

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Ruiz, Raúl

Die wiedergefundene Zeit

Deutsche Sprachfassung 162 Minuten + 32 Minuten Extras. Farbe 62seitiges
Booklet, herausgegeben von Reiner Niehoff

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 20
978-3-518-13520-4

Raúl Ruiz

Die wiedergefundene Zeit

Nach dem Roman von Marcel Proust

Im Laboratorium der *Recherche*

Raúl Ruiz im Gespräch mit Stéphane Bouquet
und Emmanuel Burdeau

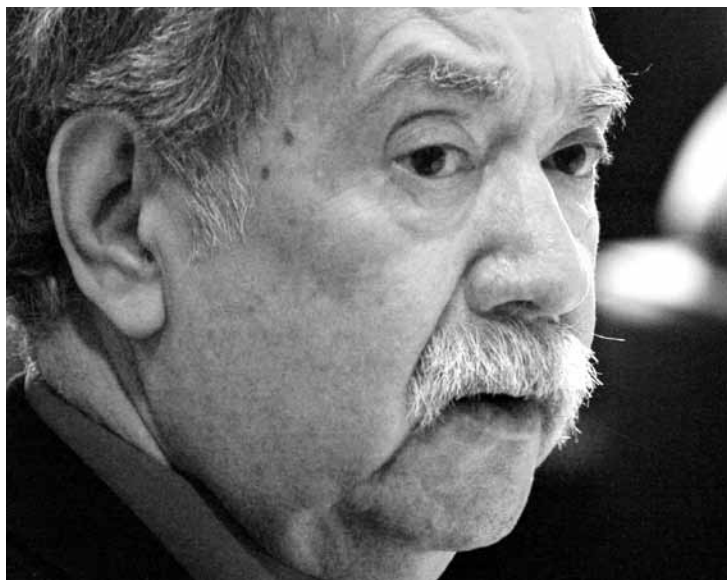
Reiner Nihoff

Unverfilmbar?

Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*
und der Film

Credits, Nachweise und Impressum

Suhrkamp



Im Laboratorium der *Recherche*

Raúl Ruiz im Gespräch mit Stéphane Bouquet und Emmanuel Burdeau

Sie halten sich absolut treu und entschieden an Prousts *Le temps retrouvé*. Episoden aus anderen Bänden der *Recherche* sollten nicht einfließen?

Die Prolog-Szenen gehen auf *Du côté de chez Swann* zurück, die so häufig kommentierte Szene mit der obszönen Geste Gilbertes etwa. Proust spricht von einer obszönen Geste, sagt aber nicht, worum es geht. Der Film hat für Proust-Liebhaber einige rüde Effekte parat, so diese geheimnisvolle, obszöne Geste – auch wenn das Geheimnis dadurch nicht gänzlich aufgelöst wird. Camille Du Fresne bewegt ja lediglich ihre Finger auf etwas eigentümliche Art.

Kann man den Film sehen, ohne *Le temps retrouvé* gelesen zu haben?

Das hoffe ich. Niemand hat Proust wirklich gelesen. Es gibt bei Proust einen seltsamen Amnesie-Effekt. Jedes Mal, wenn ich *Le temps retrouvé* lese – und ich habe es bestimmt zwanzig Mal gelesen –, ist es ein anderes Buch. Wie ein Sandbuch.

Wenn man den Film sieht, hat man das umgekehrte Gefühl: Viele Dinge kehren wieder, die man vergessen zu haben glaubte.

In mnemotechnischer Hinsicht sicher. Aber das Buch wechselt bei jeder erneuten Lektüre die Perspektive; eine Zentralperspektive gibt es nicht. Diese Sätze sind unglaublich. Sie sind gut konstruiert, aber sie haben kein Zentrum. Sie erzeugen einen Traumeffekt der Intensitätsverschiebung. Der entscheidende Teil ist zumeist in Nebensächlichem untergebracht; oft besitzen die Sätze mindestens drei unterschiedliche Bedeutungen. Aus diesem Grund haben wir bei der Tonmischung die Erzählstimme aus dem Off durch Echos vervielfältigt; das führt nicht zu Zerstreuung, son-

dern schafft Konzentration. Ohne diese Echos wäre der Satz verloren. Es ist schwierig, im Bild einen ähnlichen Effekt zu erzielen. Aber weil die Einstellungen lang sind und ebenfalls kein Zentrum – oder viele Zentren – besitzen, ergibt sich doch eine gewisse Nähe.

Wann kam Ihnen die Idee, Proust zu verfilmen?

