



Ruiz-Film „Die wiedergefundene Zeit“ mit Marcello Mazzarella und Emmanuelle Béart: *Pech in der Liebe ...*

AUTOREN

# Leiden eines jungen Tölpels

Seit mehr als drei Jahrzehnten wurden immer wieder Verfilmungen von Marcel Prousts Riesenroman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ geplant. Nun gibt es einen Film, einen zweiten und auch noch eine Theaterversion. *Von Urs Jenny*

Keine Angst, es ist keine Proust-Welle in Sicht: kein rundes Jubiläum, keine gewichtige Neuerscheinung; auf Deutsch für unersättliche Proustianer immerhin die Proust-Betrachtungen des berühmten Pariser Fotografen Brassai\*. Und, etwas verspätet in den deutschen Kinos, der Film „Die wiedergefundene Zeit“, der aber vielleicht gerade für passionierte Proustianer nicht das Wahre ist.

Marcel Proust zeigt sich in seinem Riesenromanpanorama „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ sehr neugierig auf die Veränderungen des großstädtischen Lebens durch die fortschreitende Elektrifizierung zu Beginn des letzten Jahrhunderts; er hat sogar schon 1911, lange bevor das Radio in Gebrauch kam, durch ein neuartiges telefonisches Übermittlungssystem „live“ an Aufführungen der Pariser

Oper partizipiert. Der Cinematograf aber, anders als andere technische Novitäten wie Automobil oder Aeroplan, scheint Proust nicht interessiert zu haben, obwohl oder gerade weil er ein schwärmerischer Augenmensch war: In den grauweißen, ruckelnden Bildern, die das Kino damals lieferte, konnte er wohl kein Medium der Erinnerung oder Vergegenwärtigung des Vergangenen erkennen; seine märchenhaften Erwartungen erfüllte die gute alte Laterna magica mehr.

Dennoch ist es längst ein Gemeinplatz, dass Prousts ganz eigene, dem assoziativen Fluss der Erinnerung folgende Erzählweise etwas spezifisch und offensichtlich „Filmisches“ habe. Nur waren zu seiner Zeit eben jene filmischen Ausdrucksmittel noch nicht entwickelt, in denen die Subjektivität des Blicks regiert, und die nun, fast ein Jahrhundert später, in dem gut zweieinhalbstündigen Proust-Film „Die wiedergefundene Zeit“ von Raúl Ruiz bis zum Exzess für das spezifisch „Prousti-

sche“ eintreten sollen: schwungvolle Kamerafahrten und feierlich ausgeklügelte Schwenks, Perspektivenwechsel, Schärfenverschiebungen vom Mikroskopischen ins Makrokosmische, assoziative Bildfolgen, Überblendungen, Rückblenden und Szenen von traumhaft delirierender Irrealität.

Einmal ist in dem Film – allem zum Trotz, was dagegen spricht – Proust als Kinozuschauer zu sehen: Herbst 1914, auf der Leinwand grauweiße, ruckelnde Wochenschaubilder vom Krieg. Die Szene in ihrer trügerischen Harmlosigkeit kontrastiert fast schmerzhaft mit jener anderen, in der ein paar junge Soldaten zu sehen sind, Kanonenfutter von morgen, die als Prostituierte den Herren Offizieren zu Diensten sind – der kurzbeinige Marcel, auf einem Fauteuil stehend, ist hinter einem Guckloch als entsetzter Beobachter dabei.

Zu den großen Tugenden dieses Films gehört, dass er Proust nicht zum Flaneur durch einen bunten Belle-Époque-Bilder-

\* Brassai: „Proust und die Liebe zur Photographie“. Deutsch von Max Looser. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; rund 200 Seiten mit 16 Fotografien; etwa 40 Mark. Erscheint im Mai.



