

Vordergrund gestellte Problem der Fremdsprachlichkeit: Wie beispielsweise Claudia Gronemann mit Bezug auf zeitgenössische maghrebinische Autobiographien festgestellt hat, führt das Schreiben in der fremden Kultursprache dazu, dass den Autoren der Zugang zu einem repräsentationslogischen Ich-Verständnis mehr oder weniger verwehrt bleibt, weil sie in der Sprache des Anderen höchstens die Abwesenheit des eigenen Ichs wahrnehmen können.<sup>56</sup> In Anknüpfung daran könnte weiterführend untersucht werden, ob sich die bei Beaulieu feststellbare Einschränkung des postkolonialen Subjekts durch photographische oder bildliche Fremdstrukturen dahin gehend verallgemeinern lässt, dass möglicherweise auch andere Autoren, in deren Generation und Nation die koloniale Sprache bereits muttersprachlich beherrscht wird, die Auseinandersetzung mit der anderen Kultur auf eine visuelle Ebene verlagern, auf der Alteritätserfahrungen noch immer besonders stark wahrgenommen werden. Derartige Studien zur Visualität in der Autofiktion – nicht nur als Topos, sondern auch als Formelement innerhalb medialer Kombinationen – wären ein weiterer Schritt, um der von Lessing zum Durchbruch verholfenen Marginalisierung des Visuellen in der Literaturwissenschaft weiter entgegenzuwirken.

Susanne Goumegou

## Das Subjekt im Blick: Bildtypen und Schreibweisen in *L'Amant* von Marguerite Duras

Le présent article cherche à distinguer dans *L'Amant* de Marguerite Duras trois types d'écriture qui reposent sur trois types d'images et impliquent des conceptions contradictoires du sujet. Premièrement, l'écriture photobiographique, à la première personne, fragmentée, dépourvue de chronologie, associative et disséminative, part de la description de photographies et hésite entre une conception psychanalytique du sujet d'une part et le recours au mythe de la profondeur du sujet et l'idée du destin d'autre part. L'écriture autospéculaire par contre se développe à partir de « l'image absolue », présente le regard dans le miroir comme une « assumption jubilatoire » de l'image (Lacan) et constitue le sujet à travers l'écriture, par la description détaillée de la mascarade par exemple. L'écriture cinéromanesque finalement transforme « l'image absolue » en une image filmique et s'inspire de techniques romanesques et cinématographiques. Elle domine à la fin du texte et écarte avec ses tendances mythiques toute conception du sujet autofictionnel. Malgré l'affinité de *L'Amant* avec la nouvelle autobiographie et l'autofiction, le texte serait plutôt à situer dans un autre contexte, celui de l'écriture blanchotienne par exemple.

Mit ihrem Auftritt in der Literatursendung *Apostrophes* von Bernard Pivot am 28.9.1984 setzt Marguerite Duras nicht nur neue Maßstäbe für die Medienpräsenz von Autoren, sondern sie nimmt auch erheblichen Einfluss auf die Rezeption von *L'Amant* (1984).<sup>1</sup> Eine Stunde und fünfzehn Minuten spricht sie über ihren früheren chinesischen Liebhaber, über ihre Familie, über das Schreiben, ihren Alkoholismus und ihre politischen Ansichten und erweitert damit den *espace autobiographique* auch auf das Medium des Fernsehens. Der Tabubruch bleibt noch deutlicher als im Buch nicht auf die „double provocation“ (Pivot) des Verhältnisses der minderjährigen Weißen zu einem zwölf Jahre älteren Chinesen beschränkt, sondern erstreckt sich auch auf den in *L'Amant* nur knapp erwähnten, von Yann Andréa in *M.D.* (1983) aber eingehend beschriebenen Alkoholismus. Sie erlaubt sich Urteile über andere Autoren – wobei vor allem ihre Aussage „Sartre n'a pas écrit“ Pivot offensichtlich Schwierigkeiten bereitet – und legt ihre politischen Positionen offen („je suis mitterrandienne“). Die Tendenz zum *aveu* ist unverkennbar.