Ich begann an dieser Verfilmung zu arbeiten, als ich *Bérénice* (1983) drehte, vor etwa fünfzehn Jahren also. Ich hatte ein Äquivalent zu Hitchcocks *Rope* (1948) im Sinn, wollte dabei aber mit den Zeitebenen spielen. Es gibt eine Totale auf so ein Glas, dann kommt der Schnitt, und man wechselt Zeit und Ort; die nächste Einstellung setzt dann bei demselben Glas ein, nur zehn Jahre früher. Oder man bewegt sich auf ein Fenster zu mit einem besonderen Licht, dann der Schnitt, und man setzt wieder bei demselben Fenster ein und bei demselben Licht, aber zehn Jahre später, als gäbe es nur eine Einstellung – Hitchcock gewissermaßen gegen den Strich gebürstet. Solche Studien habe ich irgendwann aufgegeben, aber ich werde sie vielleicht eines Tages bei einem anderen Proust-Film wieder aufnehmen. Vergleichbare Versuche finden sich auch in meinem Film *Dans un miroir* (1986) nach Louis-René des Forêts, der nie in die Kinos gekommen ist. In dem amerikanischen Film *Shattered Image* (1998), den ich in Gedanken an Proust gedreht habe, arbeite ich viel über die Zeichen – etwa zwei Personen, die dasselbe Zeichen machen. Aber im Endeffekt habe ich das in *Le temps retrouvé* sehr wenig eingesetzt. Sie tragen sich also schon länger mit dem Gedanken, Proust zu verfilmen?

Wie die meisten meiner Filme entsprang auch dieser einer Wette. Einer Wette um zwölf Flaschen Champagner, 2000 Francs – Sie verstehen, was ich sagen will. Einige Freunde behaupteten, daß der französischen Kultur ein Shakespeare fehle, denn Shakespeare sei kinematographisch – im Gegensatz zu Molière, Racine oder Corneille. Ich wollte auf diese These antworten. Um *Bérénice* zu

verfilmen, hatte ich verschiedene Voraussetzungen aufgestellt: 1.) Der Film würde 1900 in einer romantischen, schwülen Atmosphäre spielen, er würde 2.) Musik von Reynaldo Hahn verwenden, und die Hauptfigur würde 3.) von einer Schauspielerin gespielt, und alle anderen Figuren würden ausschließlich durch ein Schattenspiel dargestellt. Damals plante ich, dieses Modell für den Proust-Film aufzubewahren. Ich wollte mich von *The Rope* anregen lassen, dabei aber mit Zeitverschiebungen arbeiten. Später habe ich diese Idee dann fallen gelassen; sie taucht bei *Généalogies d'un crime* (1997) wieder auf, wo es um die Wiederholung von Gesten geht – ein Thema, das auch bei *Shattered Image* im Zentrum steht. Das ist ein Film, der ausschließlich aus Träumen besteht, aus mentalen Bildern, die sich in Form von Filmen zeigen. A träumt von B, B träumt von A. Gesten leiten von einem Traum in den anderen über. Als ich *Le temps retrouvé* drehte, gab ich diese Voraussetzungen auf, denn Proust gibt kinematographisch unheimlich viel vor. Ich glaube nach wie vor, daß sein Werk, entgegen allem Anschein, kinematographisch ist. Es gibt stark visuelle Romane, die aber nichts hergeben, wenn man sie in Bilder überträgt. Proust ist nicht wirklich visuell, bedient sich aber kinematographischer Verfahren.

Das wären?

Proust arbeitet dauernd mit Überblendungen, er vermischt die Bilder. In meinem Film gibt es keine Überblendungen, die im Labor produziert wären. Die, die ich verwende, sind indirekt; sie sind mit Hilfe von Spiegeln entstanden. Die Beschreibung der Kirche von Combray, die Proust mit einem Schiff im Sturm vergleicht, ist eine Überblendung. Proust arbeitet mit indirekten Auslösern (*évoctions indirectes*), mit Echos, mit verstreuten Situationen. So tritt der Erzähler aus Jupiens Haus und erfährt, daß dort jemand sein Kriegskreuz verloren hat; dann, zu Hause, berichtet man ihm, Saint-Loup sei vorbeigekommen um nachzusehen, ob er hier nicht sein Kriegskreuz vergessen habe. Da versteht



Gilbertes Geste (Sequenz 8: »Parc du Château de Tansonville«)



Ein Blick in den Krieg (Sequenz 6: »Château de Guermantes«)



Überblendung (Sequenz 26: »Salle à manger Verdurin«)

man, daß das erste Auftauchen von Saint-Loup keine Erscheinung gewesen ist, sondern Realität. In dem Text gibt es zahlreiche Gewebe und Fährten-Spiele dieser Art, die im Kino leichter zu realisieren sind als in der Literatur.

Kann man diesen Fährten-Spielen folgen, ohne das Buch zu kennen?

