

6

Zusammenfassung der Ergebnisse

Ausgehend von Fendlers Medienbegriff des «Kommunikationsdispositiv»⁶⁰⁸, der sowohl die semiologische als auch die ästhetische Komponente einschließt, die in den metapoetischen Reflexionen der *Recherche* in Interdependenz abgehandelt werden, konnte die vorliegende Untersuchung darlegen, wie frei sowohl der literarische Prätext als auch der Film von Raoul Ruiz mit der jeweils medienspezifischen Vorstellungs- bzw. Wahrnehmungsbildlichkeit umgehen, um die Pointe der entchronologisierten Zeit von *Le Temps retrouvé* in ihrem zeit-bildlichen Gehalt zu treffen. Dabei liegt die Essenz der Bildlichkeit beiderorts nicht mehr in ihrer ontologischen Gestalt (als Wahrnehmungs- bzw. Vorstellungsbild), die auf der differentiellen Abbildrelation von Zeichen und Bezeichnetem fußt, sondern wird zur Beziehungsfigur, die sich in Interaktion mit dem Betrachter konstituiert.

Die Frage nach dem Ikonologischen und Narratologischen, die *Le Temps retrouvé* explizit als metapoetische aufwirft (*RTP III*: S. 876), beantwortet sie implizit in ihrem eigenen *récit*. Wie die Analysen exemplarischer Textpassus zeigen konnten, versetzt dieser in der literarischen Rezeptionssituation seiner «rhétorique mouvante»⁶⁰⁹ Wahrnehmungs- und Vorstellungsbilder in chiasmatische Austauschverhältnisse, macht das Photoobjektiv zum epistemologischen Katalysator und schöpft im *rêve éveillé* seines Incipits den eigenen «image»-Begriff aus einer Fusion von Stillstand und Bewegung, Licht und Dunkelheit, Flächigkeit und Tiefe.

608 Fendler 2004: S. 214.

609 Barathieu 2002: S. 325 ff.

In der metapoetischen Gemäldebeschreibung des *Port de Carquethuit* schließlich ruft er die figurativen, sich in der Wahrnehmung ersetzenden Hieroglyphen, die Virtuellem und Aktuellem den gleichen Wirklichkeitswert zukommen lassen, zum stilistischen Ideal der *métaphore* aus. Wie die Analyse der fiktiven Ekphrasis zeigte, treten die Ebenen des beschriebenen Bildes wie der Beschreibung des Bildes, also die semiotisch-hieroglyphische und die narrativ-erläuternde Ebene hier in eine Spiegelrelation, die sich einem monosemierenden Erfassen entzieht und die über den Einsatz literarischer Termini für die Gemäldebeschreibung eine grundlegende Transmedialität des bildlichen Prinzips postuliert, die in ihrer dispositiven Struktur als modern-filmische ausgewiesen werden konnte.

In der Narration zeigte sich die kinematographische Form in der Analogie zwischen literarisch erzählendem Ich und der filmischen Kamera, die Ruiz hintergründig in der wechselseitigen Annäherung zwischen dem kameraähnlichen Erzähler der Diegese und dem anthropomorphen Kameraverhalten kommentierte.

Dieser Kommentar öffnete den Blick für eine neue Kontextualisierung der bereits wiederholt konstatierten Besonderheiten der literarischen Narration; zu nennen ist in diesem Zusammenhang primär die konsequente Trennung von erzählendem und erlebendem Ich bei gleichzeitiger personaler Identität, die hier mit der Operationsweise eines Kinematographen verglichen und auf die traumähnliche Wahrnehmungssituation im Kinodispositiv geführt werden konnte.⁶¹⁰

Wie in der Beschreibung des *Port de Carquethuit* ist der oftmals markierte Wahrnehmungsfiler, den Albers und Townsend als «photographischen»⁶¹¹ bezeichnen, in der gesamten narrativen Beziehungsfigur ein elementares Konstituens, das die Narration mit der Ebene der um Entschlüsselung bemühten Aisthesis anreichert und auf breiter Ebene auf das Kinodispositiv übertragbar ist:

Dies betrifft zum einen das Charakteristikum der materiellen Trennung von Kinosaal und diegetischem Raum, das sich in der *Recherche* in der von Bal konstatierten «flatness» der proustschen Figurenbeschreibung äußert, die als einzige Annäherungsform des Betrachtenden ein «pressing

610 In der kinospezifischen Aisthesis wird der Schauspieler zum Spiegel des Betrachtenden «als sei er selbst ins Bild geraten» (Belting 2001b: S. 75). Die Differenz zwischen dem eigenen und dem fremden Kamerablick fasst der Betrachtende dagegen in den ruizschen Momenten der «distanciation», die den Kinosaal zum Denkraum werden lassen, indem sie das gesamte Kinodispositiv in seiner metapoetischen Dimension enthüllen.