E. CARO / H&amp;K (l.); ULLSTEIN BILDREIHE (M.); C. WILLOUGHBY / ARENA IMAGES



... Glück in der Kunst: Autor Proust, Proust-Stück im Londoner National Theatre

bogen sentimentalisiert; dass er sich weder herablässt noch anbietet und also in keinem Bild mit einer aufgeplusterten TV-Verfilmung eines literarischen Klassikers zu verwechseln ist; dass er, durchaus überschwänglich und schwelgerisch, nicht nur den Kehraus, sondern auch den Totentanz einer Epoche feiert.

Einerseits ist ja kein Roman wirklich verfilmbar, andererseits jeder; es kommt nur auf die Ansprüche und die Maßstäbe an; auf den Umfang der Verluste, die ein Filmemacher in Kauf zu nehmen bereit ist für die Chance eines Gewinns aus eigener Substanz. Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ ist so unverfilmbar und verfilmbar wie jeder der fünf oder zehn wirklich großen Romane des 20. Jahrhunderts auf seine Weise, und bei Proust am allerwenigsten braucht es eine Goldwaage, um die Verluste zu messen: sieben Teile, gut 500 namentlich genannte Figuren, über 3000 Buchseiten, etwa 1,3 Millionen Wörter – wie viel davon kann den Eindampfungsprozess auf das Kinogängige oder Kinomögliche überleben?

Doch der Widerstand fordert heraus, seit eh und je, deshalb finden sich auf den Regalmeter von Proust-Sekundärliteratur (allerdings nicht auf Deutsch) auch zwei gedruckte Drehbücher vom Anfang der siebziger Jahre, beide überlang: ein italienisches, das die Autorin Suso Cecchi d'Amico für den Regisseur Luchino Visconti schrieb, und ein englisches, das der Dra-

matiker Harold Pinter für den Regisseur Joseph Losey entwarf.

Visconti wollte den ausufernden Romanstoff chronologisch zu einem üppigen Pariser Jahrhundertwende-Fresco arrangieren und also all das einfach weglassen, was für Proust, dem Romantitel gemäß, Ursprung und Ziel seines Werkes war. Losey hingegen war auch an den Komplikationen interessiert, um den sprunghaften, assoziativen Erinnerungsprozess ins Filmische zu übertragen.

Beide Projekte erwiesen sich als unfinanzierbar, und der Proust-Enthusiast John Updike hat, als Rezensent des gedruckten Pinter-Skripts, das unlösbare Dilemma jeder Verfilmung fixiert: Indem man den Autor (dessen Rolle ja nun die Kamera spielt) „als Sprachschöpfer absetzt und als eine Filmfigur unter vielen in Dienst nimmt“, wird dessen literarisches Alter ego Marcel, seltsam bedeutungslos und banal, „in einen mislaunigen Langweiler verwandelt“.

Inspiratorin des Visconti- wie des Losey-Projekts war die ehemalige Schauspielerin Nicole Stéphane (in den Nachkriegsjahren Hauptdarstellerin der beiden ersten Filme von Jean-Pierre Melville), eine kunstliebende Rothschild-Erbin, die früh aus Begeisterung die Proust-Kinorechte erworben hatte und sich – auch mit Einsatz ihres Vermögens – einen großen Film wünschte, doch lange keine kapitalkräftigen Produktionspartner fand. Anfang der achtziger Jahre, sie war inzwischen zu ei-

ner Mäzenin des Regisseurs Peter Brook und seiner Pariser Theatertruppe geworden, initiierte Nicole Stéphane einen dritten und letzten Anlauf auf das Monument Proust: Jean-Claude Carrière schrieb das Drehbuch, Peter Brook sollte Regie führen – doch der, in Filmdingen stets zögerlich, sprang ab, und so bekam Volker Schlöndorff den Zuschlag als Regisseur für die erste eigentliche Proust-Verfilmung: „Eine Liebe von Swann“, 1984.