Der Anfang springt mit großer Geschwindigkeit von einer Episode zur anderen, von einer Epoche zur anderen. Schwer zu sagen, aber ich glaube nicht, daß man das Buch gelesen haben muß. Jeder, der den Film sieht, wird ihn sehen, weil er immer schon irgendein Verhältnis zu Proust hat.

Irgendwie scheint es selbstverständlich, daß Sie, Raúl Ruiz, Proust verfilmen.

Ich fühle mich Proust sehr nahe; und ich bin nicht unbedingt selbstquälerisch veranlagt. Wenn ich diesen Film machen wollte, dann deshalb, weil ich mich wohl damit fühlte. Ich mag Digressionen: Der Film schweift ab, eine Zeit lang weiß man nicht, wo man ist, und wenn man dann die Hoffnung aufgegeben hat, findet man sich plötzlich auf bekanntem Terrain wieder. Derlei erlaubt man mir inzwischen immer weniger. Dank Proust kann ich endlich wieder vom Thema abschweifen.

Haben Sie nie daran gedacht, mit subjektiver Kamera zu filmen?

Die Subjektivität hat ihren Platz in dem Film. Die Kamera nimmt häufig die klassische Schuß-Gegenschuß-Position ein, aber einen Gegenschuß gibt es nicht. Wenn sich Proust etwa mit Saint-Loup im Restaurant unterhält, folgt kein Gegenschuß auf Proust. Genauso bei Morel, wenn er mit Madame Verdurin spricht. So ergibt sich ein dezenter Effekt von subjektiver Kamera. Tatsächlich ist man zuallererst versucht, alles in subjektiver Kamera zu filmen; man merkt aber ziemlich schnell, daß das unmöglich ist.

Der Erzähler in Ihrem Film funktioniert wie eine Art Kamera; seine Ausdrucksbreite ist stark eingeschränkt, er ist sehr neutral.

Er steht vor der Kamera, er schaut nach oben, er wirkt abgelenkt. Eigentlich ist es eher ein Hören als ein Sehen. Aber er ist da, er

wird bewegt von dem, was passiert, selbst wenn kaum etwas passiert. Auch das gefällt mir: Die *Recherche* wirkt wie eine Familiensaga, in der es keine bedeutenden Ereignisse gibt. Man könnte daraus eine Fernsehserie machen, in der nichts geschieht. Abgesehen vom Tod Saint-Loups, der nicht sonderlich dramatisiert wird, gibt es in *Le temps retrouvé* nur *happy endings*. Madame Verdurin wird zur Prinzessin von Guermites. Morel ist für mich (ich weiß nicht, ob das jemals bemerkt worden ist, vermutlich schon, über Proust ist ja bereits alles gesagt worden) eine Art Verschiebung, eine Art Wiederverkörperung von Julien Sorel aus *Le Rouge et le Noir*. Er verzichtet auf alles, um hochzukommen, nur daß er, wie die meisten Proust-Figuren, recht passiv bleibt und es fast ohne sein Zutun weit bringt. Madame Verdurin ist eine Art Madame Bovary, für die alles blendend läuft. Gemessen an Odette und Rachel, die beide an *Nana* von Zola erinnern, ist ihr Leben auch nicht übermäßig hart.

Einige Figuren werden aufgewertet, bei anderen ist das umgekehrt – Beispiel Charlus.

Das ist halb so schlimm. Er ist ein bißchen zu weit gegangen, also ist er von den Gesetzen der Natur bestraft worden; aber er sitzt nicht im Gefängnis. Bei Proust sind die Intensitätsmomente entweder in sich verschoben oder diffus. Es gibt eine permanente diffuse Gefühlsbewegung, die es erlaubt, Einstellungen ohne Emphase zu realisieren. Wenn es heute ein Übel im Kino gibt, dann liegt das an dem, was ich »das Gesetz der Effizienz der Einstellung« nenne. Ich spreche von Effizienz, nicht von Ausdrucksvermögen – eine Vorstellung, die sicher auch kritisierbar, aber doch weiter und reicher ist. Die Effizienz bezieht sich immer auf die Narration, wenn aber die Narration wie im Falle Prousts praktisch ohne Bedeutung ist, genießt man beim Drehen eine große Freiheit.

Was machen Sie mit den psychologischen Analysen?

