene wird hierbei aufgeworfen in eine spiegelkabinettähnliche Erzählstruktur, die von An- und Abwesendem gekennzeichnet ist. Dabei trennt der Schnitt wie der Schlaf den erinnerten Körper, um ihn in unterschiedlichen Zeiten und Räumen anzusiedeln. Im Kontext der Traumuntersuchung wurde der Schnitt als Zwischenraum auf die beiden *appartements* von Schlaf und Wachzustand bezogen, die sich im Schwellenzustand des *rêve éveillé* durchkreuzen.

Das *spacial gap*, das nach Shattuck den *oubli* kennzeichnet,[466] wird in den Erlebnissen der *mémoire involontaire* wieder heraufbeschworen. Es ist eine Art dritter Raum der Zeit im Reinzustand (*RTP III:* S. 872), der gleichzeitig *außerzeitlich* ist, da er nicht auf einer diachronen Zeitachse markierbar wäre, wie auch *in der Zeit*, da er die Zeit in den Raum wirft. Genette spricht von einer «scheinbar unhaltbare[n] Ambiguität», mit der «der Proustsche Held zugleich nach dem ‹Außerzeitlichen› und der ‹Zeit im Reinzustand› sucht; wie sehr er und mit ihm sein künftiges Werk sowohl ‹außerhalb der Zeit› als auch ‹in der Zeit› sein will».[467]

Das Medium Film kann über das Phänomen der Schnitte und die raum-zeitliche Verschachtelung von Orten und Zeiten dieses Paradox im Zeit-Bild inszenieren.

Ruiz entwickelt als Pointe der im Zug doppel-zeitlichen Inszenierung das Filmbild als photographiertes Bild, das *außerhalb* der zeitlichen Kette des Films anzusiedeln ist, doch räumlich immer wieder auf den Raum des Sterbenden verweist, der als Keimzelle der erinnernden Suche ebenso herhält wie als Keimzelle der filmbildlichen Erzählung von Zeit und Raum, als sei es ein bildlich konzentriertes quod erat demonstrandum für das erzählerische Potential des Films.

---

466 Shattuck 2000: S. 120.

467 Genette 2010: S. 113.

5.1.3 Die Sequenz – die Rahmenhandlung im Zeitraum

Die Sequenz wird von Lohmeier als «*handlungslogisch* definiertes Segment» bestimmt, dessen Anfang und Ende durch handlungslogische Kategorien verbunden sind.[468] Die Anordnung der Sequenzen gehorcht im klassischen Fall den Gesetzen der Chronologie in Form von Nachzeitigkeit.[469] Als Schema der Ursache-Wirkungs-Verkettung ist dies die Regel des Bewegungsbildes. Um in einer Sequenz Gleichzeitigkeit zu vermitteln, wird *die alternierende Montage* (Lohmeier 1996: S. 174) bzw. *Parallelmontage* (Hickethier 2001: S. 140) eingesetzt, die Aumont eher als räumliches, weniger als zeitliches Problem begreift: Da der Film keine weit auseinanderliegenden Orte in Gleichzeitigkeit fassen kann, muss er sie nachträglich darstellen: «l'une des plus grandes violences jamais faites à la perception naturelle.»[470] Die dritte Kategorie der Montage eines handlungslogisch definierten Segmentes liegt in der Verschachtelung bzw. «Einschachtelung»[471] von zurückgreifenden oder vorweggreifenden Szenen, die einer Rahmenhandlung der Sequenz erzähllogisch untergeordnet sind.

Die Ausgestaltung der Sequenz ist bei einer Proustverfilmung ein besonders interessanter Aspekt. Wie Genette in seiner formalisierten Struktur auf der Mikroebene solch handlungslogisch definierter Segmente nachgewiesen hat, findet dort ein schwindelerregendes Springen innerhalb einzelner Abschnitte statt,[472] die nicht alle als Pro- oder Analepsen auf einen Ausgangspunkt zurückzuführen sind, sondern oftmals «auf derselben subordinierten Ebene» «nur untereinander koordiniert»[473] sind. Diese Formation entspricht der ruizschen «vision *simultanéiste [...] suivant en cela notre pratique du réel qui ne colle pas avec la conception linéaire*».[474]

So unterläuft Ruiz in der alternierenden Montage die konventionelle «violence [...] faites à la perception naturelle», indem er die in verschiedenen

---

468 Lohmeier 1996: S. 148.

469 «Die Normalform der Anordnung von Sequenzen und Subsequenzen auf der narrativen Zeitachse ist das an der zeitlichen Abfolge der Sequenzen orientierte chronologische Nacheinander, das ja stets auch handlungslogisch begründet ist insofern, als der kausallogische Zusammenhang von Handlungen als Ursache-Wirkungs-Zusammenhang ein zeitliches Nacheinander von selbst erfordert» (Lohmeier 1996: S. 173).

470 Aumont 1989: S. 97. Cf. dazu auch Gaudreault / Jost 1990: S. 87.

471 Lohmeier 1996: S. 174.

472 So unterscheidet er an einer Passage der Soirée des Prinzen von Guermantes fünfzehn narrative Segmente, denen er neun Zeitpositionen zuweist, die komplex miteinander verschachtelt sind (Genette 2010: S. 27).

473 Genette 2010: S. 23.

474 Lageira 1999: S. 11.

Räume wahrgenommenen Ton- und Bild-Elemente ineinander verschränkt. Hier soll als Beispiel die Bibliothek der Guermantes dienen als der Raum der gehäuften Erinnerungsepiphanien (Seq. 5.6):



Seq. 5.6 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609789)
Raumüberlagerung in der Bibliothek der Guermantes (1:44:48–1:46:48).

Zunächst wirkt die Parallelmontage zwischen dem Raum der Bibliothek und den Erinnerungsräumen der Zugfahrt und Balbecs durch die Erinnerung des Protagonisten klassisch motiviert. Doch ist die Gleichzeitigkeit der Erinnerung keine auf der Zeitachse (der aktuelle Moment erinnert den vergangenen), sondern vielmehr eine räumliche Gleichzeitigkeit: Der vergangene Moment wird im aktuellen erinnert. Ruiz verschränkt die Raum-Zeiten über die klassische Parallelmontage hinaus: Die Geräusche (das Klopfen auf die Zugräder; Meeresrauschen und Möven Balbecs) ertönen sowohl vor als auch nach dem Bildwechsel im Raum der Bibliothek. Die überdimensionale Statue der Venus Kallipygos am Strand von Balbec, die unter den Augen des jugendlichen Proust (Pierre Mignard) fortgetragen wird, während dieser sich mit der Serviette über das Gesicht fährt, befindet sich nach dem Erinnerungseinbruch auf dem Servierwagen, während auf der Tonspur die Geräusche nachklingen. Visuelle und auditive Spuren der Erinnerung werden im aktuellen Raum inszeniert. Kravanja führt dies auf die gleichzeitige Berührung zeitlich unterschiedlicher Dimensionen zurück:

> La coexistence des dimensions temporelles, selon laquelle les êtres humains « touchent simultanément à des époques entre lesquelles

> tant de jours sont venus se placer », est ainsi rendue sensible, comme sur un palimpseste où des signes se superposent sans vraiment s'annuler.[475]

Die Sequenz folgt hier einer eigenen Logik – die Ursache-Wirkungs-Verkettung von Erinnerungsauslöser und Erinnerung hat keine in der Diegese dargestellte Auswirkung auf die *Handlung*, sondern auf den *Raum,* der «psychologie dans l'espace». Nach der Erinnerung wird er nicht mehr gleich wahrgenommen bzw. nicht mehr gleich ausgestattet.[476] Die Superposition der Zeiträume in der erinnernden Wahrnehmung, die in der *Recherche* angelegt ist («en introduisant le passé dans le présent […]», *RTP III:* S. 11031), präfiguriert das «Kino des Gehirns», in dem zwischen Raum und Zeit kein hierarchisches Verhältnis mehr existiert: Die Wahrnehmung der Rahmenhandlung hat sich durch die eingeschachtelte Erinnerung verändert. Die Erinnerung fällt in den Ausgangsraum, Raum der Erinnerung und erinnerter Raum bedingen sich gegenseitig. So spielt der Raum die Zeitachse des Diskurses aus.

> – Bref, c'est précisément ce qui se passe dans un film lorsqu'on se désintéresse du déroulement proposé par la narration et que nous nous laissons emporter par les connexions involontaires proliférant entre les images.[477]

Die ruizschen «images» erlauben in der *Einstellung* den Fokus auf das Absente wie ein sukzessives Gleiten und Sich-Entziehen gleichzeitig präsenter aktueller und virtueller Zeiten, das den Schnitt in Sichttrübungen ausspielt. In der *Szene* ermöglichen diese «images» eine raumzeitlich nicht zuweisbare kristalline Verkettung von Einstellungen, in der die filmische Rezeptionssituation mit der Erzählsituation der *Recherche* in ihren multiplen Selbstbetrachtungen fassbar wird und in der der Schnitt als raumzeitliche Distanz zwischen «je» und «me» zu Tage tritt, die jegliche zeitdeckende Erzählung durch eine Spiegelkonstruktion verschiedener Zeiten ersetzt, und in der der Schnitt als trennender Sprung in Raum und Zeit einen Eigenwert erhält. In der *Sequenz* präsentiert die Erzählung der Filmbilder eine

475 Kravanja 2003: S. 101.

476 Als etwa Proust in Gilbertes Salon die Zeichnung aus *Das Mädchen mit den Goldaugen* ansieht, auf der ein junger Mann zwei Frauen betrachtet, von denen eine männlich, eine weiblich gekleidet ist (0:17:29–33), erinnert er sich an eine ähnliche Szene im Bois de Boulogne, die visualisiert wird (0:17:34–42). Im Anschluss an diese Szene kehrt die Kamera wieder in den ursprünglichen Raum zurück, wo sie die Ausgangsszene erneut einfängt – jedoch in eigenartig veränderter Belichtung (0:17:43 ff).

477 Ruiz 2006: S. 17.

Raum-Zeit-Montage, die die Zwänge der chronologischen Zeit überwindet (*RTP III:* S. 889), indem der Rückblick Eingang in den aktuellen Raum findet.

> Mit seinen Einschüben, Verzerrungen und Verdichtungen ist der proustsche Roman, wie er selbst laut verkündet, sicherlich ein Roman der verlorenen und wiedergefundenen Zeit, aber er ist auch, vielleicht etwas leiser, ein Roman der beherrschten, gefangenen, verhexten, heimlich subvertierten oder besser pervertierten Zeit. Müssen wir über diesen Roman nicht sagen, was sein Autor, vielleicht nicht ganz ohne Hintergedanken eines Vergleichs, über den Traum sagt: Er spielt mit der Zeit, macht sie zu einem Spiel?[478]

Indem Ruiz alle ihm zur Verfügung stehenden technischen Einheiten der filmischen Erzählung auf ihr Potential befragt, mit der Zeit ein Spiel zu treiben, trifft der Cineast eben diesen «leisen» Subtext der *Recherche* in kongenialer Weise in der ihm eigenen zeit-bildlichen Inszenierung und macht so den literarischen Prätext als Präfiguration des filmischen Zeit-Bildes lesbar.

5.1.4 Die mentale Montage von Bild und Ton

Im Medium Film laufen permanent visuelle und auditive Eindrücke parallel. Deleuze verleiht dem Akustischen im modernen Film in der Möglichkeit des heautonomen Bildes, in dem Ton und Bild sich lösen und ihre eigenen Verbindungen eingehen, einen besonderen Stellenwert.

Ruiz stellt in seinen heterogenen Bildern den Ton häufig als vom Bild unabhängige Größe aus, die nicht gezeigte Orte und Zeiten in der Vorstellung erscheinen lässt und unterstützt so den imaginären Anteil der filmbildlichen Wahrnehmungssituation. Als Beispiel wurde im ersten Kapitel die Bild-Klang-Collage der erstinszenierten Erinnerungssequenz genannt, in der das Ausrufen der Gäste bereits im gezeigten Raum des greisen «Proust» einsetzt und so den Raum der Matinée heraufbeschwört, noch bevor dieser aktualisiert wird.[479] Im Spiel mit der Zeit ist diese auf den Schnitt folgende Aktualisierung der tonalen Elemente keine Bedingung. Ebenso generieren

---

478 Genette 2010: S. 114. In der Anmerkung führt er aus: «c'était peut-être aussi par le jeu formidable qu'il fait avec le Temps que le Rêve m'avait fasciné» (*RTP III:* S. 912). Betonen wir im Vorbeigehen das hier verwendete Verb: ‹faire (und nicht: jouer) un jeu avec le Temps›, was nicht nur heißt, mit ihr spielen, sondern auch, ein Spiel aus ihr machen; ‹en faire un jeu›» (ibid.).

479 Cf. Kapitel «Das photographische Bild»: S. 53 ff.

die in der Erzählzeit weit gestreuten Rekurrenzen über die Tonspur ein mentales Konstrukt der Zuschauererinnerung. Zu nennen sind hierbei vor allem Zeitzeichen wie das Ticken von Uhren, das Schlagen von Glocken oder das Lachen von Kindern.

Das Kinderlachen wird erstmals eingespielt, als Marcel vor dem Landhaus in Combray herunterschwebt, als befände er sich auf einem Kamerakran (Seq. 5.7).



Seq. 5.7 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609790)
Kinderlachen in Combray (Außenraum) (0:10:46–0:10:53).

Obwohl Kinderbild und Kinderstimme zeitlich in Konkordanz stehen, sperrt sich die spezifische Tonbearbeitung in ihrer leicht hallenden Verzerrung gegen den Eindruck einer audiovisuellen Einheit. Deleuze begreift in solchem Zusammenhang den Ton als Bild-Äquivalent und spricht mit Fieschi von einer «Kadrierung» des Akustischen.[480] Dieser Bruch zwischen Bild und Ton führt jedoch nicht zu einer irreversiblen Trennung des Audiovisuellen,[481] sondern verleiht ihr eine neue Qualität, eine neue Art der Übereinstimmung (*correspondance*), die einer Nicht-Übereinstimmung

480 Den Begriff führt Deleuze (Deleuze 1991b: S. 334) zurück auf Fieschi und Glenn Gould: Fieschi spricht von einer «Kadrierung […] der Rede», Glenn Could vom «encadrer» in der Tonmontage (Fieschi 1977: S. 55; Payzant 1984).

481 Eine solche Trennung findet in der *Recherche* in den Telefonaten statt, in denen zwar der Ton (als Stimme) präsent ist, der Raum der geliebten Person doch visuell und körperlich absent. Die Stimme außerhalb des Bildkaders – aus dem Off des Telefons – kann den Raum nicht überwinden, sie lässt die Räume als «vases clos» bestehen (cf. Poulet 1982: S. 71) und begründet so die *angoisse* des Erzählers (cf. S. 64).

entspringt.[482] «Der irrationale Schnitt als Grenze oder Zwischenraum geht in besonderem Maße zwischen visuellem und akustischem Bild hindurch», wie Deleuze schreibt.[483] So wird die «occurrence liée d'un son» zur «occurrence libre»,[484] welche die als akustisches Noozeichen verschüttete auditive *Fazies* in verschiedene audiovisuelle Einheiten öffnet.

Die Kinderstimmen haben auch in der Zugerinnerungsszene in den spielenden Kindern einen Halt im Bild. Doch geht auch durch diese Ton-Bild-Kombination ein Riss; die Stimmen könnten nicht in dieser Form im Zugabteil wahrgenommen werden, sie setzen vor der Kadrierung der Kinder ein und blenden mit deren Kadrierung wieder aus, um von der Filmmusik ersetzt zu werden. So wirken sie als akustisches Zeichen der Kindheit eher (wie die Filmmusik) dem Off zugehörig als den kadrierten Kindern (Seq. 5.8).



Seq. 5.8 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609791)
Kinderstimmen aus dem Off (0:37:51–0:38:51).

Auch in der Venedig-Erinnerung, das heißt in einem Erlebnis der Zeit im Reinzustand, ertönt der Klang der Kindheit (Seq. 5.9):

482 Cf. Deleuze 1991b: S. 333.

483 Ibid.: S. 356.

484 Das heißt, sie stimmen nicht mit dem visualisierten Raum überein (Gaudreault/Jost 1990: S. 97).



Seq. 5.9 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609792)
Kinderlachen in Venedig (1:41:44–1:41:48).

In der Schlusssequenz (2:25:10 ff.), als das Auffinden der Kindheitslektüre die Erinnerung bedingt, wird erneut Kinderlachen aus dem Off eingespielt. Auch hier stehen Bild (mit Erwachsenem) und Ton (mit Kinderstimme) in Diskordanz zueinander (Seq. 5.10).



Seq. 5.10 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609793)
Kinderlachen in Combray (Innenraum) (2:26:04–2:26:10).

Zu Beginn des Gangs durch das unterirdische Labyrinth sind ebenfalls Kinderstimmen zu hören (Seq. 5.11).



Seq. 5.11 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609794)
Kinderstimmen der Tiefenschichten (2:27:25–2:27:37).

Die Kinderstimmen verbinden die zeitliche *Fazie* von Combray mit dem Raum des Alters, koppeln Anfang und Ende des Romans. Sie bleiben als auditives Zeitzeichen der ewigen Kindheit auch im *espace-off* des fortgeschrittenen Alters als virtuelle Seite des aktuellen Bildes immer bestehen.

Besonders bezeichnend ist hierbei der Einschub, in dem Ruiz seinen Protagonisten eine der proustschen *boîtes* öffnen lässt (0:32:30 ff.). Der Ton suggeriert, dass das Lachen der Kindheit in dem kleinen Holzkästchen aufbewahrt war. Untermalt vom Ticken einer ebenfalls nicht kadrierten Uhr öffnet der Ton einen zweiten Kader, der den des Bildes über einen Bruch hinweg ergänzt (Seq. 5.12).

In der Inszenierung geht der Glockenton eine synästhetische Einheit mit der zerbrochenen Tasse ein, der Ton scheint aus der Tasse aufzusteigen. Léricheziehtin ihrer Auseinandersetzung mit der Verfilmung von Ruiz gerade für die Darstellung der Synästhesien die Grenzen des filmischen Mediums.[485] Die Einheit von Bild und Ton in der hier beschriebenen Einstellung ergibt sich auch nicht aus einer syntaktischen Austauschformation zwischen Form, Farbe und Geräusch, doch ist die audiovisuelle Einheit, die Kästchen und Ton hier eingehen, dem Betrachter offenkundig. Diese Form von Synästhesie ist beschreibbar mit der Erfahrung des

485 Als Beispiel gibt sie die Glockenbeschreibung der *Recherche* an, den «tintement ovale et doré de la clochette» (*RTP I:* S. 14; cf. Léricheziehtin 2005: S. 179).



Seq. 5.12 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609795)
Kinderlachen aus dem Holzkästchen (0:32:30–0:32:37).

Gemeinsinns,[486] wie sie Aristoteles in *de anima* definierte. Wie Böhme darstellt, ist dieser Gemeinsinn nicht, wie es häufig später verstanden wurde, ein weiterer Sinn, sondern bezeichnet einen gemeinsamen Punkt im Koordinatensystem der dimensional unterschiedenen Wahrnehmungen, in dem sich die Hauptachsen in einer gemeinsamen synästhetischen Wahrnehmung schneiden (S. 92). In der Interaktion von Ton und Bild wird die zerbrochene Tasse zum Zeitzeichen; das Kästchen, in dem sie bewahrt bleibt, enthält (so wie die *boîtes*, *vases*, *ballons* oder *lueurs* der *Recherche*) die Zeit, die hier in auditiver Collage sowohl das Kinderlachen als auch die tickende Uhr umfasst und von den Zwängen der Chronologie befreit aufsteigen kann, sobald sich die verschlossenen *boîtes* der Erinnerung öffnen.

Kinderlachen und Ticken der Uhr könnten als auditive Zeitzeichen gelesen werden, die für verschiedene Zeitsysteme stehen: Den chronologischen «défilé cinématographique» (*RTP III:* S. 882), der in der *Recherche* dem Realismus zugeschrieben wird, und das außerzeitliche Zeitsystem der Ewigkeit. Doch werden in Ruiz' Film selbst die Zeichen des Chronos zu außerzeitlichen. Dies kündigt er bereits in der umgekehrten Stundenuhr an. Im

486 Cf. Böhme 2001: S. 92. Sie nimmt nicht den Umweg über eine Urteilsästhetik, die dem sprachlichen Code verhaftet bliebe. Böhme weist für die synästhetische Wirkung von Bildern auf das Reklamefoto eines kühlen Glases Bier hin. «Der Effekt, insbesondere der Reklameeffekt, besteht doch gerade darin, dass ich angesichts des Bieres tatsächlich Kühle fühle und mir keineswegs bloß eine ‹wahrgenommene Struktur› erlaubt, ‹eisgekühltes Bier in einem Glas› zu denken, wie Eco sagt» (Böhme 2007: S. 289, Anmerkung 4).

Glockenschlagen (als Markierer der Stunden) wird die Entzeitlichung der Zeitzeichen auf den literarischen Prätext beziehbar: Das erste Kadrieren des Glockenschlagens koinzidiert mit dem Bild der Diegese, leitet jedoch unmittelbar in die Kadrierung des Flusses über, der im Schwanken der Kamera in wilde Bewegung gerät (0:00:11–0:00:20). Dies wird circa zehn Minuten später wieder aufgegriffen, als die Kamera im freien Flug aus dem Fenster des Kinderzimmers die in theaterdekorhafter Manier auseinanderfahrenden zweidimensionalen Bäume überwindet, um die Sicht auf den Glockenturm von Combray freizugeben.

«Je le trouve tout d'un air naturel et distingué […] je suis sûr, que s'il jouerait du piano, il ne jouerait pas sec» (0:13:41–0:14:13; cf. *RTP I:* S. 64), kommentiert die Großmutter. Die ihre Stimme untermalende Musik bricht ab, um dem Glockenläuten vollen Raum zu geben und damit den Ton wieder an das Bild zu binden.

Hier greift Ruiz im Zusammenspiel von Bild und Ton die zeitbildliche Passage des Primärtextes auf, in der gegen Anfang von *Le Temps retrouvé* der Kirchturm im vom Fenster umrahmten *tableau* erscheint:

> Je ne regardais en somme tout cela avec plaisir que parce que je me disais, c'est joli d'avoir tant de verdure dans la fenêtre de ma chambre jusqu'au moment où dans le vaste tableau verdoyant, je reconnus, peint lui au contraire en bleu sombre, simplement parce qu'il était plus loin, le clocher de l'église de Combray, non pas une figuration de ce clocher, ce clocher lui-même, qui *mettant ainsi sous mes yeux la distance des lieues et des années,* était venu, au milieu de la lumineuse verdure et d'un tout autre ton, si sombre qu'il paraissait presque seulement dessiné, s'inscrire dans le carreau de ma fenêtre (*RTP III:* S. 698, Hervorhebung d. Verf.).

Der Kirchturm, der dem Erzähler anfangs als Objekt perspektivisch-zeitlicher Anschauung zu erster künstlerischer Produktivität angeregt hatte, wird hier in seiner bildlichen Umrahmung des Fensters zum Katalysator der Erkenntnis einer Raum-Zeit-Montage im schärfentiefen Bild.

