

Silvia Henke

Le visage détruit - Ansichten und Selbstansichten in Marguerite Duras'

Autobiographie *L' Amant*

In: *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität.* Festschrift für Karl Pestalozzi. Hg. v. Wolfram Groddeck und Ulrich Stadler. Walter de Gruyter, Berlin - New York 1994, S. 420-436.

Ein Gesicht, keine Geschichte

erscheint Marguerite Duras erster explizit autobiographischer Text, *L'Amant*. Er erzählt aus einem Leben, dessen Geschichte, wie das autobiographische Ich auf den ersten Seiten erklärt, nicht existiert:

"L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne."

(A 14) 1)

Wie beginnt eine Autobiographie, die ohne die Linien einer Geschichte auskommen muss?

Sie beginnt, wie der Titel erwarten lässt, mit einem anderen. Noch nicht mit dem Liebhaber, sondern einem anonymen Mann, dessen Blick auf die autobiographische Erzählerin ihre Anwesenheit im Text vermittelt. Vor diesem Blick liegt nichts. Was in ihm auftaucht, ist das Gesicht der Erzählerin und zwar: ihr altes Gesicht, das dem Unbekannten im Unterschied zu den meisten Leuten besser gefällt als ihr junges Gesicht: "...j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté." (A 9)

Somit beginnt der Text mit einem Augenblick und dem Unterschied, den dieser entwirft, genauer: mit der Differenz von zwei Gesichtern, die sich in dieser kurzen ersten Sequenz des Textes übereinanderlegen. Und weil es in einer Autobiographie um Identität geht, exponiert der fremde Blick im selben Zug die Frage nach dem Identitätswert dieses Gesichts, vielmehr: die Frage nach dem wahren Gesicht. Denn anders als in allen früheren Texten von Duras, die zum Teil dieselben autobiographischen Elemente enthalten wie

L'Amant, dort aber durch Namensänderungen deutlich als Fiktion gekennzeichnet sind ²⁾, versucht dieser Text die Methoden der Authentifikation eines autobiographischen Ich. Zum Beispiel mit dem narzisstischen Blick auf das eigene Gesicht, das wie eine Identitätsakte in den ersten Seiten auftaucht. Wie aber kann ein Gesicht wahr scheinen?

Als Referenzpunkt autobiographischen Schreibens ist das Gesicht gleichzeitig einfacher und komplexer als das Herz, das für die Autobiographie in der Tradition Rousseaus der Anlass von Selbstenthüllung ist: einfacher deshalb, weil das Gesicht eine sichtbare Synekdoche der Persönlichkeit ist, somit immer eine äusserliche Betrachtung finden kann, komplexer insofern, als seine Beschaffenheit der Lektüre mehr Widerstand leistet als das Herz - die Herzensschrift braucht sich nicht um die Struktur des Herzmuskels und die Proportionen der Herzkammern zu kümmern, ihr genügt die einfache Tatsache des Herzschlags. ³⁾ Wenn das Gesicht der Schreibenden als Blickfang am Eingang des Textes figuriert, enthält es mehr als die Aussage 'es gibt mich', wie sie etwa auch der Eigenname leistet, sondern gibt die Anweisung, hinzusehen: 'seht her, es gibt mich'. Denn im Gesicht steht immer schon etwas geschrieben, das auf eine Enthüllung wartet: es ist immer Ausdruck von etwas ⁴⁾, und dieses etwas muss sich in ihm eingetragen haben.

Angestiftet durch den fremden Blick, richtet das Ich des Textes nun den Blick auf das eigene Gesicht, um diese Geschriebenheit einer Lektüre zu unterziehen:

"Très vite dans ma vie il a été trop tard. A dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans, j'ai vieilli. [...] Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profonds. Au contraire d'en être effrayé j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. [...] Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage." (A 10)

Auf der Folie eines anderen, vergangenen, ist ihr Gesicht also eigentümlich und unverkennbar geworden: mon visage. Zwar nicht das rousseausche "moi, moi seul" - Axiom, aber immerhin die Vermutung, dass ein Gesicht nicht jedermann sein kann: "Je ne sais pas, si c'est tout le monde" (A 10). Doch ist es keine physiognomische Beschaffenheit, die seine Identität ausmacht, sondern sein Gewordensein, die Folge eines gewaltsamen Wandels. Die Wahrheit des Gesichts läge also in seinem Gezeichnetsein, in den Spuren, die es nicht selbst hervorgebracht hat, sondern die das Leben, das heisst: die andern und die Zeit auf ihm hinterlassen haben. Sein Eins- und Einzigsein durch die Zeit beruht somit auf seinem Alter, das heisst: auf Zerstörung:

"J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit." (A 10)

Die Gesichtslektüre ist nicht auf ein charakteristisches Merkmal zentriert, sondern läuft auf einen definitiven Ausdruck hinaus, in einem Satz, der die ganze Entzifferung wie eine subscriptio retroaktiv festlegt: "J'ai un visage détruit." Als Ruine kann das Gesicht wie ein Denkmal Geschichte aufbewahren, Vergangenheit und Gegenwart zusammenschliessen: "il a été mon visage" - j'ai un visage détruit".

In dieser Selbstansicht nimmt das Gesicht den Platz der fehlenden Eigennamen, der ungewissen Daten ("Un jour") und unpräzisen Ortsangaben ("dans le hall d'un lieu public", A 9) ein: es tritt anstelle der nicht-existierenden Geschichte. Zunächst, weil seine Existenz nicht zu leugnen ist - obschon verschwiegen wird, ob die Erzählerin bei ihrer Gesichtslektüre in einen wirklichen oder imaginären Spiegel blickt - vor allem aber, weil es selbst eine Geschichte hat: es hat Geschichte und damit auch etwas zu erzählen. Seine narrative Funktion wird damit eine merkwürdig doppelte: wenn es einerseits die Erzählung begründet, verlangt es doch seinerseits, erzählt zu werden, und keine Beschreibung kann dieses Verlangen befriedigen - jedes Detail verlangt noch mehr Erzählung, weil jede Enthüllung ein Rätsel aufgibt: das Rätsel des 'brutalen Alterns' mit achtzehn Jahren, das Rätsel des entschiedenen Mundes, des traurigen Blicks.