Ist das Psychologie? Ich wollte den Zuschauer unerklärliche Ver-

haltensweisen beobachten lassen. Warum lacht Gilberte beim Begräbnis ihres Mannes? Warum lacht sie auf dem *bal des têtes*, wenn sie Marcel von dem berichtet, was um sie herum passiert ist? Warum macht sie so ein Theater um die zersprungene Tasse? Man muß dem Zuschauer die Zeit für solche Fragen lassen. Aber ein Publikum, das an die narrative Effizienz der Bilder gewöhnt ist, hält das lediglich für schlecht gefilmt. Walter Benjamin hatte seine Zweifel, ob das Kino eine Kunst sein könne. Als Grund für seine Skepsis, die sich ja inzwischen bewahrheitet hat, gab er an: Die Zuschauer sähen einen Film wie ein Tennismatch. Es gibt einen sportiven Blick auf das Kino, der unsere Beurteilung lenkt: daß jener Schauspieler nicht effizient genug gewesen, daß er nicht im Spiel drin gewesen sei. Die amerikanischen Filme werden selbst zu Coups: Technische Coups, Schauspieler-Coups – und Ende aller Ausdruckskraft des Bildes.

Beim Verfilmen von Proust sind Sie in gewisser Hinsicht doch zu Coups genötigt, die mit den großen Augenblicken der *memoires*, den Reminiszenzen zusammenhängen.

Wenn der Coup das herüberbrächte, wäre das wunderbar. Aber der Coup ist so eine Art Zirkus-Coup geworden, es muß alles immer schneller gehen. Wenn man die schlechte Idee hat, mit einer Totalen auf die Hand des Schauspielers zu gehen, weil die Geste seiner Hand eine poetische Situation schaffen könnte, dann wird das als handwerklicher Fehler angesehen.

Sie behandeln diese großen Erinnerungsvisionen auf recht unerwartete Weise. Die Episode mit den Bodenplatten von Venedig zeigt Proust in einer marionettenhaften Bewegung erstarrt, während sich das Dekor um ihn dreht.

Das steht alles im Buch. Die Leute halten ein, weil der Erzähler sehr lange in einer absurden Haltung verharret.

Der Film geht noch weiter. Er nimmt Proust ganz buchstäblich. Sie lassen das Kino im Vergleich zur Literatur absichtlich dumm aussehen.

Es gibt in *Le temps retrouvé* Momente, wo Proust sich mit Méliès und Max Linder trifft.

Ein Verehrer Prousts könnte sich an diesem Vorgehen stoßen ...

Keine Sorge, das ist schon passiert. In der Auswahlkommission für die Filme für Cannes gab es einige Proustianer. Es ist immer ein Schock, die Figuren eines Buches, das man sehr mag, plötzlich verkörpert zu sehen; aber darin liegt die ganze Problematik des Kinos. Man muß diese Buchstäblichkeit annehmen, die es vorschreibt. In einem Buch ist die Rede von einem Baum, im Kino steht man dann plötzlich vor einer Kiefer oder einer Eiche. Man hat lange von einer obszönen Geste gelesen, und auf einmal sieht man dann auf dem Bildschirm eine Geste, die man im übrigen nur sehr entfernt als anstößig bezeichnen kann.

Haben Sie sich schon früh für diese Buchstäblichkeit entschieden?

Ich habe sehr elliptisch begonnen, das war idiotisch. Es gibt naive Elemente bei Proust, und gerade wegen dieser Naivität wollte ich ihn verfilmen. Ich habe Ihnen erzählt, in welche Richtung das zunächst gelaufen ist. Die ersten Fassungen waren zu sehr den Voraussetzungen verpflichtet: Einsatz der subjektiven Kamera oder einer Kamerabewegung, die auf einem Gegenstand zum Abschluß kommt, bevor sie bei demselben Gegenstand wieder ansetzt usw. Ich habe schließlich auf all diese Verfahren verzichtet, aber in gewissem Sinne sind sie noch präsent, wenn auch nicht ausdrücklich. Die Buchstäblichkeit drängte sich mir erst im allerletzten Augenblick auf, praktisch erst während der Dreharbeiten.

Sie haben Proust mit Max Linder und Méliès verglichen ...

Méliès ist bei mir immer präsent, dagegen kann ich nichts machen.

Ihr Film geht von der Photographie aus, die Proust sehr geschätzt hat. Dann findet er zu Elementen, zu Trickaufnahmen aus dem Stummfilm, die in fast natürliche Resonanz zu Proust treten. Wie geht das an, wenn er doch das Kino so gar nicht mochte?

Proust war der Meinung, das Kino gleiche schlechter Literatur. Im Kino fängt eine Sequenz mit einem Bild an und endet mit ei-

nem anderen. Proust war das zu linear, er sprach von *défilé*, wie Orson Welles. Er muß wohl einige Filme von Feuillade gesehen haben, zumindest in Auszügen. In Wirklichkeit galten seine Einwände weniger dem Kino als einer Literatur, die filmisch erzählt, heißt: durch Handlung.

Glauben Sie, daß doch eine Verbindung zwischen Proust und dem Kino seiner Zeit besteht?