In Ruiz' Inszenierung wird die zeitliche Distanz im filmischen Raum durch die freie, erzählende Instanz der Kamera überwunden, die im Flug aus dem Fenster die Zeitentiefe des Raums samt ihrer oberflächlich fassbaren *Fazies* durchfliegt, die Ruiz in dieser Einstellung wie Theaterkulissen auf Schienen zur Seite fahren lässt (Seq. 5.13).



Seq. 5.13 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609796)
Der Kirchturm von Combray. «Il ne jouerait pas sec» (0:13:41–0:14:13).

Durch die Bindung von Bild und Ton und den intermedialen Text, der stets mitgelesen werden muss, verliert der Glockenton seine semantische Einordnung in das Wortfeld des Chronos, um zum auditiven Bestandteil einer komplexen intermedialen Hieroglyphe zu werden, wie sie folgende Szene in besonderer Dichte darbietet (Seq. 5.14):



Seq. 5.14 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609797)
Glockencollage (0:19:12–0:19:45).

Wenn die Inszenierung das Scheinwerferlicht auf Proust intensiviert und dieser in Gedanken versunken lächelt (0:19:35 ff.), wird der Zuschauer nicht etwa über eine Off-Stimme über sein Innenleben informiert, sondern über eine Ton-Collage: Die Glocke, die im Kader dem praktischen Zweck diente, Augustine herbeizurufen, überlagert sich in einer akustischen Doppelbelichtung mit der helleren Glocke der Kindheit, dem entscheidenden Zeitmarkierer, der den Abgang Swanns bekundete. Zudem überlagert sich der kadrierte Ton mit dem Glockenschlagen des Kirchturms, der seinerseits seinen Charakter des chronologischen Zeitmessens relativierte, indem er in Film und Buch an Stilfragen gekoppelt wurde. So öffnet der gefilmte Raum über seine visuellen und auditiven Signifikanten zeitliche Tiefenschichten der Zuschauererinnerung, die von Einstellung zu Einstellung an semantischer Dichte gewinnen.

> [Cela] […] nous donne la possibilité de lier des idées, des séquences, des situations qui, placées en différentes parties d'un film, aussi éloignées puissent-elles être les unes des autres (et je dirai que plus elles sont éloignées, mieux c'est), peuvent se connecter entre elles et se réintensifier.[487]

Bedeutungstragend sind im körperlichen Vorgang der Filmrezeption nicht die syntaktischen Neukreationen, sondern die audiovisuellen, die im synästhetischen Zusammenspiel von bildlichen «Atmosphären» und Ton vom Gemeinsinn erfasst werden.

Ruiz' Film gibt dem Zuschauer in den langen Einstellungen viel Zeit zum In-Bezug-Setzen der zeitlich getrennten Schichten, um das filmeigene Spiel mit der Zuschauererinnerung zu ermöglichen. In der Rezeptionssituation entspinnt sich parallel zu den Erinnerungen des Erzählers ein Erinnerungsgeflecht des Lesers, das Iser als «ästhetischen Pol» des Werks ausmacht, der den «künstlerischen» (den Text des Autors) um die mentale Realisierung des Lesers ergänzt.[488] Dabei bedeutet der Lesevorgang wie jede Wahrnehmung eine Interaktion der eigenen außerliterarischen Erinnerungen mit den Erinnerungen, die über die Lektüre des Romans entstehen.

---

487 Ruiz 2006: S. 39.

488 Cf. Iser 1994: S. 38.
Ricœur spricht in *Temps et récit* von der *mimésis III*, in der sich die Welt des Textes und des Lesers durchkreuzen. (Ricœur 1984: S. 85–129).
Perrier fügte hinzu, wie die im Text thematisierte Erinnerung mit einer *Ars Memoria* des Lesers einhergeht (Perrier 2011).

Da ist die Malerei, da sind die Reisen, die Zeit, die Religion, die Eifersucht, die Androgynität, die Ambivalenz der Zeichen, die entfesselte Farbe …; die Serie der Leitmotive im literarischen Prätext ließe sich noch lange fortsetzen. Ruiz übersetzt das Prinzip der leitmotivischen Erzählung sowohl in der Darstellungs- als auch in der Abbildungsebene als audiovisuelles: Im Kameraverhalten rekurrieren extreme Vogelperspektiven (0:33:14, 0:25:40, 0:38:52, 2:07:11 ff.) und auffällige Drehbewegungen bzw. Kreisfahrten:[489] (0:04:49, 0:09:28, 0:23:17, 0:49:50, 1:00:02 ff.), als wolle der *cinematic narrator* von Zeit zu Zeit an die Perspektive der literarischen Erzählung erinnern, von der es heißt: «J'avais le vertige de voir au-dessous de moi et en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années» (*RTP III:* S. 1046, 1047).

Im Bildkader häufen sich Spiegel (0:04:47, 0:19:56, 0:24:53, 0:24:53, 0:56:25-26, 1:15:58, 2:21:21, 2:25:54) und Statuen (0:30:18; 0:38:45; 0:29:28; 1:04:00 ff.; 1:13:03–1:13:46; 1:19:99 ; 1:24:25; 1:44:01 ff.; 1:46:50-55; 1:47:00; 1:47:06 ff.; 2:01:22; 2:27:55 ff.).

Durch das Lösen von Bild- und Ton-Elementen, die sich über den Ablauf des Diskurses hinweg untereinander verschränken und verdichten, gewinnt der Anteil der mentalen Konstruktion entscheidendes Gewicht.

> Cette tension constante, qui rend l'abstraction impossible au cinéma, peut faire penser à une espèce de courant souterrain qui accompagne toute série d'images, un courant qui, appuyé sur des objets identiques ou similaires, comme s'il s'agissait de signalisations de trafic, poursuit une histoire à moitié digérée par les objets montrée, à moitié attribuée par nous.[490]

So wird der Bilderablauf unterlegt von einem Netz der Erinnerung, das eigene Geschichten einflicht, wie die Geschichte des kadrierten Glockentons, der in seiner multiplen audiovisuellen Bindung vom Ton der frühen Kindheit, der die freie Mutter ankündigte, von der Serie der quälenden Lieben und schließlich vom drohenden Tod erzählt.[491]

---

489 «Zu den augenfälligsten ‹Verstößen› der Kamera gegen normale Wahrnehmungsbedingungen gehören Verschiebungen der Horizontale durch Drehungen (‹Rollen›) der Kamera um ihre Blickachse […], die nur in besonderen Fällen referentiellen Notwendigkeiten folgen (Schifffahrt, Karussellfahrt u. a.). Wo sie nicht um des bloßen Effekts willen eingesetzt werden, haben sie eine relativ konstante funktionale Tradition als Anzeiger einer aus dem Gleichgewicht geratenen Welt» (Lohmeier 1996: S. 86).

490 Ruiz 1978: S. 25.

491 Der Glockenton tritt ebenfalls als auditiver Schnittmarker auf: Er trennt Cottards Gesicht, der letzte Liebesdienste Odettes in Anspruch nimmt (0:57:49), von der Beerdigungsszene (0:57:50–1:00:02), auf der sich das Glockenschlagen in Form der *cloches* fortsetzt.

> La surface du roman est occupée par la série des prédelles, et cela de telle manière qu'en dépit du découpage, des lacunes et des limites marquées par les cadres, l'imagination saisit immédiatement le principe qui unit les prédelles, et reconstitue la totalité dont elles ne sont que des sections.[492]

So filmisch formuliert Poulet die mentale Montage in Bezug auf den literarischen Prätext.

Diese mentale Montage konstruiert die Kathedrale der Erinnerung[493] im Film wie im Roman in der Rezeptionssituation neu:

> Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable se rappelle dans quelle église, dans quel musée, dans quelle collection particulière, les autres sont dispersés (de même qu'en suivant les catalogues des ventes ou en fréquentant les antiquaires, il finit par trouver l'objet jumeau de celui qu'il possède et qui fait avec lui la paire, il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier (*RTP III:* S. 973),

stellt der Erzähler auf dem *bal de têtes* fest. In der Re-Konstruktion der Erinnerung veranlasst die aktuelle Wahrnehmung zur *métaphore*-ähnlichen Montage der schriftbildlich evozierten Referenten, die das zeitliche Nacheinander in einem mentalen Konstrukt spatialisiert:[494]

> [...] la circonstance était l'unité complète, et le personnage seulement une partie composante. Et *ma vie était déjà assez longue* pour qu'à plus d'un des êtres qu'elle m'offrait je trouvasse, *dans mes souvenirs des régions opposées*, pour le compléter, un autre être (*RTP III:* S. 972, Hervorhebung d. Verf.).

In der Verräumlichung des Discours doppeln sich die erinnernde Montage des Erzählers und die erinnernde Montage des Rezipienten und führen den «ästhetischen» und den «künstlerische[n] Pol»[495] des Werks in eine Spiegelrelation.

---

492 Poulet 1982: S. 131.

493 Das erlebende Ich erwähnt gegen Ende der *Recherche*, sein Romanprojekt wie eine Kathedrale zu bauen (*RTP III:* S. 1033). Cf. dazu u. a. Tadié 1992 (*La Cathédrale du temps*) und Westerwelle 2004.

494 Wie Collot unter Verweis auf Genette darstellt, impliziert das Konstrukt der Metapher immer eine räumliche Dimension (cf. Collot 1987: S. 84–95; Genette 1966).

495 Iser 1994: S. 38.

> Disons qu'un spectateur est le visiteur du palais mental où habite le film que nous sommes en train de voir.[496]

In der von Ricœur theoretisierten Mimesis III wird der filmische «édifice du souvenir» genauso wie der literarische zum *palais mental* des Erzählers, den der Rezipient durchschreitet.

5.2 Die narrative Montage

Die mentale Montage hängt sich an Elementen des *récit* auf, der seinerseits durch die narrative Montage strukturiert wird, die Ton und Bild in ihren unterschiedlichen Einheiten als Einstellungen, Szenen und Sequenzen in ein spezifisches diskursives Gefüge von Raum und Zeit stellt.[497] Dieses Gefüge hatte Genette unter dem Begriff der «Ordnung» als konstantes Springen von Zeiten und Räumen nachgezeichnet, das die narrative Montage des Textes in zehn Makro-Segmente gliedert:

> Die *Recherche* du temps perdu beginnt also mit einer weit ausschwingenden Bewegung, in deren Zentrum als strategische Schlüsselposition die Position 5 (schlaflose Nächte) steht, zusammen mit ihrer Variante 5' (die Madeleine), beides Positionen des schlaflosen bzw. vom unwillkürlichen Gedächtnis übermannten «intermediären Subjekts», dessen Erinnerungen für die Gesamtheit der Erzählung bestimmend sind, was dem Punkt 5–5' die Funktion einer Art notwendigen Schaltstelle verleiht oder, wenn ich so sagen darf, die

496 Ruiz 2006: S. 13.

497 Während sich die ersten Filme an den drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung des klassischen Theaters orientierten (eine Handlung wurde in einer Einstellung an einem Drehort gedreht, wie in *L'Arroseur arrosé* [Lumière, 1895], oder *L'arrivé en gare*), gab es schon sehr früh Versuche, mit verschiedenen Zeit-Konstellationen zu arbeiten (für eine ausführlichere Darstellung cf. Gaudreault / Jost 1990: S. 24 ff.). Meliès arbeitete noch mit einer Aneinanderreihung von Einzelszenen, um größere Filmerzählungen darzubieten. Edwin S. Porter führte in seinem frühen Western *The Great Train Robbery* (USA 1903) die Parallelmontage ein. Die Montageregeln von Griffith entwickelten die normativen Hinweise, um Fehlinterpretationen des Raum- und Zeitgefüges in der Montage zu verhindern, die später die Grundlage für das *Continuity System* der Hollywooderzählung wurden (cf. Bordwell, dieser kanonisierte dieses System in Bordwell / Staiger / Thompson 1985, insbesondere S. 194–213). Borstnar bietet eine zusammenfassende Übersicht über diese Regeln (cf. Borstnar / Pabst / Wulff 2008: 149 ff.). Wie Bordwell in seiner Neuveröffentlichung darlegt, ist das heutige Hollywoodkino jedoch nicht mehr das der 60er-Jahre; es spielt mit seinen eigenen Konventionen (cf. Bordwell 2006).

> eines narrativen Dispatchers: Um von Combray I zu Combray II zu kommen, von Combray II zu Un amour de Swann, von Un amour de Swann zu Balbec, muss man immer wieder zu dieser zentralen, wenn auch gleichzeitig exzentrischen Position zurückkehren (denn chronologisch kommt sie ja später), deren fester Griff sich erst beim Übergang von Balbec nach Paris lockert, obwohl dieses letztere Segment (J3), sofern es dem vorigen koordiniert ist, ebenfalls der Gedächtnisaktivität des intermediären Subjekts subordiniert und mithin analeptisch ist. Der – gewiss entscheidende – Unterschied zwischen dieser Analepse und allen früheren liegt darin, dass diese offen bleibt und von ihrem Umfang her fast die gesamte *Recherche* abdeckt: was unter anderem bedeutet, dass sie – ohne es zu sagen und so, als merkte sie es nicht – ihren eigenen Ausstrahlungspunkt im Gedächtnis erreicht und diesen, der scheinbar in einer ihrer Ellipsen versunken ist, sogar überschreitet […].[498]

Aus diesem «Ausstrahlungspunkt» heraus findet die Projektion der Geschichte statt, «die uns von Zimmer zu Zimmer und von Lebensalter zu Lebensalter führ[t], von Paris nach Combray, von Doncières nach Balbec, von Venedig nach Tansonville» (ibid.).

Paech stellt in seinem historisch argumentierenden Buch *Literatur und Film* dar, wie sich die Montagemöglichkeiten des modernen Films erweitert haben[499] und verweist auf «die Mimesis einer montageförmig erlebten Realität» als einer «filmischen Schreibweise», mit der der moderne Film die Literatur beeinflussen sollte. Diese Schreibweise entstehe durch «die Konstruktion von Bedeutungen aus der Reihung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang, die Dekonstruktion bestehender Zusammenhänge und ihre Auflösung in heterogene Elemente, die in einer offenen textuellen Struktur variable Verbindungen eingehen».[500]

All dies sind Montageprinzipien, die nicht auf die Mimesis einer außerfilmischen Realität abzielen, sondern auf die Mimesis einer Wahrnehmung, die immer gleichzeitig auch Erinnerung ist.

Diese Form der «Mimesis» wird im literarischen Prätext gekoppelt an das Stilmittel der *métaphore*, das als diskursives Ordnungsprinzip eine Präfiguration des modernen filmischen Zeitbildes bereithält, wie das folgende Kapitel ausführen soll.

---

498 Genette 2010: S. 25.

499 Paech 1997b.

500 Paech 1997b: S. 129; cf. auch Hickethier 2001: S. 144.

5.2.1 Die métaphore *als zeitbildliches Montageprinzip*

Wie im Teil, der sich Bild und Bildlichkeit widmete, deutlich wurde, etabliert der Erzähler der *Recherche* zwei Bildkonzepte in Kontrast zueinander: Das «tableau uniforme» des Realismus einerseits, das auf eine Ähnlichkeits- bzw. Selbigkeitsbeziehung zur Wirklichkeit hinauswill, und die heterogene bzw. «antilogische» Hieroglyphe andererseits, wie sie sowohl die Beschreibung des Lesebildes als auch des photographischen Bildes, des Traums oder des Gemäldes (*Le Port de Carquethuit*) etabliert. Diese Dichotomie des (spatialen) Bildes setzt sich im diskursiven Medium der Literatur als einer in der Zeit reihenden Erzählform fort mit einer Kontrastierung zweier Montageformen.

Die erste Montageform entspricht der sukzessiven Abfolge in einem bebilderten Buch:

> Certes, on peut prolonger les spectacles de la mémoire volontaire qui n'engage pas plus de forces de nous-mêmes que feuilleter un livre d'images. […] je m'étais dit en cataloguant ainsi les illustrations de ma mémoire: « J'ai tout de même vu de belles choses dans ma vie » (*RTP III:* S. 873).

Sie wird in *Le Temps retrouvé* als filmische ausgemacht:

> Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – *rapport que supprime une simple vision cinématographique*, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents (*RTP III:* S. 889, Hervorhebung d. Verf.).

Bluestone versteht die Montage als kinematographische Analogie zur Metapher, bei der in dieser Weise zwei unvergleichbare Elemente, wie in der Trope, verbunden werden, um ein «tertium quid» zu schaffen, «ein neues, (drittes) Element, dessen Qualität keine der Einzeleinstellungen hat, solange sie voneinander unabhängig sind».[501] Tatsächlich entwickelt der Erzähler in *Le Temps retrouvé* im Sinne einer solchen kinematographischen Metapher das Gegenkonstrukt der bloßen Bilder-Folgen:

501 Bluestone 1984: S. 55.

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

Das Gegenkonstrukt, so wird hier deutlich, äußert die *Recherche* in der *métaphore*, die, wie Billermann (2000) nachgewiesen hat, als makrokosmisches Stilprinzip für die gesamte *Recherche* gilt.[502] In diesem Sinne liegt die Analogie der proustschen «métaphore» mit dem Montage-Konzept des modernen Kinos unerhört nahe, das «Ähnlichkeiten im Unähnlichen» setzt, «ohne dabei kategoriale Differenzen zu tilgen»[503] und dabei als außersprachliche Bezugsreferenz auf das erinnernde Subjekt bzw. den «Ausstrahlungspunkt» des Gedächtnisses verweist, in dem erinnerndes und erinnertes Ich interagieren.

Die «métaphore» (*RTP I:* S. 836) des *Port de Carquethuit* strebte die Auflösung jeglicher «termes» an. In diesem Kontext wurde die Versöhnung von Stillstand und Bewegung als eine von *Chronos* und *Aion* angedeutet, in der die Gemäldebeschreibung die literarische Sukzession im räumlichen Bild aushebelte und dabei im «Bild» etablierte, was Deleuze als «Antilogos» bzw. als «Ordnung des Risses»[504] bezeichnet.

In der Diachronie der Erzählung hat das Prinzip der *métaphore* nun die Funktion, die «contingences du temps» zu überwinden (*RTP III:* S. 889). Dies geschieht subtil in der gesamten Beschreibung, in der sich, wie Genette nachgewiesen hat, Räume und Zeiten komplex ineinander verschachteln, ohne zwingend auf einen zeitlichen Bezugspunkt zurückführbar zu sein. Offensichtlich markiert und der Reflexion dargeboten geschieht dies in den Momenten der *mémoire involontaire*, die Genette als stilistisches Äquivalent zur *métaphore* bezeichnet.[505] Die Reflexion dieser Erinnerungsepiphanien,

---

502 Cf. dazu auch Jaeck 1990.

503 Billermann 2000: S. 256.

504 Deleuze 1991b: S. 343.

505 Genette 1966: S. 40.

die der Erzähler im *hôtel de Guermantes* anstellt, erfolgt jedoch im Text erneut dezidiert im Kontrast zum Film:

> Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique (*RTP III:* S. 882 f.).

Bei genauer Betrachtung spricht sich der Erzähler hier wie in dem obigen Zitat, das die Wahrheit der *métaphore* dem Kino entgegensetzt (*RTP III:* S. 889), jedoch nicht gegen das Medium und schon gar nicht gegen filmische Montage aus, sondern gegen die realistisch-chronologische Erzählung aufeinanderfolgender Bilder.[506] Die Realismuskritik, die sich im «défilé cinématographique des choses» äußert, ist keine Frage des Mediums, sondern eine der Form. Der Erzähler bezieht sie ebenso auf das Medium der Literatur:

> [...] La littérature qui se contente de « décrire les choses », de donner un misérable relevé de leurs lignes et de leur surface est malgré sa prétention réaliste la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus ne parla-t-elle que de gloire et de grandeurs, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé dont les choses gardent l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à le goûter encore (*RTP III:* S. 885).

Auf der Suche nach der Form der festzuhaltenden Erlebnisse («j'étais maintenant décidé à m'attacher à elle, à la fixer, mais comment? par quel moyen?», *RTP III:* S. 876) sind die beiden Momente, die im bildhaften Vergleich gegeneinander ausgespielt werden, die der «surface» aufeinanderfolgenden Beschreibungen von «tableau uniforme» und des zeitlich schärfentiefen Bildes, in dem die unterschiedlichen Zeiten in der Raumzeit des erinnernden Ichs montiert werden. Das angestrebte Prinzip ist nicht das der Selbigkeit oder Ähnlichkeit mit der äußeren Umwelt, sondern eines, das über den Umweg der grundlegenden Alterität der äußeren Umwelt die Selbigkeit der eigenen Person in der Zeit wiederherstellt.

Folgend entwickelt der Erzähler, nachdem er sich gegen ein Kino des Bewegungs-Bildes *(défilé cinématographique)* ausgesprochen hat, ein Gegenmodell einer montageförmig erlebten Realität *(ce que nous avons perçu en réalité):*

---

506 «En réalité, [Proust] s'exprimait davantage contre la littérature que contre le cinéma, contre la littérature qui raconte les choses cinématographiquement, c'est-à-dire par l'action» (Bouquet 1999: S. 48.).

> Et tout en poursuivant mon raisonnement, je tirais un à un, sans trop y faire attention du reste, les précieux volumes, quand au moment où j'ouvrais distraitement l'un d'eux: François le Champi de George Sand, je me sentis désagréablement frappé comme par quelque impression trop en désaccord avec mes pensées actuelles, jusqu'au moment où, avec une émotion qui alla jusqu'à me faire pleurer, je reconnus combien cette impression était d'accord avec elles (*RTP III:* S. 882 f.).

Der erinnerte Erzähler spürt den Bruch in der gegenwärtigen Wahrnehmung *(frappé comme par quelque impression trop en désaccord avec mes pensées actuelles)* und rekonstruiert eine Einheit größerer emotionaler Dichte (Deleuze) – «jusqu'au moment où, avec une émotion qui alla jusqu'à me faire pleurer, je reconnus combien cette impression était d'accord avec elles».

Was dem Erzähler hier zu gelingen scheint, ist eine Art *irrationaler Schnitt,*[507] der die Eindrücke unterschiedlichen Klassen zuschreibt, die ihren Schnittpunkt im *Außerhalb* der beiden Einheiten finden.

> Solange das Ganze die indirekte Repräsentation der Zeit ist, versöhnt sich das Kontinuierliche mit dem Diskontinuierlichen in Gestalt rationaler Punkte und gemäß kommensurablen Beziehungen (Eisenstein hatte im Goldenen Schnitt sogar deren mathematische Theorie gefunden). Wenn nun aber das Ganze zur Macht des Außen wird, das in den Zwischenraum übergeht, dann ist es entweder die unmittelbare Darstellung der Zeit oder die Kontinuität, die sich, entsprechend den achronologischen Zeitbeziehungen, mit der Folge der irrationalen Punkte versöhnt. In diesem Sinne verändert sich zunächst bei Welles, später bei Resnais und schließlich auch bei Godard die Bedeutung der Montage, bestimmt die Verhältnisse im unmittelbaren Zeit-Bild und versöhnt das Zerstückelte mit der Sequenzeinstellung.[508]

---

507 «Der Schnitt [ist] im modernen Kino zum Zwischenraum geworden, er ist irrational und ist weder Bestandteil des einen noch des anderen Ensembles, von denen das eine ebenso wenig ein Ende wie das andere einen Beginn hat» (Deleuze 1991b: S. 236, Hervorhebung von Deleuze).
Den Begriff «irrational» übernimmt er von Albert Spaier. Er besagt, dass: «die rationale Zahl entweder in der niederen oder in der höheren Klasse des Schnitts enthalten sein muss, während die irrationale Zahl weder Teil der einen noch der anderen Klasse ist, die sie trennt» (Spaier 1997: S. 158; cf. Deleuze 1991: S. 405).