611 Albers 2004: S. 205–239; Townsend 2008: S. 138 ff.

against»⁶¹² erlaubt. Des Weiteren führten die «Polymodalität»⁶¹³ im divergenten Einsatz von Modus und Stimme und das «Tingieren»⁶¹⁴ der jeweiligen Erinnerungsschicht mit spezifischen Farben auf das Konzept des cinematographischen Erzählers, der nicht nur aufzeichnet, sondern auch projiziert und dabei wie im deleuzeschen «Kino des Gehirns» das Denken «ins Innere des Bildes»⁶¹⁵ versetzt.

Der Wahrnehmungsfilter, der im literarischen Prätext die okularen Möglichkeiten offensichtlich transgrediert, artikuliert sich vornehmlich in Passagen markierter Theatralität, die das Phänomen von Sein und Schein gleichzeitig als personales wie als (im weitesten Sinne) «sprachliches»⁶¹⁶ fassen.

Im Sinne der These wurde dieser Aspekt auf die Problematik von Lüge und Wahrheit geführt, wie sie von Cassavetes, Clarke und Perrault in den 60er-Jahren im Kontext des Films betrachtet wurde, in deren Tradition sich Ruiz einreihen lässt:

Maître incontesté du faux semblant, il révèle qu'il y a fausse semblance, montre que l'image ment, faisant ainsi paradoxalement œuvre de vérité en désignant un mensonge.⁶¹⁷

Unter diese Prämisse fällt auch die unrealistische Narration aus dem Futur II, die dem Erzählakt eine grundlegend dynamische Konzeption zuweist, wie sie Deleuze unter dem Begriff des «Kino des Werdens»⁶¹⁸ entwickelt. Dieses umfasst sowohl den fälschenden als auch den zeitlichen Aspekt des modernen Kinos, die sich beide im literarischen Prätext präfiguriert finden.

So offenbart der cineastische Kommentar die narrative Anlage der *Recherche* als eine Präfiguration des modernen Kinos, die bisher nicht in ihrer Vielschichtigkeit ersichtlich war. Der intermediale Griff rührt dabei bis an die autopoetischen Reflexionen, die die problematische Dechiffrierung der omnipräsenten Zeichen auf eine problematische Aisthesis zurückführten, die sich den hermeneutischen Entzifferungsbestrebungen widersetzt; Figuren sind stets Schauspieler, Lüge die einzige Wahrheit, Wahrnehmung bedeutet immer auch Projektion und die Brüche in Zeit und Raum,

612 Bal 1997: S. 244.

613 Genette 2010: S. 149.

614 Cf. Böhme 2007: S. 296 f.

615 Deleuze 1991b: S. 226.

616 Veltkamp 1987: S. 82.

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

618 Cf. Deleuze 1991b: S. 204 ff.

Betrachtendem und Betrachteten, die in Momenten der «fascination»⁶¹⁹ (das heißt in der *Recherche* in Momenten des Zwischenzustands von Schlaf und Erwachen und in denen der *mémoire involontaire*) als Einheit erscheinen, zerfallen in der hermeneutisch-distanzierten Reflexion in ihre Vielheit.

In der Betrachtung des Diskurses, dessen Spatialisierung in der Form sich *Le Temps retrouvé* zur Aufgabe erklärt, lässt Ruiz' kongeniale Bearbeitung erkennen, dass das metapoetische Manifest des *Port de Carquethuit*, dem Billermann die Zeitlichkeit abgesprochen hatte, das Zeitkonzept des modernen Kinos in seiner kristallinen Koexistenz von Virtualität und Aktualität gerade konzentriert. Die Pointe der zeitlichen Entchronologisierung, die Proust dazu veranlasste, den Film als Negativkontrast heranzuziehen, ist die des Zeit-Bildes, das Deleuze im Kontrast zum Bewegungs-Bild entwirft. Die Probleme in der bewegungsbildlichen Aisthesis (insbesondere das Übertünchen des Intervalls über kohärente Aktionen, die ein Vorher in ein Nachher überführen) werden im Zeit-Bild zu montagedeterminierenden Elementen, die sich über irrationale Schnitte in das Filmganze öffnen und damit die «contingences du temps» (*RTP III*: S. 889) überwinden, da sie, gleich der proustschen *métaphore* (*RTP I*: S. 836), in den Raum führen.⁶²⁰