Einer meiner chilenischen Freunde ist Filmkritiker, ein echter Gelehrter. Er lehrte mich, das Kino zu lieben, das in Chile noch heute von allen verachtet wird. Als ich ihm beschrieb, wie ich bestimmte Szenen drehen wollte, verwies er mich auf einen Artikel von 1946, der im dritten Heft von *La Revue du cinéma* erschienen war. Der Autor hieß Jacques Bourgeois – er wurde nachher Musikkritiker –, und der Titel des Aufsatzes lautete »Proust und das Kino«. In diesem vielleicht etwas zu polemischen Artikel spricht Bourgeois von Proust als von einem überschätzten Schriftsteller, um nachzusetzen, daß er aber ein großer Kinoregisseur gewesen sei. Er verwendet fast Deleuzianische Begriffe: Er spricht vom »Bild der Bewegung« und von der »Bewegung der Bilder«. Proust bewege sich in diesen zwei Systemen: Mal gehe es ihm um die Photographie, mal um das Fließende der Bilder. Dieses Gespräch fand kurz vor Drehbeginn statt. Vor den Dreharbeiten zu einem wichtigen Film wie diesem – sie dauerten drei Monate und eine Woche – kehre ich oft nach Chile zurück.

Wie verlief das Casting der Schauspieler?

Als erstes wählten wir Catherine Deneuve für die Rolle der Odette aus, anschließend Marie-France Pisier für Madame Verdurin und endlich Emmanuelle Béart für Gilberte. Ich wollte die Figur des Schriftstellers von der des Erzählers trennen, weil Proust selbst in seinem Leben doch recht aktiv gewesen ist, gern Leute imitierte usw., während die Person, die er beschreibt, viel neutraler ist. Sein Erzähler ist ein Auge oder besser ein Ohr. Letztlich sind beide Figuren in einer einzigen vereint worden.

Wer ist der Schauspieler, der Proust spielt?

Ein sizilianischer Schauspieler. Zu Beginn war die Figur noch passiver. Ich suchte jemanden, der im äußersten Falle auch einen Statisten spielen könnte. Aber Marcello Mazzarella ist ein guter Schauspieler. Ihn nur teilweise einzusetzen, erschien mir wie eine Verschwendung; auch fanden die anderen Schauspieler rasch Vergnügen daran, mit ihm zusammen zu spielen.

Die Homosexualität, die in *Le temps retrouvé* fast allbestimmend ist, erscheint in Ihrem Film kaum.

Mit Homosexualität kenne ich mich schlecht aus, das ist alles. In der Szene im Haus Jupiens gibt es einerseits die Jean Genet-Perspektive, nennen wir sie das »Experimental-Verbrechertum«. Es gibt auch eine kriminalistische Perspektive. Und die eines Kinderspiels. Man kann sich andererseits auch leicht vorstellen, wie ein deutscher Filmemacher in der Brecht-Nachfolge diese Szene angelegt hätte – etwa als buchstäbliche Umsetzung in der Art, das Volk lasse sich von der Aristokratie »in den Arsch ficken«.

Sie sprechen von einem Kinderspiel. Die Überraschung des Filmes besteht ja auch darin, daß das Komische einen zentralen Aspekt darstellt.

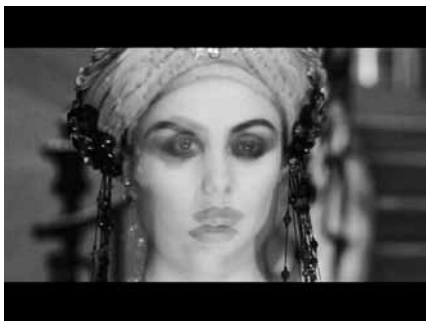
Ja, aber das Komische wird oft durch die Sentimentalität korrigiert. Ich mag die Idee, daß die Sittenkomödie, wie bei einem gewissen Rossellini, erweitert, bereichert wird einerseits durch den metaphysischen Aspekt, andererseits durch eine Art Zärtlichkeit für die Figuren. Diese Figuren sind idiotisch, aber dennoch rührend. So funktioniert Proust. Ich kann nicht umhin, dem Komischen den Vorrang zu geben.

Warum haben Sie Patrice Chéreau gewählt, um die Proust-Figur zu synchronisieren?

Das ist eine Idee meines Produzenten Paulo Branco. Die Stimme von Chéreau hat etwas Eintöniges à la Truffaut; und das macht den Beobachterstandpunkt aus. Dann ist es eine sentimentale Stimme. Außerdem gibt sie der Figur etwas unerwartet Boshafes.