508 Deleuze 1991b: S. 236.

Dabei weist Deleuze explizit darauf hin, dass ihm nicht etwa das wenig hochwertige Literaturprodukt der «romans berrichons de George Sand» (*RTP III:* S. 883) den Glauben an die Literatur zurückgibt als vielmehr das Verfahren, das über den optischen Eindruck die Vergangenheit in der Gegenwart lebendig werden lässt:

> Le souvenir de ce qui m'avait semblé inexplicable dans le sujet de François de Champi, tandis que maman me lisait le livre de George Sand, était réveillé par ce titre […] (ibid.).

Die *Essenz* des Romans, so wie die Essenz der *féodalité,* gebiert sich nicht notwendigerweise aus der Literatur, sondern aus dem transmedialen Prinzip der synthetisierenden Aisthesis, die in zeitlicher Distanz und differentem Kontext stattgefunden hatte, um in ihrer Differenz mit der gegenwärtigen montierbar zu werden. Dabei bleibt der Bruch des heautonomen Bildes spürbar:

> A ce moment-là l'idée que telle personne dont j'avais fait la connaissance dans le monde était la cousine de Mme de Guermantes, c'est-à-dire d'un personnage de lanterne magique me semblait incompréhensible (*RTP III:* S. 884).

Gefasst wird die bildliche Fusion der körperlichen Erinnerung im Gegensatz von *surface* und *profondeur*:

> Dans un dîner quand la pensée reste toujours *à la surface*, j'aurais pu sans doute parler de François le Champi et des Guermantes, sans que ni l'un ni l'autre fussent ceux de Combray. Mais quand j'étais seul, comme en ce moment, c'est à une *profondeur* plus grande que j'avais plongé (*RTP III:* S. 883 f., Hervorhebung d. Verf.).

Der Gegensatz, der hier an Gesellschaft / Einsamkeit festgemacht wird, ist im Prinzip auf einen der zeitlichen / bildlichen Strukturierung zurückzuführen – es ist der Gegensatz zwischen rein aktueller Wahrnehmung und mentaler Schärfentiefe der Erinnerung, von dem das Subjekt in Gesellschaft abgelenkt wird. Dieses zeitlich schärfentiefe Vorstellungsbild enthält eine komplexe Montage:

> *C'était* une *impression* d'enfance bien ancienne *où mes souvenirs d'enfance* et de famille *étaient tendrement mêlés* et que je n'avais pas reconnue tout de suite (ibid., Hervorhebung d. Verf.).

Die Form dieser Impression beschreibt der Erzähler an einer Textstelle, die auf die gleiche Wirkung der mentalen Montage abzielt, als *Vasen*, die als einzelne Momente (dort Stunden) gefüllt sind mit einer synästhetischen Zusammenstellung «de parfums, de sons, de projets et de climats» (*RTP III:* S. 889). Das Behältnis, das Deleuze in *Proust et les signes* als das essentielle Moment der Zeichenlehre auf der Suche nach Wahrheit herausarbeitet,[509] ist eines der synästhetischen Aisthesis, die sich auch aus dem reinen visuellen Eindruck eines Gemäldes entspinnen kann: Elstir faszinierte an Chardin seine Art bildlich-synästhetischer Verdichtung (*RTP II:* S. 420), die das Bild zum «sanctuaire» machte, oder wie Proust in *Contre Sainte Beuve* schreibt:

> Chardin va plus loin encore en réunissant objets et personnes dans ces chambres qui sont plus qu'un objet et peut-être aussi qu'une personne, qui sont le lieu de leur vie, la loi de leurs affinités ou de leur contrastes, le parfum flottant et contenu de leur charme, confident silencieux et pourtant indiscret de leur âme, le sanctuaire de leur passé.[510]

Die synästhetische Aisthesis ist hier allein der unmittelbaren Wirkung des Bildes geschuldet.

In der Zeit reichern sich die wahrgenommenen optischen Eindrücke mit den verschiedenen vergangenen Wahrnehmungen an, sodass jede Wahrnehmung ein stetes Wechselspiel mit Vergangenem eingeht.

> Oui, en ce sens-là [dans le domaine de sa propre sensibilité], […], une chose que nous avons regardée autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte, avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors (*RTP III:* S. 885).

Dieses Prinzip, das jedes Filmerlebnis prägt, bezeichnet Ruiz treffend als «re-regarder».[511]

Die Schichtung der Bilder im Gehirn, die zeitweilig zum «oubli» führen kann, der im Kontext des Schlafes mit dem Tod gleichgesetzt wurde, wird in Momenten der Erinnerungsepiphanien über das «Palimpsest des Hirns»[512] überwunden, das Räume und Zeiten der frühen Subjekte in den aktuellen

509 «Mais, formellement, les signes ont deux types qui se retrouvent dans toutes les espèces: ces boîtes entrouvertes, à expliquer; ces vases clos, à choisir» (Deleuze 1996: S. 156).

510 Proust 1971: S. 379.

511 Ruiz 1978: S. 31.

512 Billermann 2000: S. 128.

Wahrnehmungsraum montiert. In der Erinnerung des *bal de têtes* nun wird die «alliance de mots» zu einer *alliance audiovisuelle*.

Unter dem Begriff der Metapher hatte Deleuze das Bewegungs-Bild mit der Trope versöhnt, das sich nicht auf eine Einstellung bezieht, sondern sich aus mehreren zusammensetzen kann, die es entweder zusammenschmilzt (als Metapher, welche die Bilder vereinigt), oder teilt (in Form einer Metonymie). So betrachtet er die Montage von Griffith als metonymisch und die von Eisenstein als metaphorisch.[513] Das moderne Kino, das «Zeit» nicht mehr indirekt aus der Bewegung ableitet, sondern direkt repräsentiert, ersetzt nach Deleuze das «figurative Kino» durch das «Kino des Theorems» (cf. u. a. S. 226 f.). Doch ist die «Metapher» der Eisenstein-Montage, die über gemeinsame Obertöne funktioniert, nicht gleichzusetzen mit der proustschen *métaphore*. Vielmehr teilt Prousts *métaphore* die Eigenschaft des Theorems, den irrationalen Schnitt zum konstitutiven Element aufzuwerten und in ihrer zeit-bildlichen Verschränkung das Denken ins Bild zu werfen. Die proustsche *métaphore* ist explizit keine des Bewegungs-Bildes, sie zielt nicht auf eine sensomotorische Einheit ab, sondern überwindet die «contingences du temps» (*RTP III:* S. 889) des «défilé cinématographique» (*RTP III:* S. 882), indem sie als Ausgangspunkt der mentalen Verschmelzungen der unterschiedlichen Impressionen ein «Dazwischen [l'entre-deux]» der modernen Zeit-Bild-Montage kreiert, das Deleuze mit Blanchot Kraft der «Verstreuung des Außen» oder den «Taumel der Verräumlichung» nennt.[514]

Die Metapher, die Robbe-Grillet erst viele Jahre später als Romancier in Verruf brachte, indem er deren Prämisse der Pseudo-Einheit von Mensch und Natur oder des Pseudo-Bandes von Mensch und Welt kritisierte,[515] wurde schon von der *Recherche* in der proustschen *métaphore* aufgelöst, die in jeder Verschmelzung einen grundsätzlichen Bruch impliziert.

> So entwickelt das moderne Kino unter drei Gesichtspunkten neuartige Beziehungen zum Denken: unter dem Gesichtspunkt der Auslöschung des Ganzen oder der Totalisierung der Bilder zugunsten eines Außen, das sich zwischen sie einfügt; der Auslöschung des inneren Monologs als des Ganzen des Films zugunsten einer freien indirekten Rede und Sicht; der Auslöschung der Einheit des Menschen mit der Welt zugunsten eines Bruchs, die uns nicht mehr als den Glauben an ebendiese Welt belässt.[516]

513 Cf. Deleuze 1991b: S. 210.

514 Deleuze 1991b: S. 234 f. verweist auf Blanchot 1969: S. 65, 107–109.

515 Robbe-Grillet 1963: S. 55–84.

516 Deleuze 1991b: S. 243.

All dies hatte Proust vorweggenommen: Er nahm dem Roman den Zirkelschluss und führte damit das Ganze dem Außen zu, das in Form von Leerstellen zwischen die literarischen Bilder trat und so die Zeit direkt repräsentierte; er vervielfachte den Sprechakt zeitlich zwischen den zerstückelten *Moi* sowie räumlich in Verbildlichungen des Selbst im Anderen, die er in der Sicht des «je est un autre» präsentierte; er löschte mit den seriellen Momenten von Differenz und Wiederholung des heautonomen Bildes die Topographie einer kohärenten Welt, eines kohärenten Ich und eines kohärenten Anderen und verwies statt an das Band mit der Welt an den Glauben an das Kunstwerk.

Die *métaphore* als Stilprinzip der Alterität bürgt dabei für die Brücke zwischen dem Ich und dem Anderen, die einen konstitutiven Bruch impliziert. So ist sie Garant des Glaubens an die Kunst, als Glaube an die «vérité», die nicht mehr im aristotelischen Sinn eine Selbigkeitsrelation mit der Umwelt, sondern im zerstückelten Ich etabliert, und so Alterität zum Selbigkeitsprinzip ausruft.

Das Stilprinzip der *métaphore* erfordert für die diskursive Montage, Heterogenes zu verbinden. Hier gesellt sich zeitlich Distantes in unmittelbare Nachbarschaft des Textes,[517] überlagern sich aktuelle und virtuelle Zeiten der Erinnerung[518] und wird die Substitution zum Moment der Verbindung.[519]

5.2.2 Kontiguität der Zeiträume – «une distance qui relie»

Ricœur führt die räumliche Dimension der proustschen *durée* auf die Funktion der Distanz, die nicht mehr trennt, sondern verbindet, zurück:

> L'itinéraire de la *Recherche* va de l'idée d'une distance qui sépare à celle d'une distance qui relie.[520]

Ruiz inszeniert diesen «itinéraire» in buchstäblichem Sinne als Gang. So lässt er Odette in der ersten Erinnerungssequenz das Esszimmer durchschreiten, um in einer theatralischen Geste langsam die laut knarrende Tür zu einem Nebenzimmer zu öffnen. Als sie die Gäste auffordert, ihrem Blick zu folgen, hat sich nicht nur ihr Kostüm in das der Matinée de Guermantes verwandelt, auch die Tür ist nun die des spät-inszenierten

---

517 Cf. Kapitel «5.2.2 Kontiguität der Zeiträume – ‹une distance qui relie›»: S. 231 ff.

518 Cf. Kapitel «5.2.3 Superposition der Zeiträume – die Laterna Magica als Montageprinzip»: S. 237 ff.

519 Cf. Kapitel «5.2.4 Das Montageprinzip der Substitution»: S. 248 ff.

520 Ricœur 1984: S. 224.

Raumes. In verfremdender Weitwinkeleinstellung sitzt der junge Marcel tief im Nebenraum mit seiner Laterna Magica, die er auf die Gäste richtet (Seq. 5.15).



Seq. 5.15 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609798)
Odette öffnet das Zimmer der Kindheit (0:07:35–0:08:30).

Du Fresne wird nun seinerseits im *over-the-soulder-shut* beim Öffnen einer Tür gezeigt, die in der mentalen Raumkonstruktion des Zuschauers der zum Salon entsprechen müsste. Wieder ist das laute Knarren der Tür vernehmbar (Seq. 5.16).

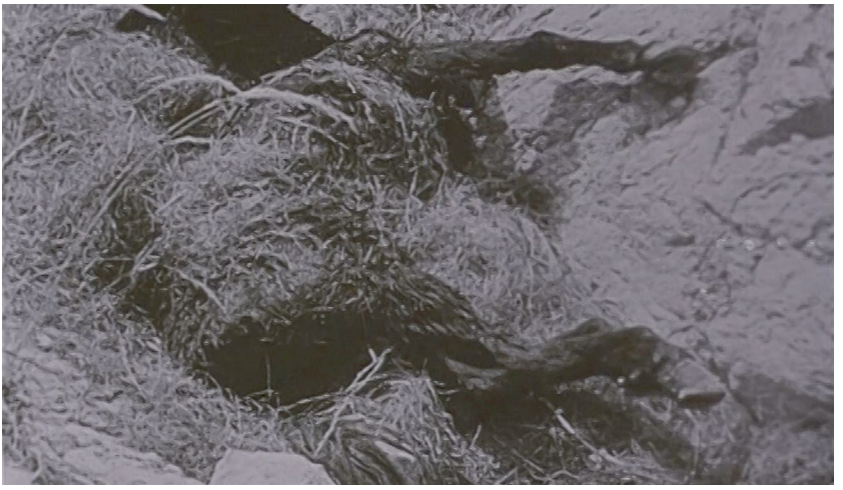


Seq. 5.16 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609799)
Marcels Gang in die Zukunft (0:09:30–0:10:26).

Ruiz lässt seinen Marcel den langen Weg durch den mit Weitwinkel zusätzlich vertieften Raum spielerisch durchspringen, als bewege er sich Richtung Zukunft, ohne dem regelmäßig aufgestellten schwarzen Zylinder, über dessen Krempen weiße Handschuhe liegen, weitere Beachtung zu schenken. Wieder ist der Raum von einer irrealen Dunkelheit gekennzeichnet, während hinter dem Fenster gleißende Helligkeit herrscht.

«Die zeitliche Eigenschaft des Kontinuums, die Kontinuität der Dauer, bewirkt, dass die Bildtiefe der Zeit und nicht dem Raum zugeschrieben wird», hatte Deleuze festgestellt.[521] Darauf hatte Claudel bereits bei Rembrandt hingewiesen; dort sei die Bildtiefe eine «Einladung, sich zu erinnern».[522] Deleuze verweist weiterhin auf Bergson und Merleau-Ponty, die ihrerseits konstatierten, dass die «Entfernung» (*Matière et mémoire*) und die «Tiefe» (*Phénoménologie de la perception*) eine zeitliche Dimension ausmachten.[523]

Der erwachsene Saint-Loup hält ein Stereoskop in den Händen, das er in der klassischen Schuss-Gegenschuss-Konversation mit dem kindlichen Marcel nicht abnimmt. Erst als Marcel das Stereoskop übernimmt, teilt der Zuschauer mit der Kamera den Blick Roberts, der augenscheinlich einen Gegenstand hinter dem Fenster betrachtet hatte (Seq. 5.17):



Seq. 5.17 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609800)
Im Graben sterbendes Pferd (0:10:04–0:10:28).

Das Schwarz-weiß-Filmbild eines im Schlachtgraben sterbenden Pferdes wirkt wie ein Einschub aus einem Buñuel-Film, wie Kravanja festgestellt

521 Deleuze 1991b: S. 145.
522 Claudel 1965: S. 195.
523 Deleuze 1991b: S. 145.

hat.[524] Aus der subjektiven Kamera heraus werden die onirischen Filmbilder als die Bilder des Stereoskops ausgestellt.

«[…] nous isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope» (*RTP I:* S. 7), heißt es auf den ersten Seiten der *Recherche* in Bezug auf das Kinetoskop, den Vorläufer der Filmprojektoren. Ruiz spielt ein Spiel mit der Bewegung des Kinetoskops, indem er das (laufende) Bild des in spasmischen Bewegungen sterbenden Pferdes durch das unbewegte, aber dreidimensionale Bild des Stereoskops zeigt. So vereint der Blick durch das ruizsche Stereoskop die präfilmische Ästhetik der Bewegungsdarstellung mit der Illusion räumlicher Tiefe im zweidimensionalen Bild.

> Normally, we confine this stereoscopic effect, which gives an impress of reality in depth of the world around us, to perception in space. Proust undertakes a transposition of spatial vision into a new dimension. The accumulation of optical figures in the *Search* gradually transposes our depth perception of space into time,[525]

schreibt Shattuck. In Ruiz' filmischer Interpretation des Stereoskopeffekts wird das laufende zum sterbenden Pferd. Wenn die Zeit zum Raum wird, wird der Tod sichtbar.

Marcel setzt seinen Gang Richtung Fenster fort und sieht ohne optisches Instrument heraus. Ein Gegenschuss fängt ihn nun von außen hinter dem Fenster stehend ein – er steht in Tansonville. Es folgt die Einstellung, die Marcel auf dem (nicht kadrierten) Kran der Kamera vor der Häuserwand Tansonvilles herabgleiten lässt. (Seq. 5.18)

In dieser schwindelerregenden Erinnerungssequenz wird der Raum als vom sukzessiven Diskurs unabhängige Größe ins Spiel gebracht. In dieser Sonderstellung wird er mit Bedacht inszeniert; häufig in schärfentiefer Zeitlichkeit, in einer Beleuchtung, die das Sehen erschwert und gespickt mit intermedialen Hieroglyphen. Der Raum wird zum topographischen Rätsel.

Rohmer denkt den «espace filmique» als mentales Zuschauer-Konstrukt der architektonischen Räume einzelner Einstellungen zu einem größeren, kontinuierlichen Raum. Es ist die Vorstellung der dargestellten Welt, wie der Film sie in seiner Gesamtheit konstruiert, ein räumliches Pendant zur Diegese.[526] Die hier inszenierte Kontiguität verschiedener Zeit-Räume

---

524 Kravanja 2003: S. 100. Beugnet/Schmid erkannten hier darüber hinaus eine Anspielung auf Dalis Klassiker *Un Chien Andalou* (Beugnet/Schmid 2006: S. 147).

525 Shattuck 2000: S. 118.

526 Rohmer 2000: S. 93 ff.



Seq. 5.18 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609801)
Ausschreiten der Vergangenheit (0:10:33–0:10:50).

etabliert das gesamtfilmische Konstrukt, in dem die Räume in unterschiedlichen Konstellationen erneut zum Objekt der Erinnerung werden, als durchschreitbares Gebäude, in dem weit entfernte Erinnerungsräume (etwa das Tansonville der Kindheit und das Paris des Alters) sich in Gleichzeitigkeit nebeneinander konfigurieren.

Damit greift Ruiz strukturell die Anlage der *Recherche* auf, die im «Zickzack»[527] ihrer Makrostruktur die Mikrostruktur der Keimzelle des Erwachens übernimmt. «Die Zeitbilder lassen die chronologische Sukzession hinter sich»,[528] schreibt Deleuze. Diese wird in der hier beschriebenen Sequenz ersetzt durch eine räumliche Kontiguität von zeitlich und räumlich weit entfernten Erinnerungen.

Poulet hat in seiner grundlegenden Untersuchung zum Raum in der *Recherche* die Aspekte der Trennung und Überwindung des Raums als Leitmotive der Erzählung herausgestellt, deren Ziel es ist «les lieux […] des îles dans l'espace, des nomades, de ‹petits univers à part›»[529] zugänglich werden zu lassen. Im Prinzip der kollabierenden Distanzen analogisiert die Reise in der *Recherche* das Motiv der *mémoire involontaire*. In dieser Hinsicht definiert Poulet jede Reise als magisches, ja sogar übernatürliches Erlebnis.[530]

527 Genette 2010: S. 49.

528 Deleuze 1991b: S. 204.

529 Poulet 1982: S. 51.

530 «Tout voyage, même sans tapis volant, est pour Proust une action magique, magique ou, si l'on veut, surnaturelle» (Poulet 1982: S. 94).

Die ideale Reise schafft die Distanzen ab und plaziert Orte, die vormals unvereinbar schienen, in direkter Nachbarschaft.[531]

Der Erzähler der *Recherche* spricht hier von einem Sprung («en un bond»[532]), der im Reiseerlebnis wie in deren Imagination von einem Ausgangs- zu einem Zielort führt, als würde er zwei unvereinbare Individuen zusammenführen. Der «bond» entspricht einer literarisch formulierten Montage durch den Schnitt, insbesondere durch den deleuzeschen «*irrationalen*,[533] der unvereinbare Klassen in Beziehung setzt und dabei als Zwischenraum spürbar bleibt: «Un village, qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin.»[534]

Im theatralisch inszenierten Moment des Türöffnens äußert Ruiz das transmediale Prinzip der de Hoochschen Interieurs, das der Erzähler in Bezug auf die Musik etabliert:

> Il commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter de Hooch, qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entr'ouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde.[535]

So montiert Ruiz mit der ersten Erinnerungssequenz die distanten Räume als unmittelbar begehbare. Auf das Kinodispositiv übertragen, rekonstruiert das proustsche Montageprinzip der «distance qui relie» die Trennung der Räume im Kinodispositiv, deren Nähe-Illusion zwingend an die Distanz gekoppelt ist,[536] als Charakteristikum des erzählten Erinnerungsge-

---

531 «Bref, le voyage idéal est, pour Proust, celui qui, abolissant d'un coup les distances, place côte à côte, comme s'ils étaient contigus et même communicants, deux de ces lieux dont l'originalité faisait pourtant qu'ils semblaient devoir exister pour toujours à part l'un de l'autre, sans possibilité de communication» (Poulet 1982: S. 95).

532 «Mais enfin le plaisir spécifique du voyage … c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu'elle était en nous quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu'il franchissait une distance que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre …» (*RTP I:* S. 644).

533 Deleuze 1991b: S. 236.

534 *RTP II:* S. 996.

535 *RTP I:* S. 218.

536 Cf. u. a. Paech 1991: S. 782.

bäudes. Auch hier spiegeln sich der artistische und der ästhetische Pol der Filmbetrachtung.

Wenn das moderne Kino über den irrationalen Schnitt Nähe über Distanz schafft, verweist es hierin auf ein Kennzeichen der filmischen Rezeptionssituation, die das *continuity system* des Bewegungs-Bildes verdrängt. Allem Anschein nach zeichnet sich die *Recherche* in ihrer Konstruktion von Erinnerung, die in der Narration in der Distanz von Erzählendem und Erzähltem und im *discours* in der Zerstückelung der erzählten Einheiten sowie im Montageprinzip der verbindenden Distanzen immer wieder eine Einheit über den Bruch entwickelt, durch eine aisthetische Nähe zum Kinodispositiv aus.

5.2.3 Superposition der Zeiträume – die Laterna Magica als Montageprinzip

Das Prinzip der «distance qui relie» konzentriert sich in der Doppelbildlichkeit der Laterna Magica, dem historischen Vorläufer des Films, deren aneinandergereihte unbewegte Bilder im 17. Jahrhundert noch manuell bewegt werden mussten.[537] Für die *Recherche* kann dieses Bildmedium durch die Platzierung in der «Keimzelle» und die leitmotivische Wiederaufnahme in unterschiedlichen Kontexten als programmatisch aufgefasst werden.