Mit der Inszenierung des kindlichen Erzählers hinter dem Medium der Laterna Magica führt Ruiz subtil auf das Prinzip einer geschichteten Räumlichkeit, für deren literarische Beschreibung bereits Deleuze Proust «kinematographische Begriffe»⁶²¹ attestierte.

Im Spiel mit dem schärfentiefen Raum, dem Schnitt bzw. Schnittersatz und dem Gang durch die Räume der Erinnerung, die sich in *mise en scène* und Montage ineinander brechen, findet Ruiz in der kinematographischen Formsprache das grundlegende Prinzip der im literarischen Text anvisierten Verräumlichung des Diskurses, der in beiden Medien über den fehlenden zeitlichen Fixpunkt der Narration als Sukzession simultaner «Gegenwartspitzen» lesbar wird, «die [...] Quantensprünge zwischen den Gegenwart

619 Ruiz 2006: S. 36.

620 In diesem Zusammenhang scheint die frühere Konzeption des proustschen Romans aufschlussreich, die ebenfalls eine Zweiteilung vorsah: Im «âge des noms» sollte sich die Unzulänglichkeit des sprachlichen Zeichensystems zur Wiedergabe der Aisthesis des erzählend-erzähltem Subjekts zeigen, die dann im «âge des choses» zur figurativen Form wahrer Wirklichkeitswiedergabe wurde, die das Eine an das Andere bzw. das Virtuelle an das Aktuelle koppelt, beiden Elementen den gleichen Wirklichkeitswert zumisst und sie in der Zeit in ihrer Semantik verschiebt bzw. in ihren Komponenten ersetzt.

621 Deleuze 1991b: S. 58 f.

bewirken, die durch die Vergangenheit, die Zukunft und die Gegenwart selbst angereichert sind»⁶²².

Die Problematik der *Recherche* um Subjekt und Identität, um Wahrnehmung und Beschreibung, um sich entziehende Zeichen und deren Lesbarkeit führt die *Recherche* an ihrem Schlusspunkt in die ZEIT als Raum, die eine gleichsam erlösende Funktion hat, indem sie eine Einheit über die Zerstückelungs- und Austauschformationen wirft und indem sie in ihrer formalen Analogizität mit der metaphorischen Figur für eine «vérité» (*RTP III*: S. 889) des Kunstwerks als Beziehungsfigur bürgt.

Raoul Ruiz trat mit seinem Kunstwerk den Beweis seiner eigenen These an und legte damit offen, dass die von Deleuze grundlegend in *Cinéma 2 – l'image-temps* konzipierten Denkformen des modernen Kinos, die historisch erst mit dem Neorealismus bzw. der Nouvelle Vague einsetzen, bereits Anfang des 20. Jahrhunderts in Prousts *Recherche* auf überraschend breiter Ebene antizipiert wurden.

Le seul véritable voyage, le seul bain de jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre (*RTP III*: S. 258).

Der cineastische Kommentar von Raoul Ruiz bereicherte die Proustforschung um eine Perspektive, die die häufig intermedialen Reflexionen des literarischen Prätexts um die problematischen Kategorien von Ich und Anderem, räumlicher wie zeitlicher Trennung und Fusion, Ferne und Nähe, Aktualität und Virtualität, Perzeption und Projektion, Flächigkeit und Tiefe, Licht und Schatten, Zeit und Raum, Einheit und Vielheit, Bewegung und Stillstand, Flüchtigkeit der bildlichen Atmosphären und Interpretationsdrang, Wachzustand und Traum etc. auf eine für das Kinodispositiv spezifische Aisthesis zurückführen lassen bzw. auf die eingangs zitierten «problèmes cinématographiques», die ein gemeinsames Fundament mit dem *discours* der *Recherche* und der in ihrer *histoire* angelegten Formsuche teilen.