Große Rose (Sequenz 10: »Apartement Marcel Proust«)



Gilberte/Rachel (Sequenz 18: »Salon-fumoir Tansonville«)



Brief, Krieg, Kino (Sequenz 36: »Salle de cinématographe«)

Wenn der Film einen Zauber hat, dann geht er von dieser Figur aus, einer Figur, die nicht urteilt, die immer amüsiert auf die Komödie der Welt blickt und gleichzeitig zu einer gewissen Bosheit fähig ist. Diese Dimension einer Weltkomödie ist sehr wichtig. Bestimmte Elemente unterstreichen die Theatralität des Bildes noch. Während etwa die Sonate von Venteuil gespielt wird, sitzen die Zuhörer auf Stuhlreihen, die auf Schienen gleiten. Das wirkt nicht wie ein Spezialeffekt des Kinos, sondern eher wie ein besonderer, etwas zusammengezimmerter Theater-Effekt.

Für die Kamerafahrten in dieser Szene gab es vierzig Schienen. Das Genre des »Welttheaters« geht auf das 17. Jahrhundert zurück. Die Stücke Calderons gehören dazu. Die Welt ist ein Theater und in der Welt finden sich all die künstlichen Elemente des Theaters. Im spanischen Theater nennt man bewegliche Dekors »Auftritt« und das Trompe-l'œil »Illusion«. Alle Möbel in Prousts Zimmer sind auf Schienen gelegt und bewegen sich entgegengesetzt zur Richtung der Kamerafahrt. Die Statuen bewegen sich ebenfalls. Ein andermal sind alle Möbel eineinhalbfach größer als normal. Man findet da etwas, das es auch bei Proust gibt – in der Theater-szene von *Du côté de Guermantes* zum Beispiel – und das hat mit Deformation, mit Verlangsamung und mit der Arbeit an Proportionen zu tun.

Bei Proust finden sich Spezialeffekte à la Méliès. Irgendwer hat einmal zu mir gesagt, Proust sei sicher sehr kinematographisch, aber alles, was er entworfen habe, hätte es im Kino schon gegeben. Das stimmt: Die Überblendungen, die Rückblenden usw., all das ist nicht neu. Aber bis dahin hatte man diese Effekte funktional eingesetzt; bei Proust aber bekommen sie einen Wert an sich. Wenn sich die Bilder von Rachel und Gilberte überlagern, dann deshalb, weil die eine das Phantom der anderen ist und umgekehrt. Die Szenen in Balbec erinnern an *Morte a Venezia* (1971), an die Strandszenen, und sie erinnern daran, daß auch Visconti die Recherche zu verfilmen plante.

Ich habe Viscontis Drehbuch gelesen und erfreut festgestellt, daß er dieselben Orte gewählt hat wie ich – was aber wohl auch daran liegt, daß man diese Orte leicht anmieten kann. Ich habe beim Drehen nicht an *Morte a Venezia* gedacht, aber ich mag den Film sehr. Die Adaption von Visconti legt den Akzent auf den Klassenkampf, was bei Visconti ja nicht weiter verwundert. Er konzentriert sich ausschließlich auf die Beziehung von Morel und Charlus. Es gibt bestimmte Wortwechsel zwischen den beiden, die ich gern irgendwo eingebaut hätte. Einmal etwa sagt Charlus zu Morel, er hätte eigentlich Charmel heißen sollen – wie ein Oberkellner, der zu einer Zeit bei ihm gedient habe, als das Volk noch stolz gewesen sei, einem großen Herren wie ihm zu dienen. Und Morel antwortet, seine Vorfahren seien stolz gewesen, den Vorfahren von Charlus die Kehle durchgeschnitten zu haben. Viscontis Adaption endet mit dem Anfang »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen ...« – ein weiterer schöner Einfall. Ich glaube, das wäre ein sehr schöner Film geworden.

Wie kam es zu der Entscheidung, mit Gilles Taurand zu arbeiten und nicht, wie üblich, mit Pascal Bonitzer?

Pascal bereitete gerade seinen zweiten Film vor. In Frankreich findet man nicht Hunderte von Drehbuchautoren, die für eine solche Arbeit infrage kommen. Ich hatte meine eigene Adaption geschrieben, aber mein Französisch ist zu eigentümlich. Außerdem mochte ich *Les voleurs* (1996) von Téchiné sehr, als Drehbuch wie als Film. Er besteht ausschließlich aus Elementen, die man tausend Mal gesehen hat, die aber so verknüpft werden, das eine Art Zauber entsteht. Ich verstand mich gut mit Gilles Taurand. Er gab dem Drehbuch eine feste Struktur, während das, was ich gemacht hatte, zerstreuter war. Dann habe ich einige Szenen wieder aufgenommen, die er seinerseits umgeschrieben hatte, wie etwa die Szene im Café de la Paix. Eine Dimension fehlte, die von *Tausend und einer Nacht*, eines der Referenzwerke von Proust neben den *Mémoires* von Saint-Simon. Mit Bonitzer zu arbeiten, ist

immer das reinste Chaos. Aber wir sind sehr eng verbunden; als ich ihn kennenlernte, war er gerade erst zwanzig. Über gewisse Dinge brauchen wir gar nicht zu sprechen. Wenn er mir einen Text gibt, zögere ich nicht zu kürzen oder zu streichen, und er umgekehrt auch nicht.