Proust entwickelt in der Laterna-Passage der *Recherche* die Beschreibung der geisterhaften Übernatürlichkeit, die sich bereits in *Jean Santeuil*[538] findet, weiter, indem er die historischen Phantome nun entscheidend an Wirk-

537 Zielinski 2002 stellt in seiner *Archäologie der Medien* die filmgeschichtliche Bedeutung Athanasius Kirchers *Ars magna lucis et umbrae* (Kircher 1646) heraus, ein Werk, auf das Ruiz in Bezug auf seine filmischen Spiegel-Spiele verweist (Zielinski 2002: 160 f.; Ruiz 2000: S. 79). Der Jesuit Kircher hatte die zweite Ausgabe seiner *Ars magna* um eine Bauanleitung der Zauberlaterne erweitert, als deren Erfinder er nunmehr galt. In seinen Abhandlungen zur Optik bindet Kircher den metaphysisch-göttlichen Aspekt des Lichts an den wissenschaftlichen. Dabei entwirft er ein neues Bildverständnis, welches das Bild aus der Reflex-Relation zur Wirklichkeit führt und ihm eine eigene Realität zuschreibt. «Ars magna lucis et umbrae in mundo, atque adeo universa natura, vires, effectusque uti nova, ita varia novorum reconditiorumque scpeciminum exhibitione, ad varios mortalium usus, panduntur», untertitelt er sein Werk.

538 «[…] ayant ôté de la vieille lampe de travail son abat-jour de carton vert, on appliquait à son verre un réflectuer: et déjà, la lumière, tout à l'heure paisiblement étalée sur la table, dans la chambre soudain obscucie éclairait mystérieusement une place sur le mur. Et voici tout d'un coup sur ce simple mur tendu de papier à dessins gris, au-dessus du veux canapé noir, comme si un vitrail surnaturel, non pas en verre bleu, rouge, violet, mais comme une apparition de vitrail en apparence de verre, en clarté rouge, bleue, violette, s'avançait en tremblant, en avançant et reculant, à la manière des fantômes et des reflets» (Proust 1952: S. 180 f.).

lichkeit gewinnen lässt. Die fiktiven Gestalten verleiben sich den realen Raum ein; der Schein interagiert mit dem Sein:

> Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. *Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture*, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration (*RTP I:* S. 9 f., Hervorhebung d. Verf.).

Zwei Aspekte prägen die visuelle Ästhetik der Laterna Magica; die unaufhaltsame Bewegung der stillstehenden Bilder («Et rien ne pouvait arrêter sa lente chevauchée», *RTP I:* S. 9 f.) und die Neu-Konfiguration von Raum und Zeit der unmittelbaren Umgebung. In der Projektion auf die Wand des Kinderzimmers legt sich ein Bild aus mittelalterlicher Zeit über die Gegenwart des Raumes, verhüllt diesen jedoch nicht: Wand und Bild erscheinen in gleichzeitiger räumlicher Schichtung, wie Poulet festgestellt hat:

> En projetant une image sur un mur, la lanterne recouvre le mur, mais elle ne le voile pas; si bien que l'image et le mur apparaissent simultanément l'un au-dessous de l'autre (*RTP I:* S. 11).

Poulet sieht hier eine bildästhetische Parallele zum Ende von *Le Temps retrouvé,* der «géants […] juchés par Proust sur des hauteurs faits de couches successives et semi-transparantes de durée»[539] – im Erlebnis der Laternaprojektion wird die räumliche Dimension der *durée* greifbar. Die Nähe der Laterna Magica zur kinematographischen Darstellung ist kaum jemandem entgangen, der sich mit dem Komplex von Film und Proust beschäftigt hat:[540] Howard Moss macht in *The Magic Lanterne of Marcel Proust*

539 Poulet 1982: S. 117.

540 Roloff formuliert: «Was das Kino betrifft, so scheint es, als ob bei Proust die Spannweite zwischen einer ‹ursprünglichen› Faszination der Laterna magica und der späteren programmatischen Skepsis gegenüber einer nur vordergründigen ‹vision cinématographique› in *Le Temps Retrouvé* besonders groß ist; aber beide Positionen sind in der medienästhetischen Konzeption der Recherche unlösbar miteinander verbunden» (Roloff 2005: S. 15). Kravanja betont das fantastische Moment, das Laterna Magica und Film teilen (Kravanja 2003: S. 98 f.). Den metapoetischen Schwerpunkt der Laterna

die grundlegende Dualität des Laternabildes sogar als gesamtliterarische Struktur der *Recherche* aus:

> If there is a duality in the viewpoint of the novel (Marcel, the observer; Marcel, the observed), in its structure (the two ways) and in its theme (the problem of a reality equally perceptible in the opposed dimensions of the microscope and the telescope, the present and the eternal), there is also a duality in its subject matter in plain terms of human consciousness.[541]

Was Moss grundsätzlich in der Gestalt Mlle de Saint-Loup inkarniert sieht[542] – die Verschmelzung der heterogenen Elemente – findet ein weiteres Bild in der Laterna Magica. In ihrer essentiellen Durchtränkung von zeitlich Ungleichem, von Aktuellem und Virtuellem, von Realem und Imaginärem und dem dadurch entstehenden Bruch im visuell einheitlich auftretenden Bild wird sie zu einem weiteren Ausdruck des literarisch-bildhaften Stil-Programmes, wie es in Bezug auf die *métaphore*-Inszenierung des *Port de Carquethuit* und die Zugpassage bereits dargestellt wurde. Es ist darüber hinaus das Prinzip des deleuzeschen Zeitbildes:

> Blicken wir in den Kristall, dann nehmen wir nicht mehr den empirischen Verlauf der Zeit als Sukzession der Gegenwarten wahr, auch nicht mehr ihre indirekte Repräsentation als Intervall oder Ganzes, sondern ihre direkte Darstellung, ihre konstitutive Verdopplung in vorübergehende Gegenwart und sich bewahrende Vergangenheit, die strikte Gleichzeitigkeit der Gegenwart mit der Vergangenheit, die sie sein wird, der Vergangenheit mit der Gegenwart, die sie gewesen ist.[543]

Magica (im Gegensatz zum Film) erklärt Warning mit der medial assoziierten «Umpolung von der Veranschaulichung imaginärer Zeit auf die Vorstellbarkeit der Zeit des Imaginären. Weist Veranschaulichung noch auf Mimesis von Zeit an Objekthaftes, so Vorstellbarkeit auf das reine Simulacrum, auf ein Faszinosum, das zusammenbricht, um gleich darauf in neuer Form wiederzuerstehen – eine auf den Tod zulaufende Alternanz von Aufschwung und Absturz» (Warning 2000: S. 227). Oster-Stierle fügt das Moment des Palimpsests hinzu: Mit der Laterna Magica «[…] gelingt es ihm, einen bewegten, dynamischen Palimpsest der Erinnerungsbilder zu visualisieren» (Oster-Stierle 2005: S. 118).

541 Moss 1962: S. 14.

542 «[…] in the person of Mlle de Saint-Loup, Swann's way and the Guermantes way become one. […] beyond the outwardly perceptible, we come upon a world equally illusory. Nothing exists until it is connected by memory to a former experience; the connection between two nonrealities gives them an existence» (Moss 1962: S. 110).

543 Deleuze 1991b: S. 350.

Ruiz integriert dieses fundamentale Prinzip der Erinnerung in die Sequenz der benachbart-fernen Zeiträume: Als die Kamera den neugierigen Blicken der *invités* in das Nachbarzimmer folgt, zeigt sie dort in verfremdender Weitwinkeleinstellung tief im Raum den jungen Marcel mit seiner Laterna Magica (0:09:20). Nur die untere Bildhälfte ist ausgeleuchtet. Im Zwielicht des Bildrandes wird über Doppelbelichtung ein anderer Raum angedeutet, der zunehmend an Wirklichkeit gewinnt, obwohl die Statisten, allesamt sekundäre Darsteller der späteren Matinée, in unnatürlichem Stillstand verharren. Die von Odette herbeigerufenen Gäste, die folgend im Türrahmen kadriert werden, erscheinen in ihrer statuesken kalkweißen Maske noch irrealer (Seq. 5.19).



Seq. 5.19 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609802)
Die Gäste als Statuen (0:08:25–0:08:50).

Nachdem die erinnerten Gäste in Maske, Kostüm, Licht und Musik verfremdend entindividualisert wurden, fungieren sie in Marcels Projektion der Laterna als farblose Leinwände, auf denen sich das mittelalterliche Eifersuchtsdrama materialisieren kann. Dabei interagieren Projektionsfläche und Projektion in gleichzeitiger Aktualität und Virtualität miteinander und entheben damit das Bild jeder Zeitzuweisung.

Die in der Kindheit geschaute (und damals auf Swann projizierte) Eifersucht wird als überzeitliches Motiv auf verschiedenen Projektionsflächen Halt finden. Aus der Interaktion von Projektionsfläche und Projektion kristallisiert sich ein serielles Motiv, das zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen Aktualität und Virtualität keiner Zeitzuweisung bedarf.

In einem der wenigen expliziten Hinweise auf den Zusammenhang des Zeit-Bildes mit der *Recherche* formuliert Deleuze:

> Proust bedient sich folglich kinematographischer Begriffe: «die Zeit lässt den Schein ihrer Laterna Magica über (die Körper) hingleiten» und die Einstellungen in der Bildtiefe koexistieren.[544]

Wenn Ruiz seinem Marcel eine Laterna Magica in die Hand gibt, führt er die Form, in der Marcel seine Figuren zu flächigen Leinwänden seines eigenen *páthos* macht, auf einen Vorläufer des Films zurück. Dies betont er im Moment der omnipräsenten Bewegung, die sowohl das projizierte Bild als auch den Projizierenden kennzeichnet: Statt das Medium auf dem Nachttisch zu platzieren, bewegt sich Marcel im Raum, im Schattenbild wird er einem Kameramann erstaunlich ähnlich (Seq. 5.20 und 5.21).

«Je vous gêne peut-être? Vous voulez que j'arrête?», fragt Marcel mit seiner unschuldig kindlichen Stimme (0:10:16). Mit dem kurzen Blick des Kindes in den Zuschauerraum und dem Aufblenden des Projektorenlichtes in der Kamera wird deutlich, dass diese Frage auf den Zuschauer abzielt. Wie Beugnet / Schmid anmerken, muss dieser durch den Einbruch des kindlichen Marcels die Zusammenhänge von Zeit und Raum neu deuten,[545] Marcel als Kind «stört» demnach tatsächlich die bequeme *fascination* der Zuschauer.

Wenn folgend im klassischen Gegenschuss nun wieder die Gesellschaft in Farbe eingefangen wird (0:09:23), scheint für einen Augenblick die verstörende Entmenschlichung wie eine optische Täuschung. Doch schließt sich mit diesem Schnitt keineswegs die Rückblende aus dem Salon Verdurin. Nach dem nächsten *over-the-shoulder-shut* ist die Tür, die in der mentalen Raumkonstruktion des Zuschauers der zum Salon entsprechen müsste, wieder verschlossen. Wenn Marcel sie nun öffnet, wiederholt der Ton das laute Knarren der Tür, das anschließend von den düster-onirischen *Impression n°3* unterlegt wird (0:10:35). Marcel betritt nun den zeitlich nicht zuweisbaren leeren Salon, um mit einer Figur einer anderen Zeit (dem Militär Saint-Loup) in Konversation zu treten – die Verstörung des Zuschauers wird über die gesamte Sequenz fortgetragen. Das Stören der *fascination* setzt sich in der *distanciation* fort; die visuellen Hieroglyphen wollen dechiffriert werden – doch ist ihr Antilogos nie vollends aufzulösen.

Die grundlegenden hermeneutischen Fragen nach der Strukturierung der Zeit und den Wirklichkeitsebenen (was ist imaginär, was real?) sind nicht zu beantworten. Ist Marcels Kindheit ein virtueller Nebenraum der Matinée oder ist der Blick auf die Gäste gleichsam ein Blick in die Zukunft? Die «vue optique des années» (*RTP III:* S. 925) der Laternaprojektion ist eine der Entzeitlichung. Das mittelalterliche Spektakel tritt in den aktuellen

544 Deleuze 1991b: S. 58 f.

545 Cf. Beugnet / Schmid 2006: S. 159.



Seq. 5.20 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609803)
Die Gäste als Leinwand (0:08:54–0:09:16).



Seq. 5.21 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609804)
Marcel: «Je vous gêne peut-être?» (0:09:17–0:09:22).

Raum (der seinerseits wie alle anderen erinnerter Raum ist). Der erzählende Diskurs, der dieses räumliche Prinzip verzeitlicht, springt in den Zeiten, die sich gegenseitig durchtränken können, da sie im «édifice du souvenir» gleichzeitig auftreten. Keine erinnerte Zeit ist prinzipiell aktueller oder virtueller als eine andere.

Dies wurde bereits am Beispiel der Zugfahrt deutlich, in der die Einheit der Einstellung das schärfentiefe Bild im Diesseits und Jenseits der

Fensterscheibe als vorläufig intellektuell trennbare aktuelle und virtuelle Zeit vorführt, bis nach dem Schnitt die Realität der gesamten Zugfahrt in Frage gestellt wird, indem sie das aus dem Zug betrachtete Bild als Photographie in den Boulevard Haussmann verfrachtet. Ob die Zugfahrt stattgefunden hat, oder nur als Metapher des Ich auf der Zeitreise der Erinnerung zu verstehen ist, bleibt offen. Die Laterna Magica verdichtet dieses Prinzip in ihrer Doppelbildlichkeit, die eine Hierarchisierung der Wirklichkeitsebenen untergräbt. Indem Ruiz die Gäste der Matinée als Projektionsflächen der kindlichen Laterna in einem Gegenschuss aus dem Blick in den Kindheitsraum durch die offenstehende Tür fasst, analogisiert er das Nebeneinander mit dem Übereinander von Imaginärem und Realem und setzt in der Form eine Interdependenzrelation zwischen (räumlicher) *mise en scène* und (zeitlicher) Montage. Virtualität und Aktualität werden als ununterscheidbare Räume begehbar, wie die «appartements» (*RTP II:* S. 980) von Traum und Wirklichkeit, die sich im Moment des Erwachens superpositionieren (*RTP II:* S. 985).

Poppe betrachtet die Doppelbelichtung als adäquates cineastisches Gestaltungsmittel und moniert den sparsamen Einsatz:

> Diese Überlagerung [...] hat ihr filmisches Pendant in der Doppelbelichtung zweier Bilder. [...] Allerdings setzt er (Ruiz) dieses filmische Mittel relativ selten und in eher banaler Weise ein (cf. Ruiz, Le temps, 0:21, 0:37, 0:38, 0:39). Die filmische Möglichkeit der Doppelbelichtung, die bereits im Text angedeutet wird und strukturell der «memoire involontaire» sehr nahe kommen würde, bleibt von Ruiz demnach weitestgehend ungenutzt. Statt dessen setzt er wiederholt Spiegel ein, um zwei verschiedene Perspektiven oder Bilder miteinander zu verbinden; das Spiegelmotiv hat allerdings bezüglich der «memoire involontaire» keine Funktion. Für die Darstellung des Erinnerungsmechanismus wird folglich kein spezifisch filmisches Äquivalent eingesetzt, was ihrer Vermittlung auf visueller Ebene die Komplexität nimmt.[546]

Einmal abgesehen davon, dass die *mémoire involontaire* gerade in der von Athanasius Kircher bis hin zu Deleuze dicht semantisch besetzten Hieroglyphe des Spiegels einen kongenialen Ausdruck findet, lässt diese Kritik außer Acht, dass sowohl Literatur als auch Film als diskursive Medien beide Aspekte der Zeit auszuführen haben: Nicht nur den außerzeitlichen in der spatialisierten Form doppelbelichteter Aktualität und Virtualität

546 Poppe 2007: S. 162.

(der *mémoire involontaire*), sondern auch die Übertragung dieses *métaphore*-Prinzips in die Diachronie der Erzählung. Die damit einhergehende Spatialisierung des Diskurses übersetzt Ruiz geradezu genial in das Motiv des ausschreitenden Ganges, der Tür um Tür die gleichermaßen aktuellen wie virtuellen Räume öffnet. Mit der Relationierung von Laterna Magica und den de Hooch'schen Türen als verschiedenen Ausdrucksformen derselben Idee von Raumzeit in ihrer spatialen und diskursiven Form entgeht Ruiz einer wörtlichen Umsetzung von Superpositionen als Häufung von Doppelbelichtungen und entwirft stattdessen auf subtile Art das Prinzip zeitlicher Beschreibung der *Recherche* als umfassendes filmisches Hyalozeichen der Montage, in der Bilder fähig sind, aus dem *Jetzt* in das *Früher,* in das *Später* und in die *Außerzeitlichkeit* zu spiegeln. Diese zeitlichen Spiegel, in denen sich Aktuelles mit Virtuellem bricht, unterlaufen, wie Genette in der mikrostrukturellen Ordnung des Textes nachgewiesen hat, die gesamte literarisch-diskursive Bewegung des Prätextes, in deren Erzählung kein Zeitpunkt als aktueller ausgemacht werden kann.[547]

Ruiz hatte dies als Charakteristikum seines Kinodispositivs im reziproken Blick zwischen Zuschauerraum und Raum der Leinwand festgemacht, deren Wirklichkeitswert in ihrer gegenseitigen Projektion nicht zu unterscheiden ist. Dieses Verhältnis von Imaginärem und Realem hatte er in *Le Temps retrouvé* verbildlicht, indem er dem kindlichen Marcel einen Kinematographen in die Hand gegeben hatte, der den Zuschauerraum zur Leinwand werden ließ. So ist das Spiel von Aktuellem und Virtuellem sowohl auf die Konstruktion der Narration als auch auf die narrative Montage des literarischen Diskurses zurückführbar – und verweist wie nebenbei die kristalline Ästhetik des Zeit-Bildes auf die gleichsam kristalline Aisthetik des ruizschen Kinodispositivs.

Wenn Ruiz über längere Passagen tatsächlich die Doppelbelichtung einsetzt, geschieht dies nicht allein als Übersetzung der zeitlich überlagerten Bilder des literarischen Prätextes, sondern als komplexer intermedialer Kommentar. Die Lektüre des *Journal des Goncourt* evoziert in ihrer Visualität schwindelerregende Kameraachsen auf das Hotel der Verdurin. Sobald die Stimme Goncourts als direktes Zitat aus dem Off eingespielt wird, präsentiert sich das Bild als Begleitung, als mehrfach gebrochenes, dessen bildliche Information in ihrer allumfassenden Bewegung sich der Detailgenauigkeit der sprachlichen Information widersetzt. Die nächste Einstellung gibt durch die geöffnete Tür den Blick in die langen Gänge des Hotels frei, durch die der nächste Gang gebracht wird (Seq. 5.22).

547 Cf. Genette 2010: S. 25 ff.



Seq. 5.22 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609805)
Die langen Gänge des Hotels (0:33:05–0:34:10).

In der onirischen Inszenierung der Räumlichkeiten (und der begleitenden Filmmusik) ruft diese Sequenz Erinnerungen an einen Meilenstein der Filmgeschichte wach: Die Koproduktion von Romanautor und Filmemacher zu Robbe-Grillets bzw. Resnais *L'Année dernière à Marienbad* (1961), in deren erster Sequenz die Erzählerstimme aus dem Off die schier endlose Kamerafahrt durch die Hotelgänge begleitet:

> Une fois de plus – je m'avance, le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction – silencieux, déserts, surchargés d'un décor sombre et froid de boiseries, de stuc […].[548]

Auch in Ruiz' *Le Temps retrouvé* begibt sich die Kamera auf labyrinthischen Wegen durch Gänge und Räume, in denen sich die Zeiten brechen, als führe die Kamera die Windungen der Synapsen des Erzählers ab. Ruiz setzt hier dem literarischen Pastiche ein filmisches gegenüber:[549] Nach dem nächsten Schnitt spricht Goncourt am Tisch der Verdurin – es ist Robbe-Grillet. In Ruiz' Film spricht ausgerechnet der Schöpfer des oniri-

548 Robbe-Grillet 1961: S. 24 f.

549 Im *mise-en-abîme-Spiel* hängt der Cineast einen Gobelin an die Wand, auf dem die Gäste abgebildet sind. Der Tafelraum wird Teil des mentalen Palastes, in dem sich der (erinnerte) Blick auf das Objekt und das blickende Subjekt gegenseitig bedingen und das Erinnerungsgebäude als weitere Ausdrucksform des Ich fassbar wird. So interagiert die Darstellungsebene der Erzähler-Kamera mit dem kadrierten Erzähler und dem kadrierten Filmraum in einer komplexen Figuration von Blicken und Erblicktwerden.

schen *ciné-roman* par excellence, der mit seinem Film um Lüge und Wahrheit, Erinnern und Vergessen Geschichte schrieb, in der Rolle des (wahrhaften) Realisten (Seq. 5.23).



Seq. 5.23 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609806)
Robbe-Grillet (0:34:10–0:34:17).

Deleuze beschreibt Resnais' Kino als Reise im Gehirn. Mit der Anspielung aus *L'Année dernière à Marienbad* kommentiert Ruiz die ungeheure Nähe, die der literarische Prätext im Ausschreiten seiner Erinnerungsräume mit dieser Form von Film aufweist. Die Ebene der diskursiven Bewegung des Geistes ergänzt dabei die des körperlichen Raumes, die in Bezug auf die mentale Montage von Bild- und Ton-Elementen *le Temps* zugeschrieben wurde.

Gegen Ende des literarischen Diskurses führt in *Le Temps retrouvé* die verschachtelte Erinnerung an in der Zeit früher und später erfahrene Momente, die sich über den gleichen Affekt superpositionieren lassen, für den Erzähler zum Beschluss, ans literarische Werk zu gehen. Dies geht einher mit dem Bestreben, Zeit sichtbar zu machen.

> Alors, je pensai tout d'un coup que j'avais encore la force d'accomplir mon œuvre, cette matinée – comme autrefois à Combray certains jours qui avaient influé sur moi – qui m'avait, aujourd'hui même, donné à la fois l'idée de mon œuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser, marquerait certainement avant tout, dans celle-ci, la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps (*RTP III:* S. 1045).

Hier bezieht der Erzähler den Affekt des schriftstellerischen Wollens in der Zeit auf eine Idee der Zeit als Dimension. In dieser spatialisierten Form wurde *le Temps* in seiner allegorischen Gestalt etwa hundert Seiten vorher in visueller Analogie zur Laterna Magica gefasst:

> Le Temps qui d'habitude n'est pas visible, qui pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique, écartelant les morceaux et les traits d'un visage qui vieillit, suivant sa dimension inconcevable (*RTP III:* S. 924 f.).