So taucht das zerstörte Gesichtsmaterial als Antwort und Frage in einem auf.

Wenn das Gesicht in dieser Beschriebenheit als Vorzeichen und Voraussetzung der autobiographischen Erzählung auftaucht, stellt sich die Frage nach der hermeneutischen Projektion, die in jeder physiognomischen Semiotik wirksam ist, indem sie den zu erwartenden Sinn der enthüllenden Erzählung bereits in sich birgt. Denn gerade weil das Gesicht nicht ganz ausgesagt werden kann - und darin ist es dem Herz als Motor autobiographischen Schreibens wieder sehr ähnlich - , entwirft es ein Schema des 'Sagen-Wollens' ⁵⁾ und kann die Wahrheit, die man in ihm suchen möchte, immer nur versprechen, nie aber einlösen.

Der Erzählanfang von L'Amant leistet, indem er den selbstidentifizierenden Blick der Schreibenden einsetzt, diese genretypische Authentifikation, weil es nicht möglich ist, eine Gesichtsbeschreibung nicht als Ausdruck von Persönlichkeit aufzufassen, ihr keinen Sinn zuzusprechen, der die Lektüre orientiert. Und dass es genau die scharfe Gezeichnetheit des Gesichtes ist, die eine Persönlichkeit affirmiert, gehört sowohl zum ideologischen System der lavaterianischen Semiotik wie zur narrativen Logik Balzacs.⁶⁾ So ist es vielleicht auch nicht weiter erstaunlich, wenn eine Duras-Interpretenin den Text in die Tradition des 'aveu' und des balzacischen 'tout-est-vrai'-Stils stellt.⁷⁾ Nun lässt sich kein Erzähltext des 20. Jahrhunderts ohne weiteres an den Balzacischen Realismus anschliessen - und schon gar nicht der Text einer in der Fiktion so begabten Erzählerin wie Marguerite Duras. Wenn sie in ihrer Autobiographie die Mittel der Authentifikation über das Gesichtsbild erprobt, so entwirft sie mit denselben Mitteln auch eine Gegenstrategie. Dazu gehört zunächst die ruinöse Bilanz ihrer Gesichtsgenealogie, die jenes Mass an positiver Deformation übersteigt, das innerhalb eines ideologischen Bezugsrahmens der Physiognomik die moralische Integrität des Gesichtsträgers garantiert.⁸⁾ Als radikaler Schlussstrich am Anfang des Textes leistet der Satz vom zerstörten Gesicht mehr als Interesse zu wecken für das Ich der Autobiographie. Die Absolutheit der Aussage überspannt die (ideologische) Analogie von äusserer Erscheinung und innerem Wesen insofern, als der Umkehrsatz 'ich habe eine zerstörte Persönlichkeit' zwar nicht unmöglich, aber ein unwahrscheinliches Wagnis ist. Zudem - und das ist eine interessante Nuance - wird genau dieser

absolute und prägende Ausdruck des Gesichts von der ersten Beschreibung durch den Fremden zur Selbstbeschreibung variiert: "votre visage [...] dévasté" (A 9), "J'ai un visage détruit" (A 10). Die semantische Differenz von 'verwüstet' zu 'zerstört' ist zwar gering, aber nicht unerheblich. 'Dévasté' im figurativen Sinn gibt es nur für das Herz oder die Seele, im konkreten Sinn kann es eigentlich nur auf einen Unfall oder eine Katastrophe hinweisen. Was diese Beschreibungsvariante aber über die semantische Differenz hinaus aufzeigt: die Wahrheit des Gesichts ist eine Frage der Bezeichnung und somit eine bewegliche. Jeder Ausdruck, der in ihm abgelesen wird, wird ihm im selben Zug hineingeschrieben. Die Gesichtsoberfläche ist nicht anders als die Textoberfläche ein inauthentisches Zeichensystem, dessen Entzifferung durch keine innere Wesenheit gesichert ist. Wenn es erzählt wird, geht das Gesichtete dem Erfundenen nicht voran: "J'invente, je vois" - nicht umgekehrt sagt es der Erzähler von Lol V. Stein.¹¹⁾

Ein Photo ohne Alibi

Wenn jede (Selbst-)Ansicht wesensmäßig unvollständig ist, und keine Projektion auf ein Inneres diese Unvollständigkeit zudeckt, kann ein einzelnes Bild immer nur Identität versprechen, nie aber erfüllen. Und so muss jedem Bild ein weiteres hinzugefügt werden. Darin entwickelt Duras in ihrem Erzählanfang die stärkste Gegenstrategie zur hermeneutischen Analogie von Innen und Aussen: statt den Blick durch Reflexion zu ergänzen und ihn auf eine innere Wahrnehmung zu lenken, lässt sie ihn auf der Oberfläche abgleiten. Und fügt der Äusserlichkeit eine weitere Äusserlichkeit hinzu: dem Spiegelbild eine Photographie.

Das Photo heisst zuerst nur "une image", ein Bild, das sich schon ganz zu Beginn völlig unvermittelt zwischen die zwei Gesichtsbeschreibungen schiebt:

"Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchante." (A 9)

Ein noch nie gesehenes, nie besprochenes und nicht sprechendes Bild, das hier gar nicht zum Bild wird, sondern nur in seiner ganz privaten Wirkung erwähnt wird: es gibt zu erkennen, gefällt, bezaubert. Später ist von diesem Bild als von einer Photographie die Rede; es scheint zu einer Serie von Photos zu gehören, die verstreut im ganzen Text auftauchen und ihm ein Familienphotoalbum zugrunde legen, das damit Auslöser und Unterlage der Autobiographie wird.