Chaotisch vielleicht, aber Sie arbeiten auch sehr schnell. Für *Trois vies et une seule mort* (1996) hatten Sie lediglich zehn Tage, um das Drehbuch zu schreiben.

Richtig, aber ich halte das nicht für ideal und ich bin auch nicht sonderlich stolz auf das Ergebnis. Das lief damals seltsam: Ich war im Urlaub, Paulo Branco rief mich an und fragte mich, ob ich in acht Tagen ein Drehbuch fertig haben könnte, weil Mastroianni zugesagt habe. Im Kino läuft es selten anders. Mit *Le temps retrouvé* bin ich ziemlich verwöhnt worden. Der Film wurde sehr schnell angenommen, und das ist eine gute Sache, weil wir genug Geld hatten, um ihn zu drehen; und das ist eine schlechte Sache, weil wir zu behalten verpflichtet waren, was wir bereits gemacht hatten. Zum Glück hatten wir genügend Zeit, die erste Version zu überarbeiten. Ein Dreh von drei Monaten und einer Woche ist für mich unerhört viel.

Ist es ein teurer Film?

Le temps retrouvé hat weniger gekostet als mein letzter amerikanischer Film. So um die fünfzig Millionen Francs. Da war ausnahmsweise einmal gut angelegtes Geld.

Welche Beziehung besteht für Sie zwischen einem Film, den Sie in Hollywood machen, und *Le temps retrouvé* in Frankreich? Verstehen Sie *Shattered Image* als Vorarbeit für diesen Film?

Das habe ich versucht. Noch vor zehn Jahren wäre es für mich undenkbar gewesen, einen Film in den Staaten zu drehen. Es sollte natürlich kein kommerzieller Film werden, aber er sollte sich diese ganze Vulgarität bewahren, die am amerikanischen Kino so fasziniert. Eine Art Diskrepanz sollte bestehen bleiben. Als ich noch in Chile lebte, war ich fasziniert von dummen Filmen, in

denen plötzlich irgendetwas auftaucht, das da nichts zu suchen hat. Ich habe viele mexikanische Filme gesehen, die für Analphabeten ausgestrahlt wurden und in die man ging, um Dienstmädchen aufzureißen. Mitten in einer Reihe von drei schrecklichen Melodramen, die ich übrigens, wenn ich sie heute wieder sehe, gar nicht mehr so schrecklich finde, konnte man *La montée au ciel* (1952) von Buñuel sehen. Bestimmte mexikanische Filme von Buñuel enthalten alle gewöhnlichen Zutaten des mexikanischen Kinos, den Mambo, die Erotik usw., doch plötzlich taucht eine ganz sonderbare Szene oder eine Traumszene auf. Ein Bus versucht, einen Fluß zu überqueren und bleibt stehen. In der nächsten Einstellung sieht man alle Passagiere im Fluß stehen, der ganz flach ist, und sie benehmen sich wie auf einer Cocktailparty.

Einen Film in Hollywood zu machen, das ist für Sie ein bißchen so, wie es für Buñuel war, Filme in Mexiko zu drehen.

Genau. Es gibt den Wunsch nach schlechtem Umgang.

Was bringt Hollywood dazu, Ihre Filme zu produzieren?

Ich frage mich immer, warum man mich Filme machen läßt – mit der Ausnahme von *Le temps retrouvé*; da finde ich es ganz normal. Wie habe ich einen Film in Hollywood machen können? Und einen anderen vor eineinhalb Jahren in Taiwan, in Mandarin, mit chinesischen Geldern?

Ist er in Taiwan oder andernorts in die Kinos gekommen?

Nein. Er ist geschnitten, aber noch nicht ganz fertig. Ich hoffe, er kommt eines Tages heraus. Er heißt *La comédie des ombres* (1997, unvollendet).

Um auf Proust zurückzukommen: Gibt es eine Figur, der Sie sich besonders nahe fühlen?

Nein, aber ich finde die Inkonsequenz von Saint-Loup unwiderstehlich. Er sagt keinen einzigen Satz, der nicht inkonsequent ist. Ich habe kürzlich einen Journalisten gehört, der sich zum Krieg auf dem Balkan genau so geäußert hat wie Saint-Loup zum Ersten Weltkrieg. Auf die Frage, ob der Krieg kurz sein werde, antwor-

tete er: »Ja, sehr kurz. Wenn er nämlich lang würde, dann hätte sich die Verwaltung auf einen langen Krieg vorbereitet. Das hat sie nicht getan, also wird der Krieg kurz sein. Es ist undenkbar, daß Serbien Albanien angreift, denn sonst stünden schon jetzt französische Truppen in Albanien. Und da das nicht der Fall ist ...«

Die Figur des Charlus weicht am meisten von Prousts Vorlage ab. Ihm fehlt diese Monströsität, diese verrückte Seite, dieser Überschwang aus dem Roman.