Die Laterna Magica ist als Medium dazu imstande, die Zeit in der Schichtung von Virtuellem und Aktuellem sichtbar zu machen. Ruiz, den besonders die Vorstellung der proustschen Zeit als Dimension faszinierte, führt in einem Interview die Problematik ihrer Sichtbarkeit an:

> [Einstein], pendant longtemps, se demandait pourquoi, si le temps est une dimension, on ne pourrait pas la voir, comme on voit la profondeur, la largeur ou la longueur. Pourquoi le temps, qui est aussi une dimension comme celles qui forment l'espace, ne peut-il être vu que par bribes. Pourtant, en des moments particuliers, certains mystiques, paraît-il, parviennent à avoir la perception du temps comme totalité. Non que l'on soit en dehors du temps, comme si celui-ci n'existait plus, mais on est au contraire pris par le temps en tant que dimension.[550]

Indem Ruiz den kleinen Marcel (als Objekt der Erinnerung) zum Subjekt der Projektion doppelbildlicher Konstellationen macht, in der die zeitlich später einzuordnende Gesellschaft als Leinwand herhält, gelingt es ihm, die Visualisierung dieser Zeit als Dimension an die filmische Rezeptionssituation zu binden, in der Imagination und Realität im Moment der Lichtprojektionen gleichermaßen wirklich erscheinen. Der filmische Diskurs, der diese Art der Zeitbilder über irrationale Schnitte ineinander spiegelt, macht über das Moment des Türöffnens den Palast der Erinnerung in der Form ineinander verschachtelter Räume ausschreitbar und überführt damit die räumliche Zeitdimension in das filmisch-zeitbildliche Lichtbad, in dem die «géants […] juchés par Proust sur des hauteurs faits de couches successives et semi-transparantes de durée»[551] ihren Platz finden. So wird der Körper der Zeit zum schärfentiefen Raum und der Geist der Zeit zur diskursiven Bewegung.

---

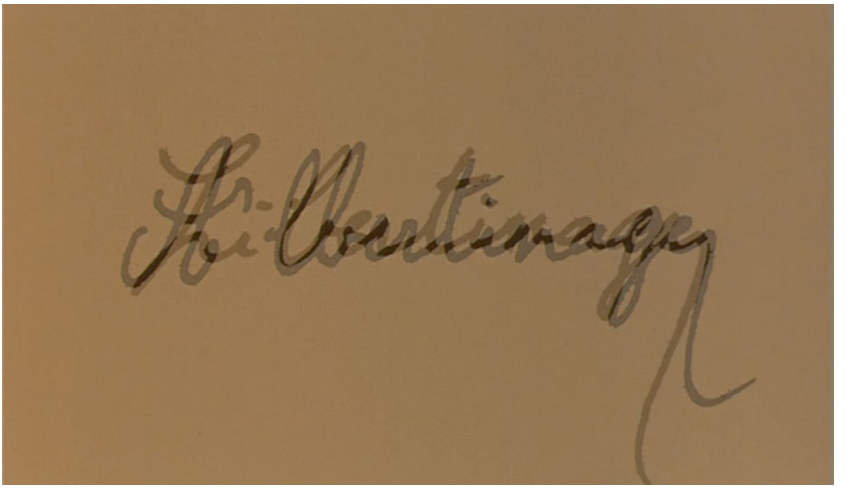
550 Ruiz 1999: S. 75.

551 Poulet 1982: S. 117.

5.2.4 Das Montageprinzip der Substitution

Die Wahrheit der *métaphore* wurde oben als Stilmittel auf das Erkennen der subjektbezogenen Selbigkeit zurückgeführt, das über die grundlegende Alterität führt.[552] Sie ist dabei gleichzeitig der Weg wie das Obstakel zur Erkenntnis, da sie die Eigenheit hat, in der für sie konstitutiven Substitution des Einen mit dem Anderen die Sicht auf das Selbige zu verschleiern. Dies gilt ebenso für die eigene Substitution des «moi de rechange» wie für die verschiedenen Bilder, in die das Ich seine Affekte übersetzt.

Ruiz legt die lose Reihung sich ersetzender Bilder als komplexe Methode filmischer Montage dar. Dies zeigt sich am eindringlichsten in einer Sequenz um das Sujet der Eifersucht bzw. der Libertinage, die weder in Anfang noch Ende eindeutig bestimmbar ist und damit letztlich allein in der offenen textuellen Struktur des Films verankert bleibt: Es ist die Sequenz der Erinnerung an die erhaltenen Briefe der Geliebten, die hier im Beginn an die Erinnerung der *Herboristerie* in Tansonville angesetzt wird (Seq. 5.24; 0:23:17 ff.):



Seq. 5.24 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609807)
Albertinage – Libertinage (0:23:05–0:27:05).

Die Klammer, die mit der Erinnerung im Raum der *Herboristerie* begonnen wird, in die Proust und Gilberte sich vor dem Regen geflüchtet hatten, wird nicht geschlossen – das «*handlungslogisch* definierte Segment» der Sequenz bleibt in einer sowohl räumlichen als auch zeitlichen Schwebe, in der sich Momente aus der Einstellung zu lösen scheinen, als würde sich das Bild

552 Cf. Kapitel «5.2.1 Die métaphore als zeitbildliches Montageprinzip»: S. 224 ff.

verselbstständigen. Die Dunkelheit, das Unwetter, die Unsicherheit der Identitäten (Albertine / Gilberte?), die über die Unsicherheit des Geschlechtes (Alberte?) zum Motiv der *Libertinage* führt, ersetzt eine sensomotorische Handlungslogik mit der semantischen Explosion des Bildes.

Dabei fasst die Kamera etwa die Dunkelheit und das Unwetter als scheinbar überzeitliches und überräumliches Moment,[553] das sowohl die Zeit von Prousts Kindheit mit der nahen Vergangenheit verbindet als auch den Raum Gilbertes mit dem Raum Rahels. Gestützt wird diese Verbindung wie in den oben beschriebenen Momenten der unwillkürlichen Erinnerung über Interferenzen in der Tonspur. Neben Lichtgebung und Ton verweben Farben (Rosa) und Dekor (die Photographien, Spiegel, Fensterscheiben) die erzählenden Bilder zu einem dichten Teppich, in dem sich Räume in Tonmischungen verschachteln und Zeiten in visuell-leitmotivischer Inszenierung ihrer Chronologie enthoben werden: Hier ist die Öffnung absolut, Photographien, Fensterscheiben bzw. Spiegel, Dunkelheit und Unwetter öffnen die Sequenz spiegelkabinettartig über *irrationale Schnitte*[554] in verschiedenste Räume und Zeiten, während der Raum der anfänglichen Erinnerung nicht mehr erwähnt wird. Die Denkbewegung der Inszenierung führt nicht mehr zum handlungslogischen Segment, sie löst sich als «azentrische Struktur»[555] in stete Neuverkettungen. Die Schriftzüge Albertines bzw. Gilbertes weisen nicht mehr wie in Stummfilmzeiten als Erklärung in die nächste Szene ein, sondern verweisen essentiell auf die Veränderung der Zeiten und damit gleichzeitig auf die Unmöglichkeit endgültiger Dechiffrierung. «Libertinage» bleibt als einziges Moment der *apparence* bestehen, das Albertine, Gilberte, Rahel und schließlich auch Robert in ihrer sexuellen Ambivalenz verbindet. Der Schriftzug tritt als Hyalozeichen auf, in dem das Aktuelle mit dem eigenen Virtuellen in Beziehung tritt – «Es verdoppelt sich, verzweigt sich, widerspricht sich.» Deleuze nennt diese Art von Zeichen «Spiegel der Zeit».

---

553 Wie die rosafarbene Rose in der Deliriumssequenz wird der Regen in der Einstellung auf die Photographie bzw. den Brief Gilbertes / Albertines in das *hors-champ* vor dem Raum der Diegese versetzt. Dies wird deutlich, wenn die Photographie umgedreht wird: Eine Lichtquelle projiziert den Regen durch eine Glasscheibe auf das Bild. Hier äußert sich die deleuzesche Theorem-Struktur, die bei Ruiz nicht nur das Denken «in das Bild» versetzt, sondern es gleichzeitig in ein «Außerhalb» verweist (cf. Deleuze 1991b: S. 226).

554 «Der Schnitt [ist] im modernen Kino zum Zwischenraum geworden, er ist irrational und ist weder Bestandteil des einen noch des anderen Ensembles, von denen das eine ebenso wenig ein Ende wie das andere einen Beginn hat.» (Deleuze 1991b: S. 236; «irrational» hier wiederum zitiert von Albert Spaier, nach dem «die rationale Zahl entweder in der niederen oder in der höheren Klasse des Schnitts enthalten sein muss, während die irrationale Zahl weder Teil der einen noch der anderen Klasse ist, die sie trennt» (Spaier 1997: S. 158, Deleuze 1997: S. 236).

555 Ibid.: S. 272.

Wenn Ruiz über den Schriftzug der «libertinage» eine ganze Kette sich ersetzender, mit qualvoller Eifersucht betrachteter Figuren entfesselt, die sich durch integrierte Standbilder (Photographien) untereinander in Beziehung setzen, weist er damit auf einen Grundzug der proustschen Bildkonfiguration hin, die sich in der Ästhetik des *rêve éveillé* leitmotivisch äußert: die Substitution des Bildes bzw. des Namens.

Die kinematographische Leitung der Sequenz um die *libertinage* über Photographien, in der sich aktuelles und imaginäres Bild gegenseitig substituieren, verdichtet sich in der doppelseitigen Photographie, die auf ihrer Rückseite ein weiteres Bild (der Eifersucht) bereithält (Seq. 5.25).



Seq. 5.25 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609808)
Doppelseitige Photographie (0:27:28–0:27:41).

Der bildhafte Austausch einer Person durch eine andere geschieht in der *Recherche* offensichtlich in Träumen, wird jedoch explizit in metapoetische Nähe zur schriftstellerischen Tätigkeit gesetzt: Im Traum Swanns wird er mit einem schriftstellerischen Verfahren analogisiert,[556] in *Le Côté de Guermantes* wird dieses Verfahren unabhängig vom Traum als «lois […] du langage» (*RTP II:* S. 235 f.) bezeichnet.[557]

556 «[…] comme certains romanciers, il avait distribué sa personnalité à deux personnages, celui qui faisait le rêve, et un qu'il voyait devant lui coiffé d'un fez» (*RTP I:* S. 379).

557 Im Kontext geht es um M. de Guermantes, der sich gemäß seiner «classe mentale» (*RTP II:* S. 236) daran hält, Aussagen über sich selbst über die Substitution der eigenen Person zu leiten. Es ist der Ausdruck «quand on s'appelle [le marquis de Saint-Loup]», der implizit auf die eigene Stellung verweist (*RTP II:* S. 235).

Als das erlebende Ich den Traum der Geliebten in *À l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* als «Joseph et Pharaon» in einer Person deutet, stellt er fest:

> Je savais que dans beaucoup d'entre eux il ne faut tenir compte ni de l'apparence des *personnes lesquelles peuvent être déguisées et avoir interchangé leurs visages,* comme ces saints mutilés des cathédrales que des archéologues ignorants ont refaits, en mettant sur le corps de l'un la tête de l'autre, et en *mêlant les attributs et les noms.* Ceux que les êtres portent dans un rêve peuvent nous abuser. *La personne que nous aimons doit y être reconnue seulement à la force de la douleur éprouvée.* La mienne m'apprit que devenue pendant mon sommeil un jeune homme, la personne dont la fausseté récente me faisait encore mal était Gilberte (*RTP I:* S. 629 f., Hervorhebung d. Verf.).

Der Erzähler verweist als *tertium comparationis* auf ein Ur-Gefühl – die schmerzliche Verlustangst des Liebenden – die sich in der *Recherche* in immer anderen Gestalten zeigt. Es sind Bilder der «angoisse», die sich in quälender Liebe entzünden, sobald die Figur sich zu entziehen scheint, so wie es im Ursprung der kleine Marcel im *drame du coucher* erlebt hatte:

> […] cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut pas le rejoindre, c'est l'amour qui la lui a fait connaître, l'amour auquel elle est en quelque sorte prédestinée, par lequel elle sera accaparée, spécialisée; mais quand, comme pour moi, elle est entrée en nous avant qu'il ait encore fait son apparition dans notre vie, elle flotte en l'attendant, vague et libre, sans affectation déterminée, au service un jour d'un sentiment, le lendemain d'un autre, tantôt de la tendresse filiale ou de l'amitié pour un camarade. Et la joie avec laquelle je fis mon premier apprentissage quand Françoise revint me dire que ma lettre serait remise, Swann l'avait bien connue aussi […] (RTP I: S. 30 f., Hervorhebung d. Verf.).

Diese «angoisse» (*RTP III:* S. 112) manifestiert sich in *La Prisonnière* in Gestalt Albertines, von deren Gutenachtkuss er so abhängig ist, dass er ihn sich notfalls selbst aufdrückt, indem er die Lippen der Schlafenden an seine Wange führt (*RTP III:* S. 113). Hier wird ganz offensichtlich die Mutter durch Albertine substituiert:

> C'était un pouvoir d'apaisement tel que je n'en avais pas éprouvé de pareil depuis les soirs lointains de Combray où ma mère, penchée sur mon lit, venait m'apporter le repos dans un baiser (*RTP III:* S. 77).

Nichtigkeiten genügen, um die Angst um die Abwesende zu entfachen – «on se croit tranquille, et il suffit d'un mot: ‹Gilberte ne viendra pas›, ‹Mademoiselle Vinteuil est invitée›» (*RTP III:* S. 224).

Die «angoisse», den anderen zu verlieren, ist ein omnipräsenter Begleiter jeder Liebe, sie bestimmt die Binnenerzählung um Swann (*RTP I:* S. 30) ebenso wie die Gefühlswelten der homosexuellen Figuren (cf. *RTP III:* S. 49). Für das erlebende Ich wird Gilberte durch Albertine substituierbar. Beide verschmelzen in der Signatur des Briefes, den Marcel in Venedig erhält und auf den Ruiz' Inszenierung anspielt, in der Bedeutungslosigkeit vergangener Lieben einer vorherigen Existenz.[558] An späterer Stelle führt der Erzähler dezidiert alle Geliebten als «filles de notre angoisse» auf die Vergangenheit zurück:

> Or à partir d'un certain âge nos amours, nos maîtresses sont filles de notre angoisse; notre passé, et les lésions physiques où il s'est inscrit, déterminent notre avenir. Pour Albertine en particulier, qu'il ne fût pas nécessaire que ce fût elle que j'aimasse était, même sans ces amours voisines, inscrit dans l'histoire de mon amour pour elle, c'est-à-dire pour elle et ses amies (*RTP III:* S. 505).

Als dezidives Moment der Liebe wirkte auch hier die Eifersucht; hätte etwa Andrée ihre Intimität mit Mlle Vinteuil bekundet, wäre nach Einschätzung des Erzählers seine Liebe auf diese gefallen. Albertines Offenbarung der intimen Freundschaft wird ausdrücklich mit dem Kindheitstrauma von Combray verglichen (*RTP II:* S. 1114–1121), die primäre *angoisse* wird auch hier als Urmotiv der Liebe greifbar.

Ruiz nimmt mit Morel und Charlus ein Figurenpaar auf, das der Erzähler selbst im literarischen Prätext als eine Reihe von Substitutionen interpretiert:

> Ou que son amour pour Morel ayant modifié le type qu'il cherchait, pour se consoler de son absence, il cherchait des hommes qui lui ressemblassent. Une supposition que je fis aussi fut que peut-être il n'avait jamais existé entre Morel et lui, malgré les apparences, que des relations d'amitié et que M. de Charlus faisait venir chez Jupien des jeunes gens qui ressemblassent assez à Morel pour qu'il pût avoir

558 An der entsprechenden Stelle der *Recherche* konstatiert der Erzähler, dass Albertine durch die Signatur des Briefes nicht wieder auferstehen konnte, weil es dazu einer Wiederauferstehung seines vormaligen Ich bedurft hätte, das mit dem Erlöschen der Leidenschaft ebenfalls gestorben ist (*RTP III:* S. 642).

> auprès d'eux l'illusion de prendre du plaisir avec lui. Il est vrai qu'en songeant à tout ce que M. de Charlus a fait pour Morel, cette supposition eût semblé peu probable si l'on ne savait que l'amour nous pousse non seulement aux plus grands sacrifices pour l'être que nous aimons mais parfois jusqu'au sacrifice de notre désir lui-même qui d'ailleurs est d'autant moins facilement exaucé que l'être que nous aimons sent que nous aimons davantage. Ce qui enlève aussi à une telle supposition l'invraisemblance qu'elle semble avoir au premier abord (bien qu'elle ne corresponde sans doute pas à la réalité) est dans le tempérament nerveux, dans le caractère profondément passionné de M. de Charlus, pareil en cela à celui de Saint-Loup et qui avait pu jouer au début de ses relations avec Morel le même rôle et plus décent et négatif qu'au début des relations de son neveu avec Rachel (RTP III: S. 818; Hervorhebung d. Verf.).

Wenn gilt, dass alle Figuren des Romans Bilder des erzählenden Selbst sind,[559] lässt diese Erklärung von Charlus Geliebten den Rückschluss auf die primäre Unterdrückung der physischen Mutterliebe des Erzählers zu, deren spätere Substitutionen nicht über äußerliche, sondern über motivische Analogien ausgelöst werden; über die Verlustangst des schrecklich benötigten Wesens:

> Ce terrible besoin d'un être, à Combray, j'avais appris à le connaître au sujet de ma mère, et jusqu'à vouloir mourir si elle me faisait dire par Françoise qu'elle ne pourrait pas monter. Cet effort de l'ancien sentiment, pour se combiner et ne faire qu'un élément unique avec l'autre, plus récent, et qui, lui, n'avait pour voluptueux objet que la surface colorée, la rose carnation d'une fleur de plage, cet effort aboutit souvent à ne faire (au sens chimique) qu'un corps nouveau, qui peut ne durer que quelques instants. Ce soir-là, du moins, et pour longtemps encore, les deux éléments restèrent dissociés (*RTP II:* S. 733).

In dieser Textstelle wird Albertine zur Oberfläche, zur neuen Projektionsfläche der frühkindlichen *angoisse*. Die Einheit all der Bilder, die diese Angst im Roman umfasst, entspricht der nachgeburtlich bzw. postnocturn

559 So liest u. a. Mieke Bal die Leseversuche aller bildlichen Zeichen der *Recherche* primär als Selbstprojektionen und führt die Passage der Signatur als Beispiel für Prousts «flächige» Wahrheiten an: «With Proust the deepest secrets are not to be found in the depths. […] It is a signature (like Gilberte's illegible signature). The signature thus traced contains the secret of the hidden identity of the self that is projected onto all the others in whom this ‹I› discovers himself» (Bal 1997: S. 178).

empfundenen Einheit aller Bilder, dem ersten Bild, dessen Suche mit der Suche nach der verlorenen Zeit identisch scheint.

Dabei widersetzt sich die komplizierte Natur der Zeichen der Entschlüsselung, indem sie hinter der sichtbaren Oberfläche eine unsichtbare Rückseite verbirgt, die in der Serie der Zeichen ein Motiv der Eifersucht durch ein anderes ersetzt, um nur die *apparence* bestehen zu lassen:

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

Im Kunstgriff auf die doppelseitige Photographie, in der Rahel die Photographie des Geliebten «à l'envers de la tapisserie» spiegelt (0.27:36 ff.), gelingt es Ruiz, das Hyalozeichen der proustschen *angoisse* wahrnehmungsbildlich zu fassen. So zielt das sich substituierende Bild sowohl auf die virtuelle Vergangenheit frühkindlicher Erlebnisse als letztendlich auch auf die Zukunft ab – als finale Angst, das literarische Werk nicht beenden zu können.

> Mais une raison plus grave expliquait mon *angoisse*; je découvrais cette action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une œuvre d'art, des réalités extra-temporelles (*RTP III:* S. 930).

Hier taucht die «angoisse», selbst außerzeitliches Motiv immer neuer Verbildlichungen, im Kontext der Werkschöpfung eines «œuvre d'art, des réalités extra-temporelles» auf. So bindet sich das erste Bild an das letzte, das außerhalb des zu rezipierenden Romans steht, an die tatsächliche Werksniederschrift, mit der ihm die Sublimierung der *angoisse* gelingen wird.

Die stete Substituierung des Bildes, die hier über die Doppelseitigkeit der Photographie oder der Veränderung der Signatur ausgedrückt wird, ist nach Ruiz allgemein kennzeichnend für die Filmbetrachtung, bei der jeder Einstellung am Ende der substitutive Schnitt folgt.[560] Dabei garantiert die *image-mère*, die Ruiz zufolge unbewegt hinter den Mosaiken der Filmbilder

560 Cf. Ruiz 2006: S. 10.

steht, eine ganz ähnliche Einheit wie der «terrible besoin d'un être», den der Erzähler «au sujet de ma mère» kennengelernt hatte:

> Ce que l'on postule ici est que la cohésion des images qui s'accumulent à la surface de l'écran ne vont et ne proviennent pas de et jusqu'à une histoire résumable en mots, elles sont plutôt issues d'un modèle ouvert que l'on perçoit parfois comme image-mère d'où procèdent toutes les images que nous voyons, mais qui possède également la propriété d'être modifiée par les images qui la montrent et l'occultent. Dit sous forme de lieu commun: il se produit une interaction entre l'image immobile et l'ébullition tempétueuse d'images mosaïques qui l'enveloppent.[561]

Wenn Ruiz im freien textuellen Spiel des Films die *image-mère* wie im literarischen Prätext in unterschiedlichsten Gestalten manifestiert, bindet er das Motiv der Substitution an das Medium Film zurück. Diese Ebene erschließt sich nicht nur anhand seiner Poetiken, Ruiz demonstriert es im Film selbst: Für die Abbildungsebene führt er das doppelseitige Bild der Photographie an, das nach der Wendung (im Film nach dem Schnitt) das Substitut des vorherigen Bildes präsentiert. Für die Darstellungsebene führt er das Schauspiel des Films an, in dem Figuren ihre personale Identität ersetzen: So setzt sich die Sequenz um die Libertinage fort über ein Werbeplakat der Opéra-Comique, das Gilberte zum Vorbild nimmt, wenn sie im Versuch, ihren Ehemann zurückzugewinnen, in die Rolle Rahels schlüpft (0:28:02–0:28:25). Dazu legt sie deren Maske und Kostüm an («d'avoir toujours des nœuds rouges dans les cheveux, un ruban de velours noir au bras, et se teignait les cheveux pour paraître brune», *RTP III:* S. 702), während Robert im Salon mit der Erzählung seiner Geliebten nicht weniger offensichtlich schauspielert (Seq. 5.26; 0:28:27 ff.).

Auch im literarischen Prätext wird der Vergleich zum Schauspiel gezogen:

> Un jour où Robert devait venir pour vingt-quatre heures à Tansonville, je fus stupéfait de la voir venir se mettre à table si étrangement différente, non seulement de ce qu'elle était autrefois, mais même les jours habituels, que je restai stupéfait comme si j'avais eu devant moi une actrice, une espèce de Théodora. (*RTP III:* S. 702).

561 Ruiz 2006: S. 20.



Seq. 5.26 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609809)
Gilberte kleidet sich als Rahel (0:28:02–0:28:25).

In den Film übersetzt führt dies in eine *mise-en-abîme-Struktur*, in der das Schauspielern im medialen Rahmen des Films gedoppelt wird, der seine Figuren leitmotivisch als Schauspieler zur Schau stellt.