Die Betrachtung einer Photographie ist neben dem Bild, das unter fremdem Blick auftaucht, und neben dem Blick des Ich in den Spiegel die dritte konkrete Motivation, in einer Autobiographie das eigene Gesicht auftauchen zu lassen. Anders als das Spiegelbild hat das photographierte Ich keine Gegenwart, es wird zu einem der Zeit entrissenen Fragment, das eine zeitliche Dissoziation in das Selbst der Erzählenden einführt: immer hat sich zwischen der Betrachtenden und der Betrachteten, zwischen Subjekt und Objekt etwas ereignet, und immer ist ganz gewiss, dass es - nach dem, was Roland Barthes das Interesse oder das Noëma der Photographie nennt - den photographischen Referenten gegeben hat:

"Le nom du noème de la Photographie sera donc: 'Ça a été', ou encore: L'Intraitable. En latin [...]: 'interfuit': cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (operator ou spectator); il a été là, et cependant tout de suite séparé; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. C'est tout cela que veut dire le verbe intersum."⁹⁾

In der Gewissheit dieses Da-Gewesenseins verhilft die Photographie dem autobiographischen Ich zwar zu einer unbestreitbaren Anwesenheit, doch liefert sie auch gleichzeitig ein Selbst, das sich aus der Hand geben kann: ein Photo lässt sich im Unterschied zum Spiegelbild herzeigen. Es ist die rein deiktische Funktion der Photographie, ihr "voici"¹⁰⁾, mit dem die Erzählerin den Leser zum Zuschauer macht, wenn sie seine Aufmerksamkeit immer wieder auf dieselbe schweigsame Photographie lenkt:

"Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong." (A 11)

Und später, zum selben Bild:

"Sur le bac, regardez-moi. Je les ai encore. Quinze ans et demi." (A 24)

Es ist der Blick auf diesen Ausschnitt photographierter Existenz auf einem Schiff, einer Überfahrt, einem Zwischenraum von Existenz, den die Erzählerin zum kruzialen Moment ihres autobiographischen Vorhabens macht. Der autobiographische Pakt, so scheint es, wird mit diesem Bild passagerer Existenz über einen Dritten im Bund geschlossen: mit dem ersten Beobachter der Szene, einem, der die Erzählerin in diesem Moment erfasst und abglichtet hat, einem, der in der linien- und zentrumslosen Lebensgeschichte etwas Notables¹²⁾ herausgesehen hat.

Soviel zumindest könnte ein Photo als Mittel der Authentifikation leisten - wenn es denn existierte. Es ist ja aber gerade der Charme und die Schwierigkeit dieses Bildes, dass es niemand ausser der Erzählerin gesehen hat - damit muss sie konsequenterweise die dokumentarische Sicherheit photographisch erfasster Wirklichkeit im selben Moment, in dem sie sie beschwört, wieder verabschieden und das Bild im Konjunktiv der Fiktion belassen - 'une photo qui aurait pu être prise':

"C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça?" (A 16f.)

Nicht, weil niemand zugegen war, um das Bild, mit dem die Geschichte der Schreibenden beginnen müsste, zu sichern, sondern: weil damals niemand daran gedacht hat, bleibt es als visuelles Bild in einem merkwürdigen Status zwischen Sein und Nicht-Sein. Das Leben ist kein Photoroman, in dem ein unsichtbarer Autor die wichtigen Ereignisse im voraus weiss und im richtigen Moment einen Photographen bestellen kann:

"Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet évènement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la

connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée à la somme. "(A 17)

Erst Lebensdokument, dann mögliches, aber ausgelassenes und zuletzt unmögliches Bild - "et il ne pouvait pas être autrement" - wird hier der Weg vom Authentischen zum Fiktionalen, vom visuellen zum Erinnerungsbild begangen. Nach der zerstörten Identitätsakte 'Gesicht' wird mit dem fehlenden Photo jede überprüfbare Referenz der Schreibenden getilgt. Das Schreiben nimmt seinen Anfang nicht in einer historisch oder visuell beglaubigten Wirklichkeit, sondern genau im Fehlen derselben. Das einzige Alibi des Photos ist es, kein Alibi zu haben:

"C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur." (A 17) ¹³⁾

Um in die Geschichte, die es zu erzählen gäbe, eingeschlossen zu sein und ihr Autor zu werden, darf das Bild sich nicht als Anschaubares konstituieren: das Absolute, das es damit repräsentiert, ist alles, was ihm fehlt, was noch nicht entwickelt, nur Bild eines Bildes ist. In andern Worten: Gerade das Fehlen des Bildes weckt die Erinnerung und damit den Wunsch nach einem Bild. Und dieser fordert die Erzählung heraus. Während sich die Photographie in ihrem bestechenden Festhalten von Anwesenheit jeder weiteren Entwicklung und jeder narrativen Expansion entzieht¹⁴⁾, hilft sie dem Vergessen: "La photo aide à l'oubli", schreibt Duras in La Vie Matérielle¹⁵⁾. Deshalb braucht das unentwickelte Bild die Erinnerung und die Schrift. Es ist nie ganz da, die Erzählerin lässt es immer wieder beginnen - "l'image commence ..." (A 45) - und in seinem doppelten Status von erinnerter Wirklichkeit und visueller Fiktion verschiebt es das Wahrheits- und auch das Wahrscheinlichkeitsversprechen des autobiographischen Paktes: nicht wahrscheinlich, sondern glauben, dass man als das erscheint, was man sein möchte:

"Ce que je veux paraître, je le parais, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois, belle ou jolie, jolie par exemple pour la famille, pas plus, tout ce que l'on veut de moi je peux le devenir. Et le croire." (A 26)

Wie mit der fehlenden Geschichte wird mit dem nicht photographierten Bild die Präsenz der Abwesenheit in den Text der Autobiographie eingelassen. Wenn sich weder die Gewissheit einer Geschichte noch die der Bilder vor dem Schreiben konstituiert haben, wird Sein zum Experiment und zur rein subjektiven Evidenz: glauben, man sei das, was man zu sein scheinen möchte. Mit dieser Form von Selbstbezug öffnet sich der autobiographische Text allen Möglichkeiten der literarischen Fiktion. Indem er sich zwischen So-Sein und So-Scheinen ansiedelt, thematisiert er nicht nur den Übergang von Wirklichkeit zur Fiktion, sondern enttarnt die erprobten Mittel der Authentifikation im autobiographischen Schreiben selbst als fiktional. Der Glaube an die Wahrsagung des zerstörten Gesichtes bleibt damit ebenso dem überlassen, der es dechiffriert - dem Leser als Zuschauer - wie die Erzählerin es sich selbst überlässt, an die Schönheit ihres Gesichtes zu glauben. Es ist das sehende Gesicht, "le visage voyant", das im Unterschied zum gesehenen Gesicht den Blick auf das Experiment der Zeit richten kann:

"Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'experiment." (A 16).

Die Erzählerin blickt auf die Erzählte zurück, die ihrerseits der Zukunft entgegenblickt. Die Blicke, die so gegeneinander konvergieren, restituieren gerade kein Objekt, sondern sein Auftauchen in der Erinnerung: ein Objekt, das da und nicht da ist, exponiert und vergangen im gleichen Zug. Aber in dieser spezifischen Zeitlichkeit der Erinnerung als Anhaltspunkt von Identität ist auch die Erinnerung nie genau dort, wo das Schreiben stattfindet¹⁶), und so muss es zu einer ständigen Passage zwischen Subjekt und Objekt kommen, zwischen je und elle. Diese Passage vollzieht sich zum ersten Mal während der Flussüberfahrt, die damit in mehrerer Hinsicht zur Metapher für einen Zwischenraum der Existenz wird: zwischen zwei Orten, zwischen den Jahreszeiten - "il n' y a pas de saisons dans ce pays-là" (A 11) -, zwischen Kind und Frau, zwischen Familie und Liebhaber, zwischen Vergangenheit und Vergegenwärtigung, zwischen Subjekt und Objekt: aus "je" wird "la petite", als der Fährmann - "le passeur" (A 30) - mit ihr zu sprechen beginnt, dann aber "la jeune fille", als der Mann aus der Limousine, ihr zukünftiger Liebhaber, der sie bis dahin nur angesehen hat, zu ihr kommt und sie anspricht (A 42). Als Angesprochene und Gemeinte

verschafft sie sich sich selbst zum Objekt: "elle", "la petite", "la jeune fille", "l'enfant", "l'enfant blanche", aber meist nur "elle". Diesem Gleiten zwischen Erzählsubjekt und Erzählobjekt entspricht das Ineinandergleiten der Erzählzeiten, die sich bisweilen in einer Passage vom Präsens bis ins Plusquamperfekt überlagern:

"Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient. Je lui avais demandé de le faire encore et encore.

De me faire ça. Il l'avait fait." (A 55)

In solch zeitlichen Überblendungen wird die chronologische Abfolge von Ereignissen instabil und gleicht sich dem heterarchischen Ineinander von Gedächtnisinhalten an. Mit der "traversée" und der "passage", die sowohl Metapher im konkreten Wortsinn wie gleitende Bewegung ist, ist der Anfang der Erinnerungsarbeit des Schreibens bezeichnet: Übersetzung und Übertragung. Eine Bewegung, die von keinem Standbild abgelichtet werden kann. So wie sich das enthüllte und doch nicht zu Ende geschriebene Gesicht am Texteingang vom statischen 'visage détruit' zum bewegten und bewegenden "visage voyant" transformiert, wird das Erinnerungsbild der ausgelassenen Photographie hier in Bewegung gesetzt. Ausdrücklich ist auch von der Dauer des Bildes die Rede - "L'image dure pendant toute la traversée du fleuve" - (A 11), womit wie unter kinematographischem Blick der Referent der Photographie ins Gleiten gerät. Während die Photographie in ihrer immobilen Eigenart als tableau vivant vollständig Bild ist und keine weitere Hinzufügung verlangt, driftet das bewegte - kinematographische - Bild unausgesetzt zu weiteren Ansichten: der Referent der bewegten Photographie krallt sich nicht wie ein Gespenst am Zuschauer fest, so Barthes: im Fluss der Bilder reklamiert er keine vorhergehende Existenz¹⁷).

So verhilft der Einsatz des filmischen Blicks der Erzählung zum Sieg über die fixierbare Zeit und vermeintliche Identität der Erzählenden, welche der Text zu Beginn vorgibt. Die sequenz- und planartige Abfolge der Textparagrafen entfaltet ein zeitliches Auseinander, das die temporale Referenz der Narration punktuell tilgt. Sie wird selbst temporär und öffnet sich damit hin zum Raum. Wie im Film ist es im Fluss der Erzählung nicht möglich, ein Bild als einziges oder vollständiges zu behaupten und behalten, im Französischen: à le re-garder.