Carrière und Brook hatten für Prousts empfindlich ausbalanciertes Raum-Zeit-Diskontinuum eine verblüffende Radikallösung gefunden: Sie drängten die Handlung, die sie aus dem breiten Erzählstrom herausgelöst hatten, auf 24 Stunden zusammen. Schlöndorff füllte den Rahmen mit eleganten Tableaus aus, hatte jedoch für das Zentrum namens Swann, diesen glänzendsten aller Pariser Salonlöwen, den sehr britisch-zurückhaltenden, steifen Jeremy Irons gewählt, dem Alain Delon in der Nebenrolle des exzentrischen Barons Charlus mühelos die Show stahl.

Dass kein Film das Romanganze packen kann, versteht sich, dass aber jemand auf die Idee käme, den Schlussteil zur Hauptsache zu machen, hätte man sich kaum vorstellen können, bevor der Chilene Raúl Ruiz kam und seinen Blick, sozusagen unter Weglassung der sechs Bände langen „Suche“, gleich auf „Die wiedergefundene Zeit“ richtete. Ruiz, 59, ein Bohemien mit dem Charme, der Gelehrsamkeit und der

**Ein Roman in sieben Teilen mit über 500 Figuren: auf 3000 Seiten gut 1,3 Millionen Wörter**

selbstvergnügten Eloquenz eines orientalischen Märchenerzählers, der als Filmemacher in vieler Herren Länder ein unübersehbar vielfältiges, ziemlich exzentrisches (und hier zu Lande ganz unbekanntes) Œuvre zu Stande gebracht hat, gibt für seine Wahl der „Wiedergefundenen Zeit“ eine Erklärung, die geradezu treuherzig klingt.

Er selbst habe, so sagt er, vor langer, langer Zeit als junger Student in Chile, zufällig allein den siebten Proust-Band in die Hände bekommen und ihn, obwohl er niemals aus den Vorgeschichten, Verwandtschaftsverhältnissen und Querverbindungen der vielen Figuren schlau wurde, mit großer Neugier und großem Genuss gelesen. Viel später erst, als er sich (nach Pinochets Machtergreifung) als Exilant in Paris angesiedelt hatte, sei er zum systematischen und zunehmend begeisterten Proust-Leser, ja Proustomanen geworden.

Über Jahre hat Ruiz dann sein Wunschprojekt verfolgt, bis er in dem Portugiesen Paulo Branco einen so verständigen wie tatkräftigen Finanzier fand und für die Hauptrollen eine erstaunlich illustre Parade von Stars. Und dass der unkundige Zuschauer so wenig wie er selbst beim ersten Lesen aus der Vielfalt der Figuren und Miniaturen schlau werden kann, findet Ruiz nicht bedenklich; Proust selbst, sagt er listig, sei doch davon überzeugt gewesen, dass – bei aller Liebe – jeder von uns jeden anderen stets nur momenthaft, facettenhaft, fragmentarisch zu erkennen vermag, niemals ganz.

Natürlich verfolgt Ruiz, indem er den Schwerpunkt auf das Finale des Großromans legt, noch ein höheres Ziel: Der Schlussteil, der in seinen Rückblenden-Röselgesprüngen bis in die Kindheit der halbwegs autobiografischen Erzählerfigur zurückgeht, rekapituliert das Gesamte und führt es einer Art Synthese entgegen (wenn man dem Tod diese Qualität zubilligen will). So zeigt Ruiz Prousts Universum der großbürgerlichen und aristokratischen Salons als eine überreife, schon welke und in manchem Sinn aus dem Leim gegangene Gesellschaft: die einst glamouröse Kokotte Odette als etwas matronenhafte Ruheständlerin (Catherine Deneuve), ihr entzückendes Töchterchen Gilberte als säuerliche Ehefrau (Emmanuelle Béart), den untadeligen Dandy Charlus dem schrillen Wahnsinn nah (John Malkovich), den einstigen Strichjungen Morel als gefeierten Virtuosen (Vincent Pérez)



Akerman-Film „La Captive“ mit Sylvie Testud: Rätsel der Lust

und dazwischen schmal und bleich Prousts Roman-Ich (Marcello Mazzarella), schon hinfällig, ein Gespenst unter Gespenstern.