Zu Beginn der Sendung steht das neu erschienene Buch im Vordergrund. Duras markiert es klar als ihr erstes autobiographisches („c'est la première fois“) und zieht eine scharfe Trennlinie zu den bisherigen Büchern, über die sie äußert: „tout est

<sup>1</sup> Das Interview ist auf DVD erhältlich: *Les grands entretiens de Bernard Pivot: Marguerite Duras*, Paris 2004. Alle im Folgenden genannten Zitate sind nach dieser DVD transkribiert worden. Zum Ansteigen der Verkaufszahlen nach dem Auftritt vgl. Laure Adler: *Marguerite Duras*, Paris 1998, S. 786f.

<sup>56</sup> Vgl. Gronemann: *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*, a.a.O., S. 19.

imaginaire, c'est que des fictions, mes trucs, mes livres".<sup>2</sup> Pivot liest einige Passagen vor oder drängt die Autorin, Szenen aus dem Buch nochmals zu erzählen, wobei sie diese Aussagen der Erzählerin aus *L'Amant* ausdrücklich als eigene wiederholt. Beides wird immer wieder mit Sätzen wie „ça a dû se passer comme ça“ oder „c'était comme ça“ bekräftigt, am deutlichsten die Existenz des ungewöhnlichen Hutes: „j'ai eu ce chapeau-là, vraiment je l'ai eu“.<sup>3</sup> Das Medium Autorinterview im Fernsehen verführt offensichtlich dazu, die Faktizität der Ereignisse zu betonen. Durch die Sichtbarkeit ihrer Person steht die Autorin vor der Kamera in ganz anderer Weise für das Gesagte ein, als das im Medium der Schrift der Fall ist.<sup>4</sup> Am stärksten tritt diese Sichtbarkeit hervor, wenn Pivot das Incipit des Textes, in dem das Gesicht der Erzählerin beschrieben wird, vorliest und betont, dass es für die Zuschauer besonders interessant sei, währenddessen das Gesicht der Autorin betrachten zu können. Im Gespräch mit Pivot wird der autobiographische Charakter des Buches in einer Weise betont, die, so möchte ich meinen, der Vielschichtigkeit des Textes nicht gerecht wird. Die Autorin affirmiert den im Buch nur implizit erschießbaren *pacte autobiographique*<sup>5</sup> und inszeniert sich als eine Frau, die über ihre Erinnerung verfügt und die Geschichte ihres Lebens erzählt. Gerade diese wird im Buch jedoch als inexistent ausgewiesen: „L'histoire de ma vie n'existe pas. [...] Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne.“<sup>6</sup>

Tatsächlich steht im Zentrum von *L'Amant* die Geschichte einer Adoleszenz im kolonialen Indochina der späten zwanziger Jahre, die allerdings stark fragmentarisch, assoziativ und disseminierend erzählt wird. Sie beinhaltet drei eng verwobene Initiations- und Separationsprozesse. Die titelgebende Liebesgeschichte, die einerseits eine

<sup>2</sup> Nur widerwillig räumt sie das für ihr ganzes Werk wichtige Phänomen der *ré-écriture* ein: „je me plagie là-dedans, sur la mendicante, c'est déjà écrit“.

<sup>3</sup> Auch die Frage Pivots, ob die Begegnung mit dem Chinesen ihr Leben verändert habe, bejaht sie. Auffällig ist jedoch, dass Pivot, vom Buch ausgehend, seine Fragen oft im Präsens formuliert: „vous êtes donc sur le bateau“, Duras aber in Tempora der Vergangenheit antwortet und damit klar auf ihr Leben referiert. Auch fügt sie gelegentlich weitere Informationen hinzu, etwa wenn sie den im Incipit des Buchs anonym bleibenden Mann als Bruder von Prévert identifiziert.

<sup>4</sup> Das mag damit zusammenhängen, dass die Kommunikationspragmatik vor der Kamera die Autorin viel klarer auf die Wahrheit ihrer Aussagen verpflichtet, als das im fiktionsaffineren literarischen Schreiben der Fall ist. Vgl. zu diesem Zusammenhang, mit direktem Bezug auf Duras' Auftritt in *Apostrophes*, den er als „excellent spectacle télévisuel“ beschreibt, auch Philippe Lejeune: *Moi aussi*, Paris 1986, S. 87-99.