Zwischen Wunsch und Wissen

"J'ai deux longues tresses par le devant de mon corps comme ces femmes du cinéma que je n'ai jamais vues mais ce sont des tresses d'enfant." (A 23) Wieder heisst die Anordnung "j'invente, je vois", nicht umgekehrt, und niemand weiss, welche Frauen in welchem Film gemeint sein könnten. Wenn man aber an gewisse Filmbilder denkt, die man vielleicht selbst gesehen hat, dann weiss man nicht mehr, ob sie, die Fünfzehnjährige, wirklich Kinderzöpfe trägt oder wer hier eigentlich gemeint ist. Es wird an etwas erinnert, das dort gerade nicht ist, ein Ungesehenes - "que je n'ai jamais vues."

Um Nie-Gesehenes und Ungesehenes zu sehen zu geben, müssen sich Wissen und Fiktion, die sich in jeder Personenbeschreibung seit Balzac innigst vermählt haben, voneinander trennen. Es ist vielleicht nicht so sehr erstaunlich, dass Robbe-Grillet 1956 in seinem Entwurf für einen Nouveau Roman nochmals diese über 100 Jahre alte Romankonzeption Balzacs verabschiedet, als ob da nicht längst Flaubert, Proust, Breton und Bernanos dazwischen gekommen wären: "La seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac", so Robbe-Grillet¹⁸). Warum? Weil es immer noch gelte, "les vieux mythes de la 'profondeur'" zu zerstören, die hartnäckig am Anfang und im Grunde jeder Beschreibung von Person oder Gesicht stehen und eine motivierte Verbindung von Mensch und Ding, Erscheinung und menschlicher Wahrheit vortäuschen. ¹⁹) Gestützt auf anthropologisches, psychologisches, physiognomisches, historisches und allgemein menschliches Wissen, hat Balzac der literarischen Beschreibung ein stummes System der Wahrscheinlichkeit unterlegt, das jede Ambivalenz auf der Oberfläche des Beschriebenen zusammenschweisst, und so muss Robbe-Grillet weiterhin auf die "constructions romanesques futures" spekulieren, die es unternehmen werden, die Dinge da sein zu lassen, ohne dass sie schon etwas sind, das heisst: ohne etwas zu bedeuten.²⁰)

Wenn also die balzacsche Erzählanordnung, in der jede Ansicht als Schema eines Sagen-Wollens zwangsläufig immer weit mehr sagt, als sie zu sehen gibt, radikal in Frage gestellt sein soll, muss das Schreiben Ansichten

entwerfen, die nichts beschreiben. Oder ohne die Suggestion eines Konkreten beschreiben. Marguerite Duras hat sich zwar nie der Theorie des Nouveau Roman mit seiner Privilegierung der narration auf Kosten der description angeschlossen, doch hat sie gerade auch in L'Amant ein Verfahren von Erzählung gewählt, das keine determinierten Bezüge zu sich oder zur Welt herstellt. In La Vie Matérielle, den Gesprächsprotokollen von 1986, bezeichnet sie es als ein Verfahren, das die Unerzählbarkeit, die in jeder Erzählung liegt, in sich einschliesst:

"Ecrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence." 21)

Nichts, kein Anlass, kein Gesicht, kein Photo, kein Bild kann diese Abwesenheit ersetzen und dem Schreiben zu einem Anfang verhelfen. Wenn die Erzählerin nun in ihrer Autobiographie den Ort einkreist, der am Anfang ihres Schreibens steht, dann gibt es nur die Erinnerung an den Wunsch zu schreiben, ein Wunsch nach Schreiben, der schon immer da war, der Fünfzehnjährigen bei ihrer Überfahrt über den Mékong ins Gesicht, genauer, in die Augen geschrieben:

"Quinze ans et demi. [...] Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, que tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère: ce que je veux, c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande: écrire quoi? Je dis des livres, des romans." (A 29)

Nicht etwas schreiben, sondern Bücher schreiben. Nicht mit dem Wissen um eine Geschichte, sondern mit dem Wunsch nach einem Text begegnet die Erzählerin ihrem ersten Liebhaber, den sie verlassen wird, um Bücher zu schreiben. Bücher, von welchen sie sagen wird, dass sie alle ihre Geschichte am Ort der Schwelle zum Schweigen haben: "le lieu au seuil de quoi le silence commence", dass sie, ohne je eine Geschichte zu erschliessen, sich vor der verschlossenen Türe des Wissens um das Geschriebene, um die Liebe, um die Familie, um sich selbst befinden:

"Je n'ai jamais écrit croyant le faire, je n'ai jamais aimé croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée." (A 34/35)

Das Sehen suchen

Wenn es das mehrdeutige visage voyant ist, das Anfang und Motor ihres Schreibens ist, dann vor allem deshalb, weil es auch das Gesicht des Begehrens ist:

"J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant..." (A 15f.)

Das begehrende Gesicht, mit dem alles beginnt, setzt wie das Schreiben immer den Ort eines anderen voraus. Es bedeutet ein Ausgesetzt-Sein in Richtung des anderen, des künftigen Liebhabers, ein Ausgesetzt-Sein, das ohne Wissen von ihm auskommt, ohne selbst den Inhalt des Begehrens, "la jouissance", zu kennen. Eine Hinwendung, die immer schon Abwendung von sich selbst braucht: elle, pas moi.