Dieser im Zweifelsfall lieber allzu drastische als allzu parfümierte Zugriff entspricht dem barocken Naturell von Ruiz, der das „Proustische“ wie das „Fellineske“ liebt: Er lässt nicht nur das filmische Kaleidoskop kreiseln und kreisen, er macht Tabula rasa. Es leuchtet ein, dass Prousts Werk erst nach dem Ersten Weltkrieg Aufmerksamkeit und Beifall fand, als seine Zeit eine unwiderruflich verlorene geworden war (außer in seinem Werk) und seine Welt endgültig die „Welt von gestern“.

Es fällt auf, dass es zwar neuerdings eine französische Comic-Version des Proust-Werks gibt, dass sich aber kein Franzose in der Reihe der potenziellen oder wirklichen Proust-Regisseure findet (Nicole Stéphane

sagt, sie habe ihr Herzensprojekt sowohl François Truffaut als auch Louis Malle ohne Erfolg angeboten). Dem Italiener Visconti, dem Amerikaner Losey, dem Deutschen Schlöndorff und dem Chilenen Ruiz ist zuletzt (abermals mit dem portugiesischen Produzenten Paulo Branco als Förderer) die Belgierin Chantal Akerman gefolgt: Ihr Film „La Captive“ („Die Gefangene“, mit Sylvie Testud und Stanislas

Merhar) geht vom fünften, dem düstersten und klostrophobischsten Teil des Proust-Werks aus, einem Liebesqual-Stück, in dem der Erzähler seine widerwillige Geliebte mit Eifersuchtsphantasien zu unterdrücken und an sich zu fesseln versucht. Der Film transponiert – in Akermans üblichem, unterkühlt minimalistischem Stil – diese Konstellation in die Gegenwart; die Regisseurin selbst gibt dazu die Stichwörter: Obsession, Ritual und das Rätsel der weiblichen Lust.

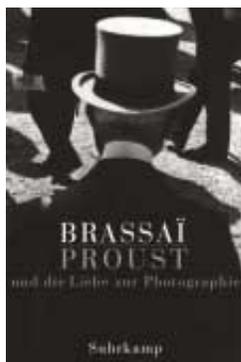
In London hat die Regisseurin Di Trevis (die erste Frau im festen Regieteam des National Theatre) den anderen Weg gewagt, den maximalistischen, den Angriff aufs Ganze, und nun unter dem (diffusen, doch seit der ersten englischen Proust-Übersetzung geläufigen) Titel „Remembrance of Things Past“ als Uraufführung das fast 30 Jahre alte Film-Szenario von Harold Pinter auf die Bühne gebracht.

Die Proust-Begeisterung von Di Trevis entsprang, paradoxerweise, nicht dem Roman (mit dem sie nie weit gekommen war), sondern der Lektüre von Pinters szenisch

zugespitzter Kurzfassung. Um deren Theaterfähigkeit zu beweisen, erarbeitete sie mit einer Schauspielschulklasse eine Workshop-Produktion, und sie gelang so überzeugend, dass sowohl Pinter wie der National-Theatre-Chef Trevor Nunn grünes Licht für eine richtige Inszenierung mit einem rund 30-köpfigen Ensemble gaben. Der Erfolg der farbigen, opulenten und musikalisch reichen Produktion von Di Trevis in diesem Londoner Theaterwinter ist so überraschend, dass die Aufführung im Februar vom kleinen ins größere Haus verpflanzt wird.