Ruiz führt das Schauspiel in dieser Einstellung auf die Frage der Identitäten zurück. Aus dem Halbdunkel des Flurs setzt zunächst offensichtlich die als Rahel kostümierte Emmanuelle Béart den Fuß ins Licht, wobei sie kurz zögert, als würde sie eine Bühne betreten. Die Kamera wechselt ihre Einstellung mit dem nächsten Schnitt, um, während die durchgehende Filmmusik eine zeitliche Kontinuität suggeriert, nun Elsa Zylberstein beim Herabschreiten der Treppe zu zeigen. Sie positioniert sich so, dass ein Treppenabschnitt verborgen bleibt. So kann Zylberstein verschwinden und – ohne trennenden Schnitt – Béart ihre Rolle doubeln. Als nun auch Béart hinter dem unsichtbaren Treppenabschnitt verschwindet, tritt in scheinbar zeitlicher Kohärenz Zylberstein auf die letzten Stufen, um sich zu verbeugen (Seq. 5.27).

Beide Schauspielerinnen waren gleichermaßen real vor der Kamera und können es doch im Universum der Diegese nicht sein. Das diegetische Verwirrspiel um Schein und Sein wird auf das extradiegetische des filmischen Mediums geführt, in dem die Abbildungsebene nicht alle Winkel preisgibt und die Darstellungsebene ein Schauspiel ist, in dem sowohl Gilberte Rahel doubelt als auch Rahel Gilberte.

Die persönliche Identität hinter der Rolle ist unkenntlich und dadurch substituierbar. Die Doppelbelichtung der Nahaufnahme stellt die Identitäten



Seq. 5.27 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609810)
Rahel doubelt Gilberte (0:29:33–0:33:36).

von Gilberte und Rahel in gleicher Weise in Frage, keine erscheint realer als die andere. Im Moment des Schauspielerns (Mimik, Gestik und Kostüm doppeln sich vollständig im Moment der theatralischen Verbeugung) fallen die Figuren Rahels und Gilbertes letztendlich ununterscheidbar zusammen (Seq. 5.28).



Seq. 5.28 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609811)
Gilberte doubelt Rahel (0:30:37–0:30:05).

Die Inszenierung der Kamera, die Gilberte, Albertine, Morel, Robert, Morels Geliebte, Rahel und schließlich wieder Gilberte in ein stetes Substitutionsverhältnis rückt und die oben als filmisches Äquivalent des Erzählers gelesen wurde, lässt die verschiedenen Figuren im Kristall der *libertinage* in wechselseitigen Spiegeln erscheinen, deren Qual (Gilberte bricht anschließend weinend zusammen, 0:31:54 ff.) auf kein gezeigtes Ur-Bild zurückgeführt wird. Die Substitute gehen untereinander in einer offenen Struktur variable Verbindungen ein.

Die musikalische Unterlegung mit der Sonate Vinteuils, die in dem Moment einsetzt, in dem Robert hinter einer Frauenskulptur ein Fotohervorzieht, das er auf dem Boden zerschmettert (0:26:18 ff.), und das Sujet der *Profanation*, das sowohl in der Figarokritik, die Robert Morel vorliest (0:25:20 ff.), als auch im Werbeplakat Rahels erwähnt wird,[562] verweisen dabei jedoch über die Tonspur auf das literarische Erinnerungsbild Montjouvains, das der erinnernde Erzähler in *Sodome et Gommorrhe* als Sündenfall liest.

> À ces mots prononcés comme nous entrions en gare de Parville, si loin de Combray et de Montjouvain, si longtemps après la mort de Vinteuil, *une image s'agitait dans mon cœur, une image tenue en réserve* pendant tant d'années que, même si j'avais pu deviner, en l'emmagasinant jadis, qu'elle avait un *pouvoir nocif*, j'eusse cru qu'à la longue elle l'avait entièrement perdu; conservée vivante au fond de moi – comme Oreste dont les Dieux avaient empêché la mort pour qu'au jour désigné il revînt dans son pays *punir* le meurtre d'Agamemnon – *pour mon supplice, pour mon châtiment, qui sait*? d'avoir laissé mourir ma grand'mère, peut-être; surgissant tout à coup du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie et frappant comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, méritée et nouvelle, peut-être aussi pour faire éclater à mes yeux les funestes conséquences que les actes mauvais engendrent indéfiniment, non pas seulement pour ceux qui les ont commis, mais pour ceux qui n'ont fait, qui n'ont cru, que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme moi, hélas! en cette fin de journée lointaine à Montjouvain, caché derrière un buisson où (comme quand j'avais complaisamment écouté le récit des amours de Swann) j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du *Savoir* (*RTP II:* S. 1115, Hervorhebung d. Verf.).

562 «Mlle Rachel, de l'Opéra-Comique, actuellement au Dejazet dans ‹la Profanation›» (0:28:04).

Die Aufladung an Bedeutung dieser simplen Voyeurszene stellt sich in einen Komplex von Schein und Sein, von Verstecken und Sehen, indem das Wissen bzw. Sehen der «*image tenue en réserve* pendant tant d'années» zur schrecklichen Strafe wird. Das inszenierte «spectacle» der lesbischen Szene in Montjouvain wird zur «image» verdichtet, die den Bezug zum hinter dem Busch versteckten Ich offenlegt, das nun nicht mehr «unbeteiligter Dritter» bleibt, sondern in seiner Anwesenheit als Voyeur selbst verstrickt ist: Das erlebende Ich wurde schuldig, als es in der Position des nur scheinbar unbeteiligten Voyeurs die eigene Lust im Bild der Anderen kleidete, deren Bericht er hörte oder deren Szene er beobachtete. Doch führt der Erinnert-Erinnernde das «Savoir» um die verstörende «image» nicht auf den Grund, sondern kleidet den Bezug auf das Ich wiederum in das vage Bild des Anderen:

> [...] pour mon châtiment, qui sait? d'avoir laissé mourir ma grand'mère, peut-être [...] (ibid.).

Sobald ein Bild dem Ur-Bild nahekommt, das Gegenstand der steten Substitution war, und damit droht, die Verschlüsselungsarbeit aufzubrechen, um tatsächlich zu einem *savoir* zu führen, das an die eigene Person rührt, droht das erlösend-sublimierende *métaphore*-Konstrukt in sein Gegenteil umzuschlagen, «frappant comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, méritée et nouvelle» (ibid.).

«Der Grund der Metapher als einer Figur der Artikulation mit dem Fremden ist [...] offenbar diese elementare Spannung von Wissen und Nichtwissen im Zentrum von Bedeutungsbildung und Verstehen»,[563] schreibt Poppenberg in seinem Aufriss zur figurativen Erkenntnis. Der Erzähler braucht das Bild des Anderen, das direkte Rühren an dem nicht einlösbaren Begehren der Mutter, deren unmöglicher Besitz wäre zu schmerzhaft («douleureuse», *RTP II:* S. 1115).

Ob die Figur die verlorenen Paradiese wieder auferstehen lässt (*RTP III:* S. 870) oder ob es die Vertreibung aus dem Paradies bedeutet, hängt von dem Gleichgewicht von Wissen und Nichtwissen ab, das den Erzähler zwingend an die Trope bindet. Dies könnte der Grund sein für die Notwendigkeit des «Antilogos», dessen Entschlüsselung mit steter Neuverschlüsselung einhergeht und so vor einer abschließenden Wahrheit des *savoir* bewahrt.

Ruiz lässt in der Szene der personalen Doppelbelichtung von Gilberte und Rahel das Bild der *Profanation*, die Rahel in ihrer theatralischen

563 Poppenberg 2009: S. 180.

Verkleidung verkörpert, mit dem musikalischen Thema der *Adoration perpétuelle* interagieren. Dabei lässt er es nicht bei der reinen Doppelbelichtung bewenden, sondern inszeniert das Moment der personalen Substituierbarkeit in Kopplung an das Moment der Serialität. Béart und Zylberstein führen ihre Substituierbarkeit nacheinander vor. Während die Kamera den verdeckten Treppenabschnitt zumindest teilweise freilegt, wird im Hintergrund die Venus sichtbar (Abb. 5.5).

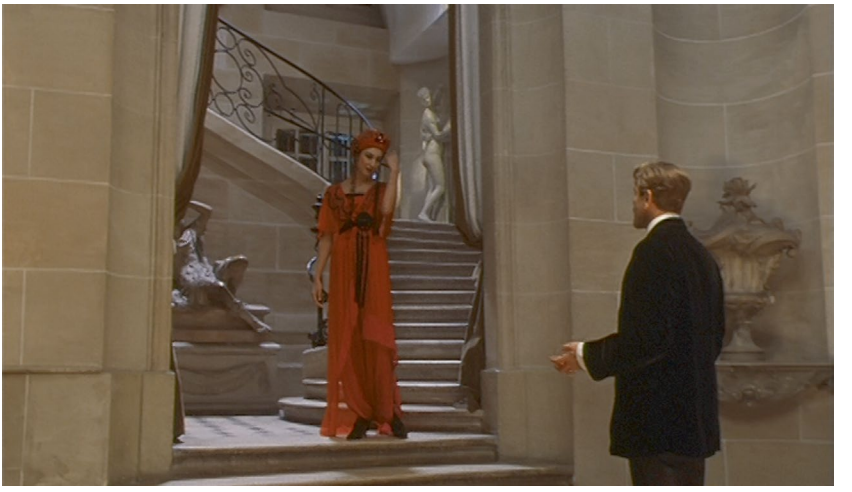


Abb. 5.5 Venus im Hintergrund (0:30:30).

Hier enthebt nun Ruiz das «spectacle» seiner Zeitlichkeit in der audiovisuellen *image* des Films, in der die Motive der allseitigen Verstrickung in die Homosexualität als multiple Bilder der *Libertinage* und der *Profanation* in der stilistisch markierten Übersetzung in Erscheinung treten, die Substitution und Serialität aneinander bindet. So integriert der Cineast in dieser offenen Sequenz nicht nur das Standbild der Photographien in die Laufbilder des Films, die im ersten Raum die Erinnerung initiierten, sondern auch das der Statue, die den letzten Gang des Protagonisten säumen und im Epilog das Schlusswort setzen wird. In der vielschichtig ineinander verwobenen Verkettung von erinnerten Zeiten und Räumen, die schließlich allein auf die Immanenz der Erzählung zurückführbar ist bzw. auf deren Werden, muss die Montage von Zeit und Raum letztendlich allein im Filmganzen Halt finden. Der Text wird zum Spiegelkabinett.

Borsó führt hierfür das Gesetz einer *écriture* an, wie es Roland Barthes in *S/Z*[564] in Form einer musikalischen Partitur dargestellt hat, einer

564 Barthes 2001.

metonymischen Verkettung, die das Heterogene in einer Spatialisierung der syntaktischen Reihenfolge verbindet und nicht dem Vektor der konsekutiven Logik gehorcht. Sie verweist darüber hinaus auf Derridas *L'écriture et la différence*,[565] der «diese performative Konzeption der *écriture* – im Sinne eines spatialisierten Zeichenraums [...] zu einem epistemologischen Modell erhoben [hat], ein Modell, das die topologische Bewegung an die Stelle des Strukturdenkens bringen sollte». «Das Lesen wird verräumlicht und verzeitlicht, die Haltepunkte sind fragmentarisch und beweglich», folgert Borsó.[566]

In den sich gegenseitig ersetzenden Substitutionen, deren «image mère» nicht benannt wird, überführt der *récit* der *Recherche* die pathologische Mutterliebe in die sublimierte Form eines spatialisierten Zeichenraums, das als Montageprinzip im gesamten Textkörper ankert. Diese Form der literarischen Sublimierung lässt er in der *histoire* zum Objekt der Suche werden, das, wie der *récit* zeigt, bereits präsent ist. Hier unterläuft die Räumlichkeit der *métaphore* («le terme même de métaphore spatiale est presque un pléonasme»[567]), die dazu aufruft, stets das Eine mit dem Anderen zu denken, die Diskursivität des Mediums und etabliert so in der Form die vielbedachte räumliche Struktur des Romans.

Diese ist, wie hier deutlich wurde, nicht nur in den Begriffen der «cathédrale», «robe» oder «toile»[568] zu fassen, sondern auch im filmischen Begriff des Zeit-Bildes, wie es Deleuze im Kristall-Bild entwickelt hat, das die Zeit direkt repräsentiert. So ist es Ruiz möglich, das Streben in *narration*, *histoire* und *récit* nach der spatialen Form eines gigantischen Zeitraumes, in dessen Einheit sich Aktualität und Virtualität ineinander brechen, im Film zu manifestieren, der in seiner Form auf sein eigenes Medium verweist.

---

565 Derrida 2003.

566 Borsò 2005: S. 57. Auf diese Verräumlichung in der *Recherche* hatte Frank bereits 1945 hingewiesen. «[...] Proust forces the reader to juxtapose disparate images of his characters spatially» (Frank 2005 [1945]: S. 249). Mit diesem Aufsatz hatte Frank einen Meilenstein in der Literaturtheorie der Moderne vorgelegt, dessen Tradition zu verfolgen sicher in Hinsicht auf die vorliegende Fragestellung aufschlussreich wäre, aus Gründen des Umfangs hier jedoch nur angerissen werden kann.

567 Genette 1966: S. 107 f. Daran knüpft Collot an, in: Collot 1987: S. 84–95.

568 Cf. Deleuze 1996: S. 218.

5.3 Vom Anfang zum Ende – Der Diskurs verschachtelter Gegenwartsspitzen

In einem «fragmentarisch[en] und beweglich[en]» Diskurs ist die Wiedergabe der Ordnung sekundär.

> Selbstverständlich erwecken diese Regionen (meine Kindheit, meine Jugend, meine Reife usw.) den Anschein des Aufeinanderfolgens. Doch sie folgen aufeinander nur aus dem Blickwinkel der früheren Gegenwarten, die die Grenze einer jeden markieren,[569]

schreibt Deleuze im Zeit-Bild. Der Moment der Todesnähe konfiguriert als «Ausstrahlungspunkt» des Gedächtnisses dagegen jede Lebensepoche der Vergangenheit in prinzipieller Gleichzeitigkeit.[570]

Dies ist die Grundlage der erinnernden Montage, die Zeiträume je nach raumzeitlicher Fokalisierung im «Chiasmus der Erinnerung» (Stierle) bricht. Sie impliziert in der spezifischen Bildungsromanstruktur der *Recherche* auch die Zukunft – im Projekt einer literarisch zu formulierenden Raumzeit, in der sich das *sujet* des eigenen Lebens im *récit* spatialisieren solle; eine Zukunft, deren Produkt der Leser in der instantanen Erzählung bereits rezipiert. Für das moderne Kino beschreibt Deleuze diese Struktur als «Simultaneität der Gegenwartsspitzen, die mit jeder äußeren Sukzession brechen und Quantensprünge zwischen den Gegenwarten bewirken, die durch die Vergangenheit, die Zukunft und die Gegenwart selbst angereichert sind.»[571]

Gleich in den ersten Bildern demonstriert Ruiz mit der Emanzipation von der Ordnung der *Recherche* eine Konzentration auf die gesuchte (und gefundene) Form der Darstellung, die die im Raum der semitransparenten Fazies geschichtete Zeit im Domus der Erinnerung diskursiv ausschreitet, indem er die «images», wie in der Keimzelle der *Recherche,* als Reihung onirischer Räume auf die Leinwand des dunklen Kinosaals projiziert. Dabei vergegenständlicht sich die diskursive Bewegung im Stillstand des Zeitraums in der cineastischen Ausgestaltung des leitmotivischen Weges, auf dem die Kamera dem Protagonisten und seinen Figuren durch Räume,

---

569 Deleuze 1991b: S. 133.

570 «Marcel Proust [...] zertrümmert in seiner Suche die chronologische Zeitfolge, belebt die Vergangenheit durch die Kräfte des Erinnerns und erzeugt dadurch den Eindruck der Simultanität von Vergangenem und Gegenwärtigem», fasst Stepath zusammen (Stepath 2006: S. 156).

571 Deleuze 1991b: S. 351.

Zeiten und Realitäten folgt. Dabei entwickelt er von den ersten Filmbildern an über den intermedialen Verweis auf Schrift und Photographie die Erzählung des heautonomen Bildes, in der sich der erstgezeigte Raum mit dem Ton über die ersten Bilder der mondänen Gesellschaften legt, und folgt den Wegen der Figuren über die raumzeitlich distante «Kontiguität der Räume» in ein komplexes raumzeitliches Labyrinth der verschachtelten Erinnerungen. Auch aus dieser «Keimzelle» werden Elemente des Dekors und ganze Szenen in den Raum der Geschichte geworfen, die wie ein Echo an verschiedenen Stellen des Diskurses zurückhallen: Die erstgezeigte gesellschaftliche Zusammenkunft der Mme Verdurin koinzidiert beispielsweise in Bild- und Tonelementen mit der etwa 40 Minuten später gezeigten Matinée zu Kriegszeiten, in denen Mme Verdurin Odette mit den gleichen Worten empfängt und bei der Morel ebenfalls die deutschen Tänze Beethovens spielt.

Dieses musikalische Motiv wird gebrochen wieder aufgenommen im Raum der letzten Matinée, dem *bal de têtes*, zu dem die gealterte Mme Verdurin nunmehr als Mme de Guermantes geladen hatte (1:49:52 ff.) und deren Salon abermals zum Ausgangspunkt eines durch Türen und Gänge verbundenen Labyrinths wird.

Der Ball markiert einen Wendepunkt in den offensichtlich zu Tage tretenden «Verschmelzungsprozessen»,[572] die sich zum einen figürlich in den Mesalliancen manifestieren, zum anderen in der mentalen Montage der zeitlich so different wahrgenommenen Personen zu körperlichen Einheiten. Dies wird dem Erzähler hier als Prinzip der wahrnehmenden Erinnerung bewusst, deren «Faden» der Erzähler nun zu einer «robe» zusammenflicht[573] und das als stilistisches Prinzip (der *métaphore*) sein Romanprojekt bestimmen wird.

---

572 Köhler / Corbineau-Hoffmann 1994: S. 31.Swanns Tochter Gilberte heiratet den Marquis de Saint-Loup, Odette den Duc de Guermantes. Die Nichte des Schneiders Jupien heiratet den Sohn des Marquis de Combremer.

573 «Et la diversité des points de ma vie par où avait passé le fil de celle de chacun de ces personnages avait fini par meler ceux qui semblaient le plus éloignés, comme si la vie ne possédait qu'un nombre limité de fils pour exécuter les dessins les plus différents. Quoi de plus séparé, par exemple dans mes passé divers, que mes visites à mon oncle Adolphe, que le neveu de Mme de Villeparisis cousine du Maréhal, que Legrandin et sa sœur, que l'ancien giliter ami de Françoise, dans la cour? Et auourd'hui tous ces fils différents s'étaient réunis pour faire la trame, ici du ménage saint-Loup, là du jeune ménage Cambremer, pour ne pas parler de Morel, et de tant d'autres, dont la conjonction avait concouru à former une circonstance, qu'il me semblait que la circonstance était l'unite complète, et le personnage seulement une partie composonte. Et ma vie était déjà assez longue pour qu'à plus d'un des êtres qu'elle m'offrait je trouvasse, dans mes souvenirs des régions opposées, pour le compléter, un autre être» (*RTP III:* S. 972).

Ruiz' Kunstgriff der Mehrfachbesetzung ermöglicht hier die Einschübe junger Darsteller inmitten der grotesk gealterten «poupée extériorisant le Temps» (*RTP III:* S. 924) und verfilmbildlicht so im «tableau vivant» der Einstellung eine zeitbildliche Montage, die Veränderung in der Zeit aus dem Diskurs in den Raum versetzt.[574]

Auch Ruiz flicht die Fäden seiner Erzählung auf dem *bal de têtes* zusammen: Als Morel am Piano von Mme Verdurin (bzw. de Guermantes) gefragt wird, was er nun spielen wolle, antwortet dieser «Beethoven» – und setzt mit *Ragtime* ein. Damit irritiert er Mme Verdurin sichtlich, ganz so als verstieße er gerade gegen das Drehbuch (Seq. 5.29).



Seq. 5.29 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609812)
Morel spielt nicht Beethoven (2:23:19–2:23:47).

Tatsächlich wurden auch vom Zuschauer die zwölf deutschen Tänze erwartet, mit denen Morel die ersterinnerte Gesellschaft musikalisch begleitet hatte (Seq. 5.30).

574 In Bezug auf den Austausch der alten Gilberte durch die junge Besetzung betont Jean Milly die Möglichkeiten des Films, die besondere Form der Zeiterfahrung in der *Recherche* intermedial zu transponieren: «le cinéma se révèle un moyen idéal de rendre évidentes les transformations brusques, les enchainements inattendus, les effets de superposition et de transparence, comme lorsque Gilberte, d'abord aperçue vieillie et laide lors de la dernière matinée, se transforme aux yeux du héros et du spectateur en la belle jeune femme qu'elle était autrefois. Ces procédés confèrent un équivalent à l'épaisseur temporelle et psychologique que Proust manifeste, par son style, dans ses phrases et dans ses paragraphes» (Milly 1999: S. 176 f.).



Seq. 5.30 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609813)
Morel spielt Beethoven – I (0:06:12–0:06:28).

Es handelt sich hier ausdrücklich nicht um eine reine Wiederholung: Im Hintergrund des Hotel de Guermantes stehen übergroß die Füße der Venus Kallipygos (2:23:41) und gemahnen an die gerade im Vorzimmer der Matinée erinnerte *mémoire involontaire*, die mit dem Einbruch Balbecs in die Bibliothek ebenfalls zwei heterogene Raumzeiten zusammenfallen ließ.

Auch als Morel das zweite Mal im Diskurs tatsächlich zu Beethoven ansetzt, handelt es sich nicht um eine reine Wiederholung. Während die Kamera in der erstinszenierten Erinnerung den Modeschöpfer in die *mise en scène* integriert, doch seine Worte («Ce qui m'a guidé dans ma réflexion […]») weder auf Interesse der Gastgeberin noch der Kamera stoßen, hat der Couturier in dieser Version seinen großen Auftritt. Die Kamera zeigt ihn hier jedoch während der musikalischen Begleitung der Tänze nicht mehr, sondern widmet sich nun Odettes divenhaftem Auftritt und weicht so von der zunächst identischen Kadrierung Morels ab (Seq. 5.31).

Das in der Doppelbildlichkeit der Laterna verdichtete Prinzip, das Virtuellem und Aktuellem, Schein und Sein den gleichen Wirklichkeitswert zumisst, wird hier in den Diskurs der Gegenwartsspitzen geführt. Die in der Erzählzeit (mindestens 40 Minuten) weit voneinander entfernten Sequenzen werden auf vielfache Weise ineinander verwoben, keine ist wirklicher oder fiktiver als die andere.

Als die Begrüßungsszene zwischen Mme Verdurin und Odette (0:07:36 ff.) etwa 40 Minuten später wiederholt wird (0:42:58 ff.), handelt es sich ebenfalls nicht um eine reine Dopplung: Ein Mann, der von rechts ins Bild tritt,



Seq. 5.31 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609814)
Morel spielt Beethoven – II (0:42:36–0:43:01).

wird kurz aufgehalten, auch läuft Proust nicht durch das Bildfeld. Es wirkt so, als gäbe ein imaginärer Spiegel die Sequenz an verschiedenen zeitlichen Stellen in leichter Verzerrung wieder «comme des fragments d'un autre univers» (Seq. 5.32 und 5.33).[575]



Seq. 5.32 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609815)
Mme Verdurin begrüßt Odette – I (0:06:49–0:06:19).