Im sehenden Gesicht der Erzählerin liegt vor jedem Objekt und jedem Bild, das sie in der Erinnerung entstehen lassen kann, der Blick. Alle Dinge tauchen auf, ohne schon irgendwo abgebildet zu sein, sie realisieren sich, indem sie vor ihren Augen passieren. Und weil ihr Blick ein begehrender ist, erzeugt er instabile Bilder und Selbstbilder, die wie die ungesehenen Frauen im Kino, wie die ungemachte Photographie da sind und auch nicht da sind. Die Bilder müssen in dieser Instabilität bleiben, weil es sein kann, dass sie als fertige Bilder das Begehren töten: "le désir est mort, tué par une image", sagt eine Stimme des Bandes von Le Navire Night, "Histoire d'amour, Histoire sans images, Histoire d'images noires".²²⁾

Bilder, die kein Objekt konstituieren, sondern ein Begehren wachhalten, können nicht vollständig sein. Oder sie müssen immer wieder aufhören. Zum Beispiel, wenn der Blick aussetzt. Zum Beispiel, wenn jemand die Augen schliesst und die Bilder schwarz werden lässt - "images noires". Oder das Gesicht schwarz werden lässt wie die junge Frau in Les yeux bleus, cheveux noirs, die sich in all den Nächten, in all der Liebe mit ihrem Liebhaber

das Gesicht immer wieder mit schwarzer Seide zudeckt, um ihn hinter geschlossenem Vorhang, aus dem Schwarzen weiter anzublicken.²³⁾ Auch die Erzählerin von L'Amant gerät in dieses Dunkel, als sie ihren Liebhaber zum ersten Mal berührt, als ob der begehrte Körper nicht zu Gesicht zu bekommen sei:

"Les yeux fermés, elle le fait. Lentement. [...] Elle ne le regarde pas au visage. Elle ne le regarde pas. Elle le touche. " (A 49f.)

Um Bilder daran zu hindern, das Begehren zu verhindern, braucht es einen anderen Status von Bild, einen anderen Bild- und Blickraum, das heisst einen Raum zwischen Blick und Bild. "J'enseigne que la vision se scinde entre l'image et le regard," sagt Lacan in Bezug auf das Schreiben von Duras - und unterrichtet damit, was sie ohne (sein) Wissen praktiziert: "Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne."²⁴⁾

Über den Blick als Funktion des Begehrens lehrt Lacan - unter anderem: "D'une façon générale, le rapport du regard à ce qu'un veut voir, est un rapport de leurre. Le sujet se présente comme autre qu'il n'est, et ce qu'on lui donne à voir n'est pas ce qu'il veut voir. C'est par là que l'oeil peut fonctionner comme objet a, c'est-à-dire au niveau du manque ()."²⁵⁾

Indem Duras die Blicke selbst in Szene setzt, durchkreuzen sie die Bilder, die sie sehen wollen, lösen sie auf und führen zu den Rändern, an welchen Kenntlichkeit und Identität der Schauenden und des Geschauten zusammenbrechen. Und wo es möglich wird, bei klarstem Bewusstsein verrückt zu werden:

"J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue du tout. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère. [...] Rien ne se proposait plus pour habiter l'image. Je suis devenue folle en pleine raison." (A 105f.)

Wenn Bilder sich nicht mehr vom Blick bewohnen lassen, dann hängt dies nicht nur mit dem konstitutiven Mangel des Auges zusammen, sondern mit einer Masslosigkeit des Sehens, das ebenso zum Geheimnis des Blicks wie zu dem des Begehrens gehört. Ein Geheimnis das die durasschen Frauenfiguren bis zur Unerträglichkeit umgibt, eine Seh-Sucht, die die ganze Masslosigkeit ihres Begehrens enthält. In dem Masse, dass Begehren (désirer) und Sehen (voir) für sie eins ist und sie fragen lässt, ob die Liebe an einem Gefühl oder nicht einfach nur an einem Blick hängt. Emily L.: "Je ne sais pas si l'amour est un sentiment. Parfois je crois qu'aimer c'est voir. C'est vous voir."²⁶⁾

Und Lol V. Stein, die in der ständigen Gefahr lebt, aus den Augen verloren zu gehen - "Tu sais qu'on peut cesser de me voir" - , die nur im 'Blickfeuer' ihres Geliebten existiert, deren Wollen sich bisweilen ganz auf den Wunsch zu sehen richtet. Mit einem Begehren, das nicht sagt, was es will: "Mais qu'est-ce que vous voulez? Elle ne sait pas. - Je veux, dit-elle."²⁷⁾

Oder Agatha, die ihren Bruder verlassen wird, weil sich ihre Liebe nicht realisieren kann, weil das Inzestverbot nur das Begehren, nicht seine Erfüllung befördert. So dass sie nichts anderes mehr will als ihren Bruder zu sehen: "Je ne voulais pas dire que je vous quittais, non, je voulais vous voir je crois, rien d'autre, vous voir." Und wo dann aus dem Inzestverbot ein Blickverbot wird, so dass die beiden während ihres Gesprächs immer wieder die Augen schliessen müssen und bei geschlossenen Augen noch das Begehren in den Augen des andern sehen:

"Ils ferment les yeux. Temps. - ELLE . - Quel désir de vos yeux."²⁸⁾ Wie der Liebhaber, der den Körper der Geliebten mit geschlossenen Augen ansieht - "Il la regarde. Les yeux fermés, il la regarde encore" (A 121), weil der begehrte Körper mehr ist, als sich sehen lässt, und der Blick ihm nie Herr werden kann: "...il n'est pas fini, dans la chambre il grandit encore, il est encore sans formes arrêtées, à tout instant en train de se faire, il n'est pas seulement là où il le voit, il est ailleurs aussi, il s'étend au-delà de la vue..." (A 121).