Auf der Bühne bewährt sich die Prägnanz von Pinters ironisch geschärftem Blick auf eine Müßiggänger-Gesellschaft, die zwischen ihren Pariser Salons und der Sommerfrische an den Stränden der Normandie pendelt: Er entfaltet Prousts Welt in einem Reigen von schillernd koketten schönen Frauen und einer Parade von zutiefst in ihrer Männlichkeit angeknacksten Männern. Zusammenhalt gewinnt das Stück durch die Figur des schüchternen jungen Mächtigen-Dichters Marcel, der sich von einer Schar verspielter Mädchen den Kopf verdrehen lässt, aber auch die Anziehungskraft des sinistren Männlichkeitskults einiger Kavaliere spürt.

Allerdings könnte Prousts zweiter Band in dieser Version statt „Im Schatten junger



Brassaï's Proust-Buch  
Fotos als Fetische

**Prousts Welt:  
eine überreife,  
schon welke  
und etwas aus  
dem Leim  
gegangene  
Gesellschaft**

Mädchenblüte“ auch „Leiden eines jungen Tölpels“ heißen – denn als Dichter erscheint dieser Marcel keinen Augenblick: Ganz überraschend und buchstäblich erst in letzter Minute tritt er an die Rampe und erklärt, er habe in einer plötzlichen Erleuchtung begriffen, wie aus seinem Lebensunglück das Glück eines Kunstwerks zu machen sei.

Für Proust bedeutete die Gegenwart nichts, die Erinnerung alles. Auch Noah, so hat er einmal gesagt, habe die Welt erst sehen können, als sie unter der Flut verschwunden war. Vielleicht interessierte ihn deshalb das Kino nicht. Auf Fotografien jedoch war er so erpicht und sammelte sie so exzessiv, als wären sie nicht nur Gedächtnisstützen, sondern Fetische. Die Gräfin Greffulhe, die ihm als jungem Mann als die schönste Frau erschien, die ihm je vor Augen gekommen war, hatte ihn noch 60 Jahre später vor allem als einen Schwärmer in Erinnerung, der sich gegen ihren Willen mit unverfrorener Hartnäckigkeit ein Foto von ihr zu verschaffen versuchte.

Der Film „Die wiedergefundene Zeit“ (dessen Drehbuch Gilles Taurand nach den Maßgaben von Ruiz geschrieben hat) beginnt, konsequent im Rückwärtsgang, 1922 mit dem sterbenden Proust, der letzte Nachträge zu seinem Lebenswerk diktiert, dabei in einer Schublade voller Fotos wühlt und mit der Lupe in Gesichtern zu lesen versucht, die nur noch in der verklärenden Erinnerung lebendig sind.

So versucht Ruiz von Anfang an, die Person Proust einerseits durch eine Erzählerstimme (es ist in der Originalfassung die von Patrice Chéreau), andererseits durch eine Figur inmitten seiner Figuren zu etablieren. Doch das verhindert nicht, was John Updike schon bei Pinters Drehbuch befürchtete (und was auch ein Manko der Bühnenaufführung ist): Wenn man Proust als allmächtigen Autor entthront, erscheint er geheimnislos und blass.

Bleibt die Proust-Frage: Gibt es überhaupt ein Heil außerhalb der Kunst? Sein Kreis schließt sich, sein literarisches Bauwerk findet den krönenden Schlussstein, weil sein innerstes Thema die Entstehung und Niederschrift eben jenes Romans ist, den der Leser vor Augen hat. Dieses Kunstwerk aus 1,3 Millionen Wörtern und nichts sonst konstituiert die wiedergewonnene Zeit – auf der Bühne oder im Film jedoch bleibt es bloß irgendein Buch, von dem bei Gelegenheit die Rede ist, wie etwa von irgendeiner Sonate (die man immerhin zu hören bekommt) oder von einem gelben Fleck auf einem Gemälde von Vermeer.

Es kann also, streng genommen, außerhalb der Wörter-Welt, in der Bilder-Welt des Theaters oder des Films, Prousts verlorene Zeit weder gesucht noch gefunden werden. Was es stattdessen immerhin gibt: Verwirrung, Staunen, große Faszination, Ahnung von etwas Unvergleichlichem. ◆