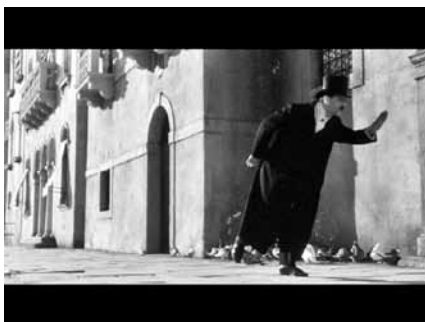
Zunächst wollte ich einen Schauspieler wie Jean-Claude Dreyfus engagieren, um diese verrückte Seite herauszubringen. Noch einmal, ich fühle mich nicht sehr wohl mit solchen Dingen. Es gibt Exzesse, mit denen ich mich vertraut fühle; aber das sind nicht solche, die das Spiel der Schauspieler betreffen. John Malkovich gibt Charlus das Aussehen eines Ausländers, eines Aliens, eines Monstrums, ja, aber eines annehmbaren. Charlus hat im Grunde genommen recht, vor allem, was den Krieg betrifft.

Die schillerndste Figur ist Saint-Loup. In der Essens-Szene verschlingt er das Fleisch, wie er Menschen verschlingt.

Ich bin kein besessener Regisseur, aber diese Szene haben wir vier Mal wiederholt. Pascal Gregory mußte vier Steaks essen. Ich habe dabei ein Prinzip befolgt, das mir von Anfang an sehr geholfen hat: Ich stellte mir ein Familienphoto vor, das in einem Fluß treibt. Solche Bilder regen mich zum Drehen an. Der Film zoomt ununterbrochen auf ein Gesicht, dann auf ein anderes. Ist die Kamera auf Saint-Loup gerichtet, dann verweilen wir bei ihm. Wir lassen ihn tun, was er will, und danach verschwindet er. Das gilt für alle Figuren, auch für die Nebenfiguren – für Madame Cottard etwa. In einem bestimmten Moment verweilt der Film auf einer dieser Figuren.



Die Bodenplatte (Sequenz 73a: »Ruelles vénitiennes«)



Die Haltung (Sequenz 73a: »Ruelles vénitiennes«)



San Marco (Sequenz 73: »Venise, le Baptistère«)

Das bringt uns zu der Frage nach der Beziehung zwischen Proust, der Photographie und dem Kino zurück. Ist die Nähe zur Photographie nicht größer als die zum Kino, schätzte doch Proust dieses Strömen der Bilder nicht? In Ihrem Film findet sich das ja wieder: Etwas unterbricht das Strömen und verlangsamt den Fluß der Bilder. Sie arbeiten sich an dem Nichtfilmischen der *Recherche* ab.

Jean Louis Schefer hat einmal, als ich mit ihm arbeitete, eine Unterscheidung eingeführt, die für alle Arten von Problemen gilt, selbst für sehr abstrakte. Er unterschied an ein und derselben Sache den Tableau-Aspekt und den Erzähl-Aspekt. Ein Ereignis geht notwendigerweise in ein anderes über, wird von einem anderen infrage gestellt usw. Einerseits setzt Proust Tableaus ein: Alles ist statisch, alle Peripetien sind unbeweglich. Andererseits bewegt man sich innerhalb der Tableaus, man bewegt sich innerhalb von stehenden Bildern. Die meisten meiner Filme sind so gebaut. Am Anfang zeigen Sie Photographien. Ist das eine Spiegelung der Struktur?

Ja, ich kündige die Struktur an.

Zugleich erlaubt Ihnen das auch, den Cast vorzustellen und von vornherein die Kino-Gesichter mit den Namen des Romans zu verknüpfen.

Das war auch meine Idee.

Sie sprachen von dem Gesetz der Effizienz. Der Roman, der sich durch das Abkoppeln und Abgleiten provisorischer Fixierungen voran bewegt, dient Ihnen zwar nicht dazu, narrativ effizient zu sein, aber doch bisweilen eine gewisse Einfachheit der Narration wiederzufinden.

In meinem Kino gibt es etwas Neues, das ich auch bei Proust sehr gern mag. Plötzlich stellt man die Musik aus. Man ermöglicht dem Zuschauer sich zu erholen, sich mit unwichtigen Sachen zu beschäftigen.

Es gibt da etwas Experimentelles, eine Verweigerung der linearen Abfolge, der klassischen Erzählweise; etwas, das dank der Freiheit