Nicht um das Begehren anzuhalten, sondern um es auszuhalten, müssen die blicksüchtigen Gestalten, deren Schauen wie das Blick gewordene Gesicht der Erzählerin des Amant das ganze Gewicht des Begehrens trägt, immer wieder

die Augen schliessen. Der passive, nicht-herrische Blick eröffnet hinter geschlossenen Augen einen neuen optischen Raum, in dem nur noch Blick und reines Sehen ist, keine inneren Bilder, keine Objekte. Während diese zweite Szene des Sehens als 'image noire' oder "raideur effrayante"²⁹⁾ zwar an den Grenzen des Sicht- und Repräsentierbaren liegt, jedoch noch in Worte gefasst werden kann, gibt es eine andere Potenzierung des Blicks, die die Grenzen der Repräsentation übersteigt. Es ist das schlichte Faktum des Sich-Ansehens, das ganze einfache "ils se regardent", das im Blickspektakel der durasschen Figuren einen Narzissmus vorführt, für den es kein Objektiv gibt. Wenn zwei sich in den Augen liegen, die Blicke austauschen oder ineinander verschwimmen lassen, dann muss das, was zwischen ihnen liegt, als unendliche Spiegelung jeder Sagbarkeit, jeder Repräsentation entgehen, denn, so Derrida: "nie siehst Du den Blick der einen den Blick der andern, direkt in die Augen sehen, auch übrigens Deinen nicht. [...] nie wird ein dritter Blick das Von-Angesicht-zu-Angesicht zweier anderer überraschen".³⁰⁾

So ist das 'les-yeux-dans-les-yeux' der Liebenden gleichzeitig Ausblendung und Überbelichtung der Szene, die eine Erzählende oder eine Lesende in den Blick zu bekommen versucht. Es markiert ein Extrem, das sich in sich einkapselt, weil es weder abgebildet noch wiederholt werden kann. "Ohne Wiederholung keine Zeichen", schreibt Barthes und gibt damit vor, dass Blicke strenggenommen keine Zeichen sind. Oder aber sie sind unstete Zeichen, weil sie immer jemanden oder etwas suchen.³¹⁾

In dem Sinne kann eine Autobiographie, die es unternimmt, die Schreibende in den Blick zu bekommen, nur bedeuten, dass sich darin ein Suchbild ans nächste reiht. Der Blick ist ihr immer nur auf der Spur, und was er zu sehen bekommt und zu sehen gibt, sind verschobene Gesichtspunkte, unergründliche Metonymien und Synekdochen: ein Männerfilzhut, ein abgewetztes Seidenkleid, das Haar, goldene Absätze (A 19), eine andere:

"Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, des désirs." (A 20)

Unmöglich sich in der 'circulation des désirs' mit den Bildern und dem, was am Körper hängt, zu identifizieren, es sind immer nur vorgetäuschte Ganzheiten und Personen, "pour ainsi dire personne de conséquent" heisst es für Lol V. Stein³²⁾ - und darin ist das weibliche Subjekt des Amant ihre Verwandte. Die Überbelichtung oder Dunkelheit, die um die Erzählerin entsteht, wenn sie sich sehen sieht, hat eine Entsprechung in der eindringlich repetitiven Verwendung der Pronomen: je, il, elle. Weitaus am häufigsten: elle. Und die Frau, die namentlich eine grosse Rolle spielt in ihrem Leben, gehört so sehr zu dieser Zirkulation des Begehrens, dass ihr Name das Pronomen 'elle' euphonisch mehrfach überblendet: "Elle. Hélène L. Hélène Lagonelle. Elle..." (A 90). Nur über den Umweg des Begehrens dieser anderen würde sie - mit oder ohne Rücksicht auf Lacan - das Begehren ihres Liebhabers definitiv erfahren, wobei das Definitive für das Begehren den Tod bedeutet:

"Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive. De quoi en mourir." (A 92)

Doch zu diesem Schluss kommt es nicht. Die Erzählerin wird ihren Liebhaber verlassen, sie wird Hélène Lagonelle aus den Augen verlieren, gerade um das Begehren nicht zu schliessen, um nichts zu vergessen. Es werden andere Liebschaften, Freundschaften und Bücher kommen, die nicht an Stelle jener ersten Liebe treten, sondern im Gegenteil deren Zukunft erhalten:

"Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné. C'est moi. [...] Et puis il le lui avait dit. Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort." (A 142)

Als Duras 1990 von seinem Tod erfährt, macht sie sich sofort daran, diese Liebe nocheinmal zu beginnen und schreibt L'Amant de la Chine du Nord - das Buch des Buches L'Amant. Durch den Tod dieses "homme de peine" (A 92) ist

es möglich geworden, die Figuren zu historisieren, ihnen ihre Geschichte zu geben:

"J'ai écrit l'histoire de l'amant de la Chine du Nord et de l'enfant: elle n'était pas encore là dans L'Amant, le temps manquait autour d'eux."³³⁾

Die Stimme, die nun dort zu sprechen beginnt, ist weder auf ein Gesicht noch auf ein Photo oder einen fremden Blick angewiesen. Sie beginnt mit der Ansicht des schon geschriebenen Buches, mit der Erinnerung an die geschriebene Liebe, an das geschriebene Leben, an die geschriebene Stimme. Als Drehbuch mit blinden Stimmen, gesichtslos:

"C'est un livre.

C'est un film.

C'est la nuit.

La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre.

Voix aveugle. Sans visage.

Très jeune.

Silencieuse."³⁴⁾

Anmerkungen

1) Alle Textzitate aus Marguerite Duras, L'Amant, Editions de Minuit 1987, sind im folgenden mit der Sigel (A) versehen.

2) Vor allem: Un barrage contre le pacifique (1950), Le Vice-Consul (1965), L'Amour (1971) und La Femme du Gange (1973). Nach Lejeune schliesst die Nicht-Identität von Autor- und Figurennamen die Möglichkeit, einen Text als Autobiographie aufzufassen, aus. Vgl. Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, Editions du Seuil 1975, S.28.

3) Rousseaus berühmte Formel der Selbstoffenbarung, mit der er seine Confessions eröffnet, wonach jedermann in seinem Herzen lesen solle - "je veux que tout le monde lise dans mon coeur" - erzeugt dagegen als rein metaphorisches Versprechen auf der Ebene der Textoberfläche eine eigentümliche Leere. Oder zumindest: eine weitgehende Unleserlichkeit.