So gelingt es, im ästhetischen Prinzip der Visualität eine stilistische Einheit auszumachen, die die Brechung auffängt.⁶²³ Lesarten, die sich nicht explizit der Dekonstruktion verschrieben haben, standen meist vor dem Dilemma, die Brüche zugunsten einer stilistischen Einheit auszuklammern (Impressionismus, Religion, Chiaroscuro, Photographie etc.). Die Analogie zum Dispositiv des modernen Kinos dagegen erlaubt es, diese über die «Ästhetik des Risses» gerade als elementare Konstituenten darzustellen.

622 Ibid.: S. 351.

623 Cf. Sprenger 1995: S. 7.

Die Analogisierung der Wahrnehmungsbeschreibung der *Recherche* und des Kinodispositivs ist nicht nur ein gedankliches Spiel, das sich selbst genügt. Sie deckt in der Lösung vom Medium der Literatur die Transmedialität der proustschen Form auf: Indem Ruiz sich über den letzten Band der *Recherche* beugte, der als *âge des choses* die Zeichen der Kunst gefunden hatte, die jetzt nur noch ihrer Literarisierung harrten, stellte er sich der Herausforderung einer Inszenierung von Medium und Form.

Die Form, auf die die Entwicklungslinie als «Zeichen der Kunst» hinausläuft, ist die Form der Trope als Struktur, die über das Moment der Substitution das Anwesende mit dem Abwesenden denken lässt und sich so zum Spiegel einer in sich gespaltenen Subjektconstitution macht. Ruiz erkannte die Analogie zum Kinodispositiv, in der diese «vérité» in der Trennung von Ich und Anderem zur Wahrnehmungssituation des hellen Traums wird. Dieser Bezug enthüllt das Moderne der *Recherche*, in der die Zeichen der Kunst über den Bruch konstruiert, alle Wahrnehmung zwischen Trennung und Suture von Subjekt und Objekt angesiedelt und die Zeichen der Kunst als antilogische etabliert werden. Diese spiegeln und verschleiern gleichzeitig das Subjekt und versetzen es über die Gestalt der Trope in ein Spannungsfeld von Wissen und Nichtwissen, das sich visuell als Spannungsfeld von Virtuellem und Aktuellem äußert und mit diesem Kunst-Griff die Zeit als Dimension sichtbar macht. Hier wird das Medium zum *palais mental* der Memoria (Ruiz), das *Flüchtigkeit* als ergänzenden Pol zur *Ewigkeit*⁶²⁴ konzipiert, indem es das erzählende und erlebende Ich in den geschachtelten Raum der Zeit führt.

Mit der Präfiguration einer modern-kinematographischen Erzählform skizziert die *Recherche* in ihrer Anlage eine Aisthesis von Subjekt und Objekt, die das Medium Film erst nach dem Zweiten Weltkrieg, das heißt zu Zeiten, in denen es den Status des Leitmediums gewonnen hatte, ausgestalten sollte. Den Bruch im «Welt- und Selbstverhältnis des Subjekts»⁶²⁵, den Deleuze *Cinéma 2, l'Image-Temps*⁶²⁶ mit dem Zweiten Weltkrieg ansetzt, erkannte Proust bereits mit der Jahrhundertwende in der Auflösung der Standesdistinktionen, die schließlich auch eine Auflösung der kindlichen Topographie (der Seiten der Guermantes und Swanns) bedeutete.

Auf der Suche nach einer entsprechenden Kunstform strebte bereits die *Recherche* nach einem Bildkonzept, das sich nicht mehr dem Abbild verpflichtet, sondern dem Dispositiv, das über die brüchige Heterogenität von

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

625 Kramer 2009: S. 13.

626 Cf. Deleuze 1991b

Wahrnehmendem und Wahrgenommenen hinweg eine Einheit in der atmosphärischen Dichte der Kunst findet.

Es ist das Verdienst von Raoul Ruiz, uns dieses Konzept als filmisches vorzuführen: Gerade die Passagen, in denen der Film sein eigenes Medium sondiert, lassen sich geradezu als Zitate zu den metapoetischen Einlassungen von *Le Temps retrouvé* lesen.

«Tous les problèmes que pose Proust sont, à mon avis, cinématographiques»⁶²⁷ schreibt Ruiz. «Tous les problèmes cinématographiques sont au fond des problèmes proustiens», möchte man nach Ruiz' Verfilmung hinzufügen. Die Metapoetik der *Recherche* ist gleichzeitig eine metafilmische.

627 Burdeau 1999: S. 46.