<sup>5</sup> Zu der Frage, ob in *L'Amant* ein *pacte autobiographique* vorliegt, gehen die Meinungen auseinander. So wird beispielsweise für Toro, der den Text dennoch als autobiographisch einstuft, der Pakt nicht geschlossen (Alfonso de Toro: „Die postmoderne ‚neue Autobiographie‘ oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillet *Le miroir qui revient* und Doubrovskys *Livre brisé*“, in: *Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, hg. von Sybille Große/Axel Schönberger, Berlin 1999, S. 1407-1443, hier S. 1418), während ihn andere aus der Nennung des Mädchennamens der Mutter und des Namens ihres ersten Ehemanns ableiten. Zu einem Überblick über verschiedene Forschungspositionen vgl. Eva Ahlstedt: *Le « cycle du barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Göteborg 2003, S. 38-40.

<sup>6</sup> Marguerite Duras: *L'Amant*, Paris: Éd. de Minuit 1984, S. 14. Aus dem Buch wird im Folgenden unter Angabe der Seitenzahlen im Text zitiert.

Mythisierung vornimmt und damit die Verfügungsgewalt des schreibenden Subjekts über die Geschichte sichert und andererseits mit der Ausstellung der Subjektconstitution dessen Gemachtheit vorführt, hat dabei eine wichtige Katalysatorfunktion für die Geschichte des Erwachsenwerdens. Diese wird als Konflikt und Trennung von der Familie, insbesondere von der Mutter, erzählt, wobei dieser Prozess immer wieder als ungeschlossen und schmerzhaft Wunden hinterlassend erscheint. Der dritte, und schlussendlich vielleicht wichtigste Prozess – auch wenn die entsprechenden Passagen den wenigsten Raum in der komplizierten Verflechtung der drei Ablösungs- und Selbstfindungsprozesse einnehmen – ist die Entwicklung zur Schriftstellerin. Bereits zu Beginn wird der Wunsch zu schreiben, der das namenlos bleibende Mädchen von Anfang an charakterisiert, als erster Konflikt mit der Mutter dargeboten, die für sie eine *agrégation de mathématiques* vorgesehen hat. Dieser Vorstellung meint das Mädchen zunächst nicht entkommen zu können, gelangt im Lauf der anderthalb Jahre dauernden Beziehung mit dem Chinesen aber zu der Überzeugung, dass sie später schreiben wird.<sup>7</sup> Die Trennung von der Familie, die durch die Liebesgeschichte vollzogen wird,<sup>8</sup> erscheint also als Voraussetzung, um überhaupt schreiben zu können. Insofern kann *L'Amant* auch als die Selbstconstitution eines schreibenden Subjekts gelesen werden, das sich zu Beginn des Textes ausdrücklich als Schriftstellerin im öffentlichen Raum inszeniert und auf bereits veröffentlichte Bücher rekurriert. Obwohl der Zeitrahmen der referierten Ereignisse insgesamt fast die gesamte Lebensdauer erfasst,<sup>9</sup> bleibt das, was jenseits der im Vordergrund stehenden anderthalb Jahre liegt, jedoch extrem lückenhaft und ohne jede geschichtsstiftende Struktur. Nur einzelne Elemente, die assoziativ in Verbindung mit der Liebesgeschichte stehen, finden Eingang in den Text.

*L'Amant* erscheint, das sollte berücksichtigt werden, zu einem Zeitpunkt, als sich in Frankreich neue Formen autobiographischen Schreibens herausbilden, für die die Begriffe *nouvelle autobiographie* und *autofiction* wohl die gängigsten geworden sind. Teilweise stellen sie eine Reaktion auf die 1975 von Philippe Lejeune vorgestellte Theorie des autobiographischen Paktes dar, deren Unzulänglichkeit, insbesondere in Hinblick auf die zugrunde liegenden Konzepte von Wahrheit und Identität mittlerweile hinreichend diskutiert worden ist.<sup>10</sup> Bereits im selben Jahr wie Lejeunes Buch erscheint

<sup>7</sup> „Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie“ (S. 126).