4) Vgl. dazu Charles Grivel, 'Die Identitätsakte bei Balzac. Prolegomena zu einer allgemeinen Theorie des Gesichts'. In: Gumbrecht/Stierle (Hrsg.), Honoré de Balzac. München 1980. Grivels Aufsatz ist ein methodisch sehr schön reflektierter Versuch, eine allgemein semiotische Theorie des

Gesichts, wie sie sich in einer strukturalen Textanalyse Balzacs entwerfen lässt, mit einer Studie der historischen Voraussetzungen der Physiognomik lavaterianischer Ausprägung zu verbinden.

5) Ein Schema, so Grivel, das man in jedem Gesicht entdecken muss, wenn man ihm seinen idealistischen Aussagewert, wonach sich jedem Zug ein Sinn zuordnen lässt, abspricht - eine Absage, die er als strukturaler Gesichtsleser leisten muss. Vgl. Grivel, a.a.O., S. 92 und 104.

6) Grivels Folgerungen aus den lavaterschen physiognomischen Regeln folgend, wonach ein positiver Zug eines Gesichts stets ein stark ausgeprägter ist: "Geringe Ausgeprägtheit des Zugs bezeichnet einen geringen Wert seines Trägers, und ein jungfräuliches Gesicht ist gleich null." a.a.O. S. 98.

7) Carol J. Murphey, 'Duras' L'Amant: Memories from an absent Photo'. In: Sanford Scriber Ames, Remains to be seen. Essays on Marguerite Duras. New York - Bern - Frankfurt/Main - Paris 1988, S. 172f.

8) Gemäss Regel 6 der Physiognomischen Regeln müsste es heissen: 'wessen Gesicht zerstört, dessen Denkungsart und Charakter zerstört'. Lavater, Vermischte physiognomische Regeln - ein Manuskript für Freunde. o.O. 1802, S. 10. (Zitiert in Grivel, a.a.O. S. 100.)

9) Roland Barthes, La chambre claire. Note sur la photographie. Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, S. 120f.

10) "La photographie n'est jamais qu'un chant alterné de 'voyez', 'vois', 'voici'." Barthes, a.a.O. S. 16.

11) Duras, Le Ravissement de Lol V. Stein. Editions Gallimard 1964, S. 56.

12) Vielleicht habe die Photographie, so Barthes, einmal zuerst das Notable festgehalten, bald aber in einer Umkehrung, das zum Notablen gemacht, was sie fotografiert hat. Barthes, a.a.O. S. 60.

13) Die absolute, nicht fotografierte Photographie sollte ursprünglich dem Buch den Titel geben: 'L'image absolue' - so Duras in einem Interview mit dem Nouvel Observateur Nr. 57, 28. September 1984, S. 52.

14) "Ruse du vocabulaire: on dit 'développer une photo'; mais ce que l'action chimique développe, c'est l'indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant). Ceci rapproche la photographie (certaines photographies) du Haïku. Car la notation du Haïku, elle aussi, est indéveloppable: tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une expansion rhétorique." a.a.O. S. 81.

15) La Vie Matérielle, P.O.L. Editions 1987, S.100.

16) "Jeder von Ihnen der schreibt, versucht sich zu erinnern was er im Begriff ist zu schreiben und Sie werden sofort sehen wie leblos das Geschriebene wird, das ist warum erklärendes Schreiben so langweilig ist, weil alles erinnert, das ist warum Illustration so langweilig ist weil man sich daran erinnert wie jemand aussah und man seine Illustration so aussehen lässt" so lautet diese Ansicht in den Worten Gertrude Steins. Zeit, Identität und Erinnerung seien zwar das, wovon jede schöpferische Tätigkeit spreche, doch genau darum dürfen diese Kategorien im Schreiben nicht als Gedanke vorkommen und eigentlich nicht existieren. Gertrude Stein, Was sind Meisterwerke? (1940), Zürich ²1985, S. 59 und 63.

- 17) Barthes, a.a.O., S. 140.
- 18) Alain Robbe-Grillet, Pour un Nouveau Roman, Editions de Minuit 1963, S. 15.
- 19) a.a.O., S. 22.
- 20) a.a.O., S.20.
- 21) La Vie Matérielle, S. 31f.
- 22) 'Le navire Night'. In: Le navire Night - Césarée - Les mains négatives - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner, Mercure de France 1979, S. 52 und 24.
- 23) Duras, Les cheveux bleus, yeux noirs. Editions de Minuit 1986, S. 108/109 und passim.
- 24) "... Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne." Jacques Lacan, 'Hommage fait à Marguerite Duras, du ravisement de Lol V. Stein'. In: Marguerite Duras par Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo et al, Editions Albatros, 1979, S. 133/134.
- 25) Lacan, 'Du regard comme objet petit a' (1964). In: ders., Le Séminaire livre XI, Editions du Seuil 1973, S. 96.
- 26) Duras, Emily L. Editions de Minuit 1987, S. 139.
- 27) Duras, Le Ravissement de Lol V. Stein, Editions Gallimard 1964, S. 73/86/105 und 112.
- 28) Duras, Agatha, Editions de Minuit 1981, S.11 und 14.
- 29) "Silence. Les yeux sont fermés. Ils sont dans une raideur effrayante." Damit endet der Text von Agatha. a.a.O., S. 67.
- 30) Derrida, Recht auf Einsicht. Graz; Wien-Böhlau 1985, S. XXVI.
- 31) Barthes, 'Auge in Auge'. Anhang zu 'Die Schrift des Sichtbaren'. In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Kritische Essays III, Frankfurt/Main 1990, S. 315.
- 32) Der Erzähler von Lol V. Stein: "Lol V. Stein n'est pour ainsi dire personne de conséquent". a.a.O., S. 161.
- 33) Duras, L'Amant de la Chine du Nord, Editions Gallimard 1991, S.11.
- 34) a.a.O. S.17.