575 *RTP II:* S. 1028 f. So beschreibt der Erzähler den Eindruck der Meeresszenerie in *Sodome et Gomorrhe.*



Seq. 5.33 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609816)
Mme Verdurin begrüßt Odette – II (0:42:54–0:43:12).

Hier kommt das Prinzip der *Inkompossibilität* zum Tragen, wie es Deleuze für den modernen Film mit der Hilfe von Leibniz formuliert hat:

> Die Seeschlacht kann stattfinden oder auch nicht stattfinden, doch ereignet sich dies nicht in derselben Welt: in der einen Welt findet sie statt, in der anderen Welt findet sie nicht statt; beide Welten sind möglich [possibles], aber nicht zusammen möglich [compossibles].[576]

Nach Leibniz geht aus dem Möglichen nicht das Unmögliche hervor, sondern das Inkompossible (ibid.). Deleuze erinnert in diesem Zusammenhang an Borges, der diese Inkompossibilität in «El jardín de los senderos que se bifurcan» zu einem Labyrinth der Zeit potenzierte, als einer Linie, die im Durchlaufen der inkompossiblen Gegenwarten nie aufhört, sich zu verzweigen, und dabei auf die nicht notwendigerweise wahren Vergangenheiten zurückkommt.[577]

---

576 Deleuze 1991b: S. 174.

577 Ibid.; Borges 1942.
Traditionell wird im Film die Illusion der Bilder als Wirklichkeit gelesen; offensichtliche *Dissimulation* in Filmbildern darzustellen, läuft der unmittelbaren Zuschauererwartung zuwider. Die ersten filmhistorisch relevanten Versuche hat dabei Kurosawa in *Rashomon* (J 1950) unternommen, indem er fünf verschiedene, sich gegenseitig relativierende Versionen desselben Mordes präsentiert, die sich allein über das Wort (aus dem Off) als Nicht-Wirklichkeit demaskieren. Hitchcock lässt in *Stage Freight* (GB 1950) die Lügen

Wenn sich die Matinée wie in 0:07:36 ff. zugetragen hat, dann kann diejenige in 0:42:58 ff. nicht existiert haben und umgekehrt. Doch Ruiz unterlässt es, die Wahrheit der einen oder anderen Sequenz zu kommentieren. In dieser Hinsicht entziehen sich die «silhouettes plates» der ruizschen Filmbilder in gleicher Weise wie die Figuren und deren Sprachspiele dem Schluss auf eine Wahrheit («de savoir la vérité dans la vie»), da die Wahrheit als Wahrheit der *métaphore* tatsächlich allein auf «ästhetisches Verhalten […]» zurückzuführen ist,[578] das sich jenseits von Lüge und Wahrheit ansiedelt, indem es seine eigene Form zur Wahrheit macht.

So äußert sich die «vraie vie» (*RTP III:* S. 895) und jedes «univers particulier» (ibid.) stets im Gewand des Anderen bzw. des fiktiven Kunstwerks.

Das Universum des Künstlers ist vergleichbar mit einer Laterna Magica (in Bezug auf Elstirs Atelier benutzt der Erzähler diesen Vergleich). In der zeitlos erinnernden Wahrnehmung liegen die Zeiten, die Räume, die Erlebnisse und Träume des Ich gleichzeitig und ohne scharfe Trennung vor. Die Erzählung projiziert ihre Bilder aus der zeitlichen Leerstelle wie der Film aus dem Licht:

> […] une lueur est un vase rempli de parfum, de sons, de moment; d'humeurs variées, de climats.[579]

Die synästhetischen Momente der Wahrnehmung verbinden distinkte Räume und Zeiten – in Bezug auf die subjektive Memoria als Referenzgröße der Bildprojektion ist die Superposition der zeitlichen und räumlichen Inkompossibilitäten wahr.

Die «falsifizierende Erzählung», die der «kristallinen Beschreibung» in der «Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem» entspricht und «in der Gegenwart unerklärliche Differenzen und in der Vergangenheit unentscheidbare Alternativen zwischen dem Wahren und dem

---

der Erzählung Jonathans gegenüber der Schauspielerin Eve zunächst in unmarkierten Sequenzen des Rückblicks ablaufen. Der Zuschauer kann diese Bilder erst nach der Auflösung des Mordes als Lüge entziffern, bei der sich Jonathan als der wahre Täter offenbart. Ruiz geht einen Schritt weiter: Im Ausschreiten seines Erinnerungsgebäudes werden die offensichtlichen Inkompossibilitäten zu keinem Zeitpunkt aufgelöst.

578 Nietzsche 1994: S. 317.
Warning sieht in der proustschen *métaphore* Nietzsches eine originelle Anschauungsmetapher (cf. Warning 2000: S. 27). Sicher könnte der Hinweis auf Nietzsches Sprachphilosophie noch weiter auf das Universum der proustschen Zeichen befragt werden, darauf wird hier jedoch aus Gründen des Umfangs verzichtet.

579 *RTP III:* S. 1136.

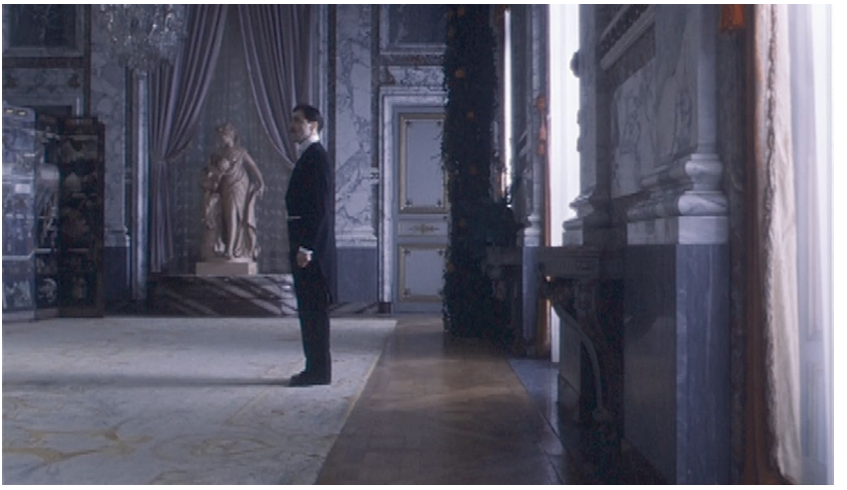
Falschen»[580] darstellt, ist in diesem Sinne die einzige Möglichkeit wahrhaftiger Erzählung.

Wird der Faden der Erinnerung auf dem *bal de têtes* zu einem Kleid bzw. Netz verwoben, wird der Weg des filmischen Protagonisten, der ihn im Domus der Erinnerung der «senderos que se bifurcan» abschreitet, zu einem Labyrinth in der Zeit.

So steht der erwachsene Proust nach den Erlebnissen des Balls wieder vor der goldgeschmückten Tür (2:24:03), vor der in der anfänglichen Sequenz der kleine Marcel gestanden hatte (10:38). Während sich diese wie aus eigener Kraft öffnet, wiederholt die Tonspur die düstere *Impression n°2* und die verfremdete Kinderstimme. Doch steht in dem mit Zylindern bestückten Raum diesmal der Hausangestellte der Guermantes, dem Proust das Champi-Exemplar gereicht hatte, bevor er den Raum der Matinée betreten hatte. Dieser wird mit einem kurzen Monolog in einer halbnahen Aufnahme fokussiert:

> C'est un petit salon reservé pour les familiers. Je vous confie cette clé.
> Vous me la rendrez tout à l'heure. (2:24:13).

Daraufhin löst er sich mitsamt der Raumaustattung mit dem folgenden Schnitt in Luft auf (2:24:40), so wie es Saint-Loup in der Szene der Kindheitserinnerung (11:30) getan hatte (Seq. 5.34 und 5.35).



Seq. 5.34 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609817)
Der entleerte Raum – I (2:24:09–2:23:47).

580 Deleuze 1991b: S. 175.



Seq. 5.35 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609818)
Der entleerte Raum – II (0:10:26–0:10:37).

> Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre[581] (Proust).
>
> Je nachdem welcher Natur die Erinnerung ist, der wir nachgehen, müssen wir in den einen oder anderen Kreis springen[582]

In den gleichzeitigen Schichten der Vergangenheit bewegen sich Ruiz' Figuren zwischen den Schnitten, die in der *Recherche* der Schlaf ausdrückt, hin und her. Dabei wird der Schnitt als trennender Bruch zum konstitutiven Element der Erzählung. Dieses Prinzip wurde im Bildprogramm des *Port de Carquethuit* verdichtet, das wie Sprenger formuliert, im Diskurs der *Recherche* «die Brechung auffangen wird durch die stilistische Einheit».[583] In der Rekurrenz auf das Bild des Gemäldes drückte die *Recherche* in ihrer literarisch-visuellen Form ein Charakteristikum des deleuzeschen Zeit-Bildes aus:

581 *RTP I:* S. 5.
582 Deleuze 1991b: S. 133.
583 Sprenger 1995: S. 7.

> Nur indem man eine Trennung vornimmt oder eine Leere aufreißt, lässt sich das gesamte Bild wieder finden.[584]

Statt der metafilmischen Verweise über den Blick durch das Stereoskop und den kameragleichen Flug aus dem Fenster folgt die Raumkonfiguration des Filmendes nun einem steten Weg durch labyrinthische Räume, die sich in einen oberirdischen und einen Tiefenkomplex gliedern. Doch verbirgt Ruiz die zuvor ostentativ inszenierte Tür nun hinter einem Paravent[585]. Mit dem folgenden Schuss wurde er durch André Engel substituiert. Der Zuschauer, der sich womöglich während der Matinée de Guermantes darüber gewundert hatte, dass Proust inmitten der Greise so offensichtlich wenig gealtert war und doch von Oriane nur schwerlich wiedererkannt wurde (1:50:04–1:51:02), sieht Proust nun als alten Mann. Die wahrnehmende Kamera hatte augenscheinlich ihr anderes Ich während der Matinée noch für unverändert gehalten, kadriert sich nun jedoch als den todesnahen Erzähler, der das Diktat der *Recherche* sprechen wird bzw. gesprochen hat. Dieser hält in der übertrieben theatralischen Haltung eines Schlafwandlers den Schlüssel vor sich her, als trete er nun an, gegen Ende des Films die Hieroglyphen der gezeigten Räume zu «entschlüsseln», indem er sie erneut ausschreitet (Seq. 5.36).



Seq. 5.36 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609819)
«Une fois de plus – je m'avance, le long de ces couloirs» (2:24:54–2:25:28).

584 Deleuze 1991b: S. 36.

585 Es handelt sich um den im Musée Carnavalet (Paris) ausgestellten Paravant, mit dem Proust 1919 noch in die Rue Hamelin umzog.

Er betritt nun den erstgezeigten Raum der filmischen Erzählung, der anfangs dem diktierenden moribunden Proust vorbehalten war. Dieser wird zur Station innnerräumlicher Zeitüberlagerung: Der bärtige Proust bückt sich, um das Buch seiner Kindheit aufzuheben, während buntes Licht auf ihn fällt, als sei er die Leinwand einer Laterna-Magica-Projektion (Seq. 5.37).



Seq. 5.37 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609820)
Subjektive Kamera (2:25:29–2:26:10).

Wurde der abgetrennte Raum der Zylinder noch über die mentale Montagearbeit des Zuschauers in die Relation zu dem analogen Kindheitsraum gesetzt, aktualisiert hier die Kamera die Inszenierung dieser Montage im Bild in der Interaktion der Wahrnehmungen von Protagonist und Kamera: Proust dreht sich langsam im Kreis, um den Raum mit seinem Blick zu erfassen, der daraufhin vom Blick der Kamera übernommen wird. Diese zeigt als subjektive einen anderen Raum: Den der Kindheit Marcels (Abb. 5.6), den Odette den Gästen als Nebenzimmer der anfänglichen Soirée präsentiert hatte (Seq. 5.15). Der «Chiasmus der Erinnerung» ginge bildlich auf, wenn Ruiz Marcel nun abermals bei der Projektion der Laterna Magica gezeigt hätte. Die bunten Projektionen auf dem greisen Alter Ego wären so als Projektionen aus dem Raum der Kindheit lesbar, die in den Raum des Alters geworfen werden. Doch steht das präfilmische Gerät dieses Mal unbenutzt auf dem Nachttisch, während der kleine Marcel (nun in beigem Kostüm) ein ebenfalls rot eingebundenes Buch in den Händen hält (Abb. 5.7–5.8; 2:25:46 ff.).



Abb. 5.6 Blick in den Raum der Kindheit (0:08:30).



Abb. 5.7 Die Projektion der Laterna auf dem Hemd im Ausgangsraum der Erinnerung (2:25:53).



Abb. 5.8 Zeitsprung im Raum der Kindheit (2:26:07).

Wieder untergräbt Ruiz eine Anordnung der Einstellungen auf einer Zeitachse. Die bunten Bilder können nicht auf einen Zeitpunkt der Projektion zurückgeführt werden, wohl aber auf einen räumlichen Punkt: Sie gehen offenbar von der Lichtquelle des Fensters aus. Hier verweist nun zum dritten Mal das Fenster auf ein «au-delà» der räumlichen Begrenzung, auf ein «Außerhalb» der filmischen Diegese.

Nachdem sich die Kamerawahrnehmung mit der Wahrnehmung Engels in Deckung gebracht hat, treten nun zwei Figuren (und Zeiten) im Raum auf. Im «Spiegel der Zeit»,[586] in dem Marcel sein greises Ich zu Gesicht bekommt (2:26:22), nehmen die beiden eine direkte Konversation auf: «[…] il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage», schreibt der Erzähler, als er die abendliche Lektüre träumt (*RTP I:* S. 3). Der Spiegel, in dem er sich selbst nach der Lektüre sieht, spiegelt, ganz der *rêve-éveillé*-Ästhetik verpflichtet, in einen anderen Zeitraum, in dem «moi-même» ein Anderer ist. Dabei ist austauschbar, ob hier das Kind in die Zukunft oder (wie bei der Zugfahrt) der Erwachsene in die Vergangenheit blickt. Im kristallinen Filmbild wird wie im photographischen Medienpastiche der Großmutterphotographie der Raum sichtbar, in dem *le Temps* residiert, als ein überzeitlicher, in dem aktuelle und virtuelle Zeiten gleichzeitig sichtbar werden.

«Das moderne Kino hat sich der Rückblende ebenso entledigt, wie es mit dem Off und dem hors-champ aufgeräumt hat»,[587] schreibt Deleuze. Proust hatte dies mit dem steten Durchkreuzen der raum-zeitllichen Erzählschichten und der makrokosmischen Inkompossibilität von projektierter und erfolgter Erzählung bereits vorweggenommen. Für die Abwendung vom Zentralkonflikt, der die Räume des Bewegungsbildes kennzeichnete, und die Zuwendung zu den gleichzeitig existierenden und sich dennoch in der Zeit ständig überlagernden Zeitspitzen, in denen sich Aktuelles und Virtuelles spiegelt, lieferte Proust dem modernen Kino ein erzählerisches Vorbild:

> Les jours anciens recouvrent peu à peu ceux qui les ont précédés, et sont eux-mêmes ensevelis sous ceux qui les suivent. […] Notre moi est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne.

---

586 Deleuze 1991b: S. 350.
«Und das visuelle Bild kadriert seinerseits einen beliebigen – leeren oder abgetrennten – Raum, der einen neuen Wert annimmt, weil er das Ereignis unter stratigraphischen Schichten verschütten wird und es – gleich einem ständig verdeckten unterirdischen Feuer – versenkt» (ibid.).

587 Deleuze 1991b: S. 356.

> Perpétuellement des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes (*RTP III:* S. 544 f.).

Wenn die Zeitschichten früherer Vergangenheiten in die späteren einbrechen, entsteht das zeitlich heterogene Bild, das der Erzähler der *Recherche* in der Passage der Zugfahrt in ein «tableau contigue» fassen konnte. Dies gelingt auch in der filmbildlichen Beschreibung: Die ältere und junge Besetzung Prousts zeigen sich durch den Spiegel getrennt im einheitlichen Filmbild. Die Blickführung Marcels, der sein erwachsenes *Alter Ego* zunächst hinter der Kamera fokussiert, sich dann jedoch aus seinem Sessel erhebt, um in Konversation zu dessen Spiegelbild zu treten (und so der angesprochenen Person den Rücken zuzukehren), verdoppelt die Distanz zwischen den Zeitreisenden, die zwar gleichzeitig auftreten, doch dabei unüberbrückbar getrennt bleiben.[588] Hier vollzieht Ruiz die Ästhetik des Bruchs bzw. des Risses, die sich auch im *tableau* der Zugfahrt äußerte und bildprogrammatisch im Antilogos des *Port de Carquethuit* verankert werden konnte. Die Kameraführung betont dabei die rekurrenten Motive der goldenen Uhr und der Rosen unter Glashauben, die im Dekor Anfangs- und Schlusssequenz vereinen, als frei über das *édifice du souvenir* verteilte Imago-Figuren (Seq. 5.38).



Seq. 5.38 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609821)
«Le temps incorporé»: der Klang der frühkindlichen Erinnerung (2:26:18–2:26:29).

In diesem Zeit-Raum, in dem sich nun Alter und Kindheit aufhalten, wird eine Glocke vernehmbar:

588 Ruiz 2000: S. 79.

> Swann est partie, Maman va enfin pouvoir monter me dire bonsoir (2:25:58 ff.).

Der zentrale Ton der frühkindlichen Erinnerung wird in dieser Einstellung sowohl seitens des erwachsenen als auch des kindlichen Proust wahrgenommen. In der entsprechenden Passage des Romans eröffnet sich hiermit dem älteren Erzähler die körperliche Kontinuität der Zeit, «le temps incorporé» (*RTP III:* S. 1046):

> Quand il avait tinté j'existais déjà et, depuis, pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant pris de repos, cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi […] (*RTP III:* S. 1047).

Ruiz übersetzt die Einheit der konsequent über den Spiegel getrennten Personen über einen bildlichen Chiasmus des Dekors – eines Buches der Bibliothek:

> – Tiens, tu connais? C'est Victor Hugo. Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent.
> – Tu lis Victor Hugo?- Et tu *François le Champi* (02:26:2–2:26:43).

Dass die Kinder sterben müssen, ist das aktuelle Sujet des alten Proust auf dem *bal de têtes*; *François le Champi* dagegen war die Schlüssellektüre des kleinen Jungen, der eine Nacht mit seiner Mutter verbringen durfte.

Dieses Objekt, das in der filmischen Erzählung in der Bibliothek der Guermantes das kindliche Ich wiederauferstehen ließ, und dann im unzuweisbaren Raum den Zylinder, der an filmisch distanten Stellen sowohl vom Kindheitsraum als auch vom Salon des *bal des têtes* aus zugänglich war und vom Hausangestellten der Guermantes gehalten wurde, um dann im erstgezeigten Raum der Erzählung, 102, Boulevard Haussmann, von André Engel vom Boden aufgelesen zu werden, hält der greise Proust dieses Mal über die raumzeitliche Montage des Kamerablicks hinweg in den Händen, die den Pariser Raum des Alters in den Raum der Kindheit Combrays eintauschte.

> *Mais chaque jour ancien est resté déposé en nous comme, dans une bibliothèque immense où il y a de plus vieux livres,* un exemplaire que sans doute personne n'ira jamais demander. Pourtant que ce jour ancien, traversant la translucidité des époques suivantes, remonte à la surface et s'étende en nous qu'il couvre tout entier,

> alors, pendant un moment, les noms reprennent leur ancienne signification, les êtres leur ancien visage, nous notre âme d'alors, et nous sentons, avec une souffrance vague mais devenue supportable et qui ne durera pas, les problèmes devenus depuis longtemps insolubles et qui nous angoissaient tant alors (*RTP III:* S. 544, Hervorhebung d. Verf.),

heißt es in *La Fugitive*. Anstatt solche explikativen Passagen über das Wort aus dem Off einzuspielen, lässt Ruiz das Bild sprechen. Mit *François le Champi* hält der gealterte Proust das Kondensat einer solchen Vergangenheit als mnemotechnischen Imago in den Händen.[589]

Nach dem folgenden Schnitt nimmt die Kamera einen Blickwinkel ein, der ein Nebeneinander des greisen und kindlichen Proust erlauben würde – hier wird André Engel jedoch zum Schatten, der zwischen die Reproduktionen der Allegorien von *Infidelitas* und *Inconstantia* an die Wand projiziert wird, während das schärfentiefe Bild die Laterna Magica als Objekt des ersterinnerten Kindheitsraums groß im Vordergrund platziert. In diesem bildlichen Kontext erklärt der todgeweihte *walking shadow* Prousts seinem kindlichen Ich zwischen den Bildern von Untreue – bzw. der «idôlatrie» des Abbildes (*RTP I:* S. 886) – und von geschlechtlicher (bzw. zeichentheoretischer) Unbeständigkeit, schon mehrere Male gestorben zu sein, sodass ihm der Tod langsam gleichgültig werde. Auf die Frage Marcels, ob er das nur sage, um sich zu beruhigen, entgegnet der Schatten:

> [...] non, ce n'est pas pour moi que j'ai peur, c'est pour mon livre. Il me faut encore un peu de temps (2:26:38–2:27:06; cf. *RTP III:* S. 1037 f.).

---

589 In einem Interview mit Frodon für Le Monde gibt Ruiz an, die mögliche Befreiung der Objekte in der *mise en scène* erst in der Auseinandersetzung mit der *Recherche* entdeckt zu haben. Die Heautonomie der ruizschen Zeichen, die sich selbst ihre neuen Gesetze geben, sind demnach in Zusammenhang zur Moderne der proustschen Zeichenlehre zu setzen: «Exactement. Dans les années 70, j'ai écrit un texte pour les Cahiers du cinéma intitulé ‹Les relations d'objets au cinéma›, (Ruiz 1978: S. 23–32) qui plaidait pour des films dont tous les éléments seraient reliés entre eux. Mes réalisations ont toujours cherché à inventer des formes narratives de ce type, susceptibles de remplacer la construction classique en trois ou cinq actes. Et c'est ce que font aujourd'hui sous une forme industrielle les CD-Rom. Mais mes mises en scène recouraient souvent à des contraintes formelles que je m'imposais pour sortir de la structure narrative habituelle. Au moment de réaliser Le Temps retrouvé, j'ai compris que ces procédés n'étaient pas nécessaires, que je pouvais modifier à ma guise les codes de représentation sans respecter une règle du jeu définie à l'avance» (Frodon 1999: S. 30).

Die im Buch der Bibliothek kondensierte Vergangenheit mitsamt der kindlichen *angoisse* wird hier übertragen auf das zu schöpfende Buch – die Filmbilder lassen dabei die vordergründige Prämisse der Laterna Magica und damit der frühkindlich erinnerten Binnenerzählung der Eifersucht um Geneviève de Brabant, die bildästhetisch an eine Überlagerung von aktueller und imaginärer Wahrnehmung gekoppelt war, in Interaktion mit der Positionierung des Schattens zwischen *infidelitas* und *inconstantia* treten.

Während Mamans Schritte sich auf der Tonspur nähern, setzt nun das Motiv der «adoration perpétuelle» ein (2:27:15 ff.), das es erlaubt, die Einstellungen der folgenden drei Minuten an das Muttermotiv zu binden, ohne diese im Bild zu aktualisieren, also in Form einer auditiven Substitution. Mit dem Musiktitel der «adoration perpétuelle» spielt Ruiz auf den Titel an, den Proust ursprünglich für den zweiten Teil von *Le Temps retrouvé* vorgesehen hatte. Diese Titelwahl erhöht die Erzählung mit explizit religiösen Anklängen in metaphysische Dimensionen.

Während die Großmutter (als Double der Mutter)[590] in der *Recherche* als Tote betrachtet wurde, bleibt die Mutter, selbst von dieser Art der Betrachtung verschont, als ewiges Motiv der «adoration perpétuelle» bestehen.

> L'ambivalence par rapport à l'imago de la Mére sera parfaitement réglée et gérée dans la *Recherche* au moyen d'une bipartition: à la mère sanctuarisée, l'adoration perpétuelle de l'éternel petit garçon de Combray: […]; à la grand-mère maternelle […] toute une gamme d'affects incluant une récurrente « irritation » qui ne s'apaisera que dans la longue mis en scène de son agonie, de sa mise à mort par l'écrivain […].[591]

Indem Ruiz sowohl im Titel eines Filmkapitels als auch in der Komposition von Jorge Arraigada die Dimension der ewigen Verehrung aufrechterhält, gelingt es ihm, die literarisch-narrative Sublimierung an die audiovisuellen Erzählmöglichkeiten des Films zu koppeln: Nach der Doppelseitigkeit des filmischen Bildes[592] tritt hier der Ton des heautonomen Bildes als substitutives Moment auf den Plan, das formell Anfang (0:04:10–0:06:19) und Ende (2:27:15–2:29:06) klammert.

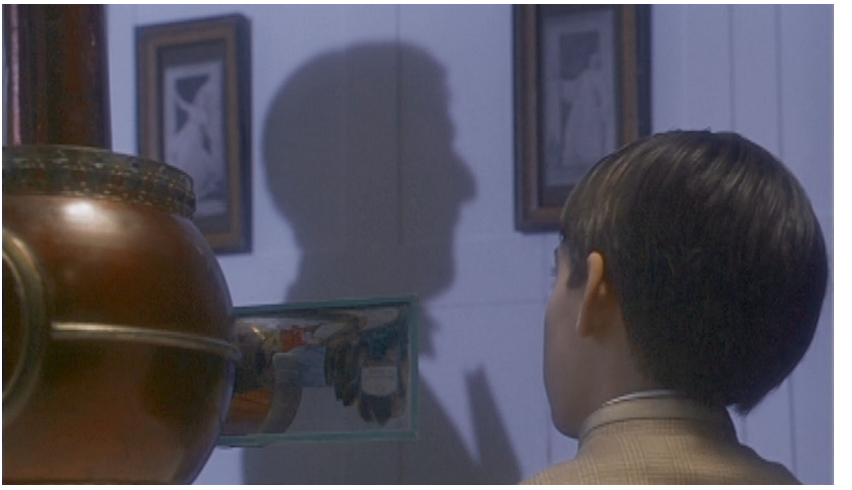
Wie im literarischen Prätext nähern sich erinnerndes und erinnertes Ich gegen Ende des Diskurses an: Mit zunehmendem Licht wird zunächst der Schatten André Engels weggeblendet, um dann – ohne zeitliche

590 Barthes 2003: S. 34.

591 Géraud 2003: S. 143.

592 Cf. Kapitel «5.2.4 Das Montageprinzip der Substitution»: S. 248.

Schnitttrennung – Mazzarella zum kleinen Marcel (George du Fresne) ins Bild treten zu lassen (2:26:34). Die Fusion des erzählten Ich gelingt im Filmbild, das den Bruch in der Besetzung aufrechterhält (Seq. 5.39).



Seq. 5.39 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609822)
Von der Ober- in die Unterwelt (2:27:10–2:27:27).

In der anschließenden Szene begibt sich das multiple Ich auf den Gang durch eine unterirdische Skulpturenlandschaft (2:26:50–2:27:85), in der sich Ruiz' Gedanke der traumhaften Literaturverfilmung zu konzentrieren scheint:

> Si on imagine le roman, si on le rêve, en faisant intervenir toutes les anamorphoses du rêve, on peut trouver une manière de l'adapter. Il doit y avoir condensation, dans la mesure où un roman, par définition est plus vaste qu'un film. Il doit y avoir aussi déplacement d'intensité. Et là où dans le livre il y a disjonction, dans le film il y a conjonction. Le film ne dit pas « ceci ou cela », mais « ceci et cela ». Ces procédés rejoignent le travail du rêve selon Freud.[593]

Hier werden die filmisch rekurrenten Objekte als Tiefenschicht verdichtet und stellen so, weiterhin musikalisch begleitet von der *adoration perpétuelle*, der oberirdischen Verschachtelung der Räume einen onirischen unterirdischen Raum der Tiefe gegenüber, der an die steinerne Skulpturenlandschaft erinnert, in der sich der Erzähler mit einem Bildhauer verglich:

593 Burdeau 1999: S. 53.

> […] je me donnais l'excuse d'être attiré par un certain égoïsme esthétique vers les belles femmes qui pouvaient me causer de la souffrance, et j'avais un certain sentiment d'idolâtrie pour les futures Gilberte, les futures duchesses de Guermantes, les futures Albertine que je pourrais rencontrer, et qui, me semblait-il, pourraient m'inspirer, comme un sculpteur qui se promène au milieu de beaux marbres antiques (*RTP III:* S. 988).

Die leitmotivische *idôlatrie* des Liebesleides wird hier im Raum ausgestellt: Die Kamera verweist zunächst auf aus steinernen Wänden geschlagene Portraits, die an die mittelalterliche Erzählung der Eifersucht Brabants gemahnen, vereint dann Dekorelemente Balbecs (in der Marcel Albertine als *idôlatrie* gesehen hatte) mit der im Hintergrund angeleuchteten Rückenseite der Venus Kallypigos, nimmt schließlich in langsamer Fahrt die steinernen Köpfe in Variation wieder auf, um hinter diesen maritime Dekorelemente Venedigs in direkter Nachbarschaft zu denen Balbecs zu zeigen (Seq. 5.40; 2:27:26).



Seq. 5.40 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609823)
Der unterirdische Gang (2:27:12–2:28:24).

Dieser Raum von *le Temps* ist körperlich durchschreitbar – «wir [sind] vielmehr der Zeit gegenüber innerlich», schreibt Deleuze, «einer sich teilenden, verlierenden und wieder findenden Zeit, die die Gegenwart vorübergehen lässt und die Vergangenheit bewahrt».[594] In der Verdichtung und Verschiebung der im Film leitmotivischen Dekorelemente wirkt die Kame-

594 Deleuze 1991b: S. 113.

rafahrt durch den onirischen Raum wie eine weitere Ausdrucksform der Innenlandschaft des Ich-Erzählers, in dem sich Ich und Raum gegenseitig bedingen, in dem Dunkelheit das Moment der Selbstprojektion in der Zeit entfaltet, wie beim nächtlichen Spaziergang in Paris, und dabei in der Bewegung stets einen *doute visuel* vorbehält: Bewegt sich die im Standbild eingefrorene Statue in dieser Szene oder ist das eine Illusion von Licht und Schatten?

Die Einstellung folgt Marcel, der seinerseits gefolgt von André Engel an der Statue der Venus Kallipygos vorbeigeht, und fasst dabei ein eigenartiges Bild, das die Venus im Hintergrund zu verdoppeln scheint (2:28:42). Beide werden von hinten beleuchtet, doch zeigt sich die Venus im Hintergrund der Kamera von ihrer Vorderseite. Dabei nimmt sie eine spiegelverkehrte Pose ein: Sie hebt ihr Tuch mit dem rechten Arm, als wolle sie die Unmöglichkeit der Betrachtung der Vorderseite beweisen, die doch stets noch auf eine Illusion zurückzuführen ist; auf eine Spiegelung.

Die Kamera lässt diese Anspielung im Vagen: Als das Kind den lichteren Bereich des Labyrinths betritt und der Greis direkt vor der Venus steht, verlässt sie den unterirdischen Ort mit einem Schnitt, um in der folgenden Aufnahme den Himmel über Balbec einzufangen, von dem aus sie in langsamer Abwärtsbewegung, die Schwenk und Fahrt kombiniert, beide Schauspieler auf der Treppe des Hôtel de Balbec zeigt, wo sie nun in direkte Konversation zueinander treten (Seq. 5.41; 2:28:20 ff.).



Seq. 5.41 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609824)

Von der Unterwelt nach Balbec (2:28:42–2:29:23).

Die letzten von Marcel gesprochenen Worte im audiovisuellen Medium Film schließen mit der Aufforderung, den Seh-Sinn einzustellen: «Jetzt musst du die Augen zumachen», erklärt der kleine Marcel und läuft zum Meer herunter, während der erwachsene Proust mit Schnurrbart hinzutritt, um die titiansche Konfiguration in den Tiefenschichten des Filmbildes zu komplettieren (2:29:23). Hier endet die musikalische Einspielung der *adoration perpétuelle*.

> […] es geht nicht mehr darum, den alltäglichen Körper zu verfolgen und zu jagen, sondern ihn in eine Zeremonie einzuführen, ihn in ein Glasgefäß oder einen Kristall, in einen Karneval oder eine Maskerade zu versetzen […].[595]

Indem Ruiz die Meeresszenerie als Schlussakkord setzt, umgeht er Genettes Fazit des «Bildungsromans», der mit dem «zum Schriftsteller werdende(n) Marcel» schließt.[596]

Ruiz lässt seine Erzähler mit dem unterirdischen Gang, der von der Matinée de Guermantes wegführt, immer tiefer in den eigenen, filmischen, Kristall treten. Eben dies geschieht auf dem von Ruiz durch die Unterwelt inszenierten Weg der traumhaften Verdichtung, indem die Zeit sich vervielfältigt und im bildlichen Kontext des statuesken Stillstands wie die proustsche *métaphore* verschiedene virtuelle und aktuelle Zeiten im außerzeitlichen Raum ansiedelt. Die mit dem Schlüssel eingeführte Szene führt folglich nicht zu einer Entschlüsselung, sondern, ganz der Zeichenlogik des literarischen Prätextes verpflichtet, zu einer stetig neuen Hieroglyphisierung, die als abschließendes Bild das Meer setzt. Die «image-mère d'où procèdent toutes les images»[597] wird hier zur *image-mer* als dem «proustsche(n) Zeitmeer».[598]

> However, the sea does not merely represent the return to the maternal, founding element. The ultimate counterpoint to the stereotypical

595 Ibid.: S. 245.

596 Genette 2010: S. 162.
Visconti hatte dieses Moment an das Filmende transponiert, um eine Reihe von Rückblenden in die Vergangenheit des kindlichen Erzählers einzuleiten, die in der Schwebe bleiben.

597 Ruiz 2006: S. 20.

598 «[…] Generalthema Zeit, die bei Proust nicht als einsinnig linear verlaufender ‹Fluß› erscheint, sondern eher als ein Meer, das sich in verschiedene Richtungen durchschiffen lässt» (Schmitz-Emans 2003: S. 335).
«[…] c'était un souvenir que je n'avais pas revu depuis bien longtemps, car il était resté dissous dans la fluide et invisible étandue de ma mémoire […]» (*RTP III:* S. 491), heißt es beispielsweise, als der Erzähler aus dem Meer seiner Erinnerung die Duschepisode um Albertine isoliert.

> description of flowing water as the passing of time, the image of the moving sea fuses, in the eternally repeated backwash movement of the waves, the simultaneous representation of the beginning and the end.[599]

Ruiz wählt das Bild des Meeres als Zeitbild der *éternité*, vor deren Hintergrund sich die «moi successif» (*RTP III:* S. 696) im Raum der Gleichzeitigkeit konfigurieren.

So führt Ruiz einmal mehr die Schärfentiefe als Theorem an, die zwei Zeitbilder enthält: Das Meer als außerzeitliches Bild der *éternité*[600] und die im Diskurs entwickelte Serialität in Form der zeitlich differenten Protagonisten, die sich im «tableau contigu» des filmischen Kunstwerks vor das Meer gesellen, das sie im Zeitraum des Äon umfasst.

> Tout se passe comme si les lignes du temps se brisaient, s'emboîtaient les unes dans les autres. Ainsi c'est le Temps lui-même qui est sériel; chaque aspect du temps est maintenant lui-même un terme de la série temporelle absolue, et renvoie à un Moi qui dispose d'un champ d'exploration de plus en plus vaste et de mieux en mieux individualisé. Le temps primordial de l'art imbrique tous les temps, le Moi absolu de l'art englobe tous les Moi,[601]

schreibt Deleuze. So führt der Gang des Protagonisten aus der *mise-en-scène*, die ihn als gefangenen Schatten zwischen die Gemälde der *inconstatia* und *infidelitas* sperrte, über die serielle unterirdische Landschaft in eine *mise-en-scène*, die der personalen Vielheit als Vordergrund des allumfassenden Meeres eine atmosphärische Einheit verleiht.

Statt den Film mit dem Bild der zeitlich multiplen Entitäten vor dem Meer enden zu lassen, lässt Ruiz einen freien Epilog folgen, der ebenso wie die Photographiebetrachtung der ersten Sequenz nicht im literarischen Prätext festzumachen ist:

Die Kamera folgt Mazzarella, der über die Terrasse des Hôtel de Balbec flaniert, um Informationen zu einigen Details einer Stickerei einzuholen, die ihm am Ärmel einer nicht weiter bekannten Dame aufgefallen war. Dabei spielt im Ton Morel nun in raumzeitlicher Inkongruenz zum

---

599 Beugnet / Schmid 2006: S. 167.

600 «[…] le temps qu'elle (la spéculation sur le temps) porte au jour n'est pas d'abord *Le Temps Retrouvé*, au sens de temps perdu retrouvé, mais la suspension même du temps: l'éternité, ou pour parler comme le narrateur, ‹l' extra-temporel›» (Ricœur 1984: S. 213).

601 Deleuze 1996: S. 107 f.

Bildkader zu den auf der Matinée erwarteten Tänzen Beethovens auf, die er vormals durch die Ragtime ersetzt hatte (2:29:06–2:30:07).

Die intermedialen Verweise zielen schließlich in der prominenten Positionierung des Filmendes nicht mehr auf den Roman oder den Film, sondern auf die Bildhauerei ab: Eine junge Frau liest einem Blinden ein Pastiche von Karen Blixen vor (Abb. 5.9):



Abb. 5.9 Das Pastiche von Blixen: «Le jour où le sculpteur Salvini mourut […]» (2:30:42).

> Le jour où le sculpteur Salvini mourut, il lui fut accordé, comme au reste des mortels, le temps de parcourir tous les lieux et les instants de sa vie sur Terre. Le sculpteur refusa cette grâce: « Ma vie n'est qu'une succession d'aventures extraordinaires et leur rendre visite ne ferait que m'attrister davantage » dit-il, « Je préfère me servir du temps que l'on m'a accordé pour parcourir ma dernière oeuvre, Nemesis Divine, que tous connaissent mieux sous le nom de Triomphe de la mort ». Ainsi fit-il. Peu de temps après, l'Ange de la Mort apparu pour lui annoncer que le temps de grâce était passé. « Il y a un paradoxe dans tout cela » s'exclama Salvini, « J'avais assez de temps pour visiter tous les instants de ma vie qui dura 63 ans et ce même temps n'a pas suffit pour parcourir une œuvre que j'ai faite en trois mois ». « Dans cette œuvre il y a toute ta vie et la vie de tous les Hommes » répondit l'Ange de la Mort, « Pour la parcourir, il t'aurait fallu une éternité » (2:30:30 ff.).

Hier spielt Ruiz im Schluss mit der filmeigenen Multimedialität, indem er das Schlusswort einem Buch entspringen lässt, das filmisch über das gesprochene

Wort vermittelt wird (der Adressat ist offensichtlich ein Blinder) – und gleichzeitig das Stand-Bild der Skulptur als Metapher ins Spiel bringt, die dem bewegten Medium als Pointe das Moment des Stillstands verleiht.

Nachdem Ruiz erwiesen hat, dass die Tiefenschichten der Laterna-Magica-Projektionen filmisch gleichermaßen spatial als Doppelbelichtung übersetzbar sind (als bildlicher Zusammenfall von imaginärer und aktueller Zeit im schärfentiefen Bild) wie auch diskursiv (in der benachbarten Situierung ferner Zeiten und Räume bzw. in der fernen Situierung benachbarter Zeiträume), dass die bildliche Substitution in der proustschen Erzählung mit dem steten Ersatz der Einstellungen in der filmischen Montage vergleichbar ist dass der Schnitt als «spacial gap» einen Eigenwert hat und nachdem er den kindlichen Marcel zum Projektierer der Laterna und zum Kameramann gemacht hatte, deklariert er am Ende die grundsätzliche Transmedialität des proustschen Zeitkonzepts. Buch, Skulptur und Film gehen eine Synthese ein, als Medien menschlicher Zeitdarstellung, die im Kunstwerk die Dimension der außerzeitlichen *éternité* einnimmt. Dem letzten Wort der *Recherche*, der Zeit mit allegorischer Majuskel,[602] stellt Ruiz als letztes Wort die Ewigkeit in der Verdichtung der steinernen Form entgegen, als der Kunstform des *Nunc stans*, des *stehenden Jetzt* als Standbild im wörtlichen Sinne.[603]

Der Erzähler der *Recherche* wird als künftiger Schriftsteller von seiner «angoisse» erlöst werden, indem er sie von der Angst des «terrible besoin d'un être» in die Angst der Werksvollendung vor dem nahenden Tod übersetzt. Mit der Konzeption eines Stilprinzips, das die Zerstückelung der eigenen Person wie der wahrgenommen Welt in der fusionierenden Montage des Zeit-Bildes überwindet, findet er einen Glauben an die Kunst, die ihn zum Salvatus machen wird.

> Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps (*RTP III:* S. 1048).

602 Cf. *RTP III:* S. 1048.

603 Für die Anregungen zu diesem Komplex einen Dank an Herrn Poppenberg und das Doktorandenkolloquium.

Wenn Proust im letzten Abschnitt *le Temps* als einen Raum entwirft, indem sich die erzählten Giganten entfernter Epochen in Gleichzeitigkeit berühren, dann ist dies ein Raum der Ewigkeit bzw. des *Aion* als Gegenkonstrukt zum Nacheinander des *Chronos*, der Anfang in Ende überführt.

Dass dieses *stehende Jetzt* keinen Stillstand bedeutet, verdeutlicht die letzte Einstellung (Seq. 5.42).



Seq. 5.42 (http://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/id/609825)
Das stehende Jetzt des Meeres (2:32:42).

Während Proust den Anfang in die sich drehenden Kreise des Erwachens fallen lässt und das Ende auf einen Zeitpunkt nach dem letzten Wort schiebt, löst Ruiz mit der Konzentration auf den letzten Band der *Recherche* über den freien filmischen Pro- und Epilog den Fluss der Zeit ins Meer auf und setzt das Moment des nahen Todes in den erst- und letzterzählten Raum, der in seiner Verschachtelung in den Diskurs der Gegenwartsspitzen ausstreut.

Das dichte Verweben der sich in Differenz stetig wiederholenden Elemente auf Abbildungsebene, Darstellungsebene sowie auf der Tonspur suggeriert auch durch die Länge des Films einen Eindruck von Zeitlosigkeit bzw. von einer außerzeitlichen Ewigkeit eines spiegelkabinettähnlichen Domus der Erinnerung, in dem der erste und letzte Raum des Diskurses tatsächlich dem gleichen *Gebäude* der Geschichte einer Raum-Zeit angehören, in dem alles in Bewegung ist. Über diesen verschränkten Diskurs, der das aktuelle Bild stets mit einem virtuellen interagieren lässt, um beide von Zeit zu Zeit in Gleichzeitigkeit in das tiefenscharfe Bild fallen zu lassen, äußert sich das Prinzip der verschränkten Zeit der *Recherche*, denn, wie Benjamin

anmerkte, ist die «Ewigkeit, in welcher Proust Aspekte eröffnet, […] die verschränkte […] Zeit. Sein wahrer Anteil gilt dem Zeitverlauf in seiner realsten, das ist aber verschränkten Gestalt […].»[604]

In der Verfilmung von *Le Temps retrouvé*, , der dieses Konzept auf die Montageform der *métaphore* zurückführt («Seule la métaphore peut donner au style une sorte d'éternité», *RTP III:* S. 895), lag Ruiz ein Prätext vor, der sich selbst explizit die Frage seiner metapoetischen Gestaltung stellt, die es ermöglichen sollte, die Zeitschichten ineinander zu integrieren und dadurch die Dimension der zeitlichen Abfolge auszuspielen (cf. *RTP III:* S. 1931). Die «beauté nouvelle» (ibid.), die der Erzähler hier festmacht, lieferte dem Film die Vorlage für die Montageprinzipien des modernen Kinos, das seinerseits wiederum den modernen Roman beeinflussen sollte.[605]

Wie Ruiz in der Parabel Salvinis impliziert, ist das abschließende Betrachten eines solchen Kunstwerks zu Lebzeiten nicht möglich. Das gilt auch für die Verfilmung, die, wie hier deutlich wurde, dem literarischen Prätext an Vielschichtigkeit und Komplexität sehr nahekommt.

Ruiz hat noch vor Ende seiner Lebenszeit der Proustforschung Entscheidendes hinzugefügt, indem er mit den «verres grossissants» (*RTP III:* S. 1033) des Cineasten den Roman als Film las.

> Das ist der schwindelerregende Status des narrativen Adressaten bei Proust: Er soll nicht, wie Nathanael, «das Buch wegwerfen», sondern es neuschreiben, völlig untreu und doch auf wunderbare Weise exakt, so wie Pierre Ménard, der den Don Quijote Wort für Wort neuerfindet. Jeder begreift, was diese Fabel, die zwischen Proust und Borges zirkuliert und in den kleinen benachbarten Salons der Maison Nucingen so vortrefflich illustriert wird, besagt: «Der wahre Autor der Erzählung ist nicht nur der, der sie erzählt, sondern auch, und mitunter noch mehr, der, der sie hört.»[606]

Mit der Verfilmung von *Le Temps retrouvé* hat sich Ruiz als überaus treuer Proustleser erwiesen. In seinem Meisterwerk, das er selbst als Höhepunkt seines Schaffens betrachtete,[607] gelang es ihm, das proustsche Zeitspiel als filmisches vorzuführen.

---

604 Benjamin 1972–1989: S. 320.

605 «Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instants, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier» (Robbe-Grillet 1963: S. 130).

606 Genette 2010: S. 170.

607 Barde 1999: S. 1.