<sup>8</sup> „Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours“ (S. 46).

<sup>9</sup> Zwar beginnt die Autobiographie nicht mit der Geburt, aber die frühesten beschriebenen Photographien zeigen eine Vierjährige, und die berichteten Ereignisse reichen bis hin zum Tod der Mutter und des Bruders lange Jahre nach dem zweiten Weltkrieg, wobei die dargestellte Zeit zumeist ohne kalendarische Daten auskommt.

<sup>10</sup> Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris 1975. Im Zuge der Kritik und dem Erscheinen der ersten *nouvelles autobiographies* hat Lejeune sein Konzept von Identität in *Moi aussi* (Paris 1986) relativiert, wenn er anerkennt: „se constituer comme un sujet plein – c'est un imaginaire“ (ebd., S. 31). Zur Kritik an Lejeune und zur Autofiktion vgl. paradigmatisch Claudia Gronemann: „Autofiction“ und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky“, in: *Poetica* 31 (1999), S. 237-262; Toro: „Die postmoderne ‚neue Autobiographie‘“, a.a.O.; Christina Schaefer: „Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion“, in: *Im Zeichen der Fiktion*.

mit *Roland Barthes par Roland Barthes* eine Autobiographie in der dritten Person, die nicht nur darauf verzichtet, die Identität von Autor, Erzähler und Protagonist über das Personalpronomen *je* zu gewährleisten, sondern ausdrücklich die Stimme bzw. die Stimmenvielfalt des Romans aufruft<sup>11</sup> sowie die Chronologie des Berichts durch die Fragmentarisierung in alphabetisch angeordnete Themenkomplexe zunichte macht. Außerdem erweitert Barthes die klassischen Ausdrucksmöglichkeiten der Autobiographie durch das umfangreiche Einfügen von Familienphotographien. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei eine Aufnahme des Autors als circa acht oder neun Monate altes Baby, die mit der Unterschrift: „le stade du miroir: « tu es cela »“ versehen ist.<sup>12</sup> Sie verweist offensichtlich auf Lacans Theorie der Konstitution des Subjekts, wie dieser sie in *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* dargelegt hat.<sup>13</sup> Das Photo wird durch die Bildunterschrift als Strukturäquivalent des Spiegels gesetzt, der dem seinen Körper noch nicht beherrschenden Säugling eine Einheit des Ichs präsentiert, die von diesem in einer „assomption jubilatoire“ (Lacan) angenommen wird.

Vor dem Hintergrund der Ausführungen in *La chambre claire* (1980), in denen wie in *L'Amant* eine nicht abgebildete Photographie eine zentrale Rolle spielt,<sup>14</sup> lässt sich Barthes' Bildunterschrift aber auch als Hinweis auf das problematische Verhältnis zwischen dem Ich und seinem photographischen Abbild lesen, wie er es in *La chambre claire* darlegt:

[...] c'est «moi» qui ne coïncide jamais avec mon image; car c'est l'image qui est lourde, immobile, entêtée [...], et c'est «moi» qui suis léger, divisé, dispersé et qui, tel un ludion, ne tiens pas en place, tout en m'agitant dans mon bocal.<sup>15</sup>

Barthes unterstreicht damit die Differenz zwischen dem *moi* als nie stillgestelltem Selbstentwurf des Individuums und dem Spiegelbild oder photographischen Abbild, welche davon abweichend eine Einheitlichkeit des Subjekts vorspiegeln und es gewissermaßen fixieren. In ähnlicher Weise stellt auch Alain Robbe-Grillet in seinem im Titel

*Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*, hg. von Irina O. Rajewsky/Ulrike Schneider, Stuttgart 2008, S. 299-326; und Jutta Weiser: „Psychoanalyse und Autofiktion“, in: *Literaturtheorie und ‚sciences humaines‘. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft (1960-2000)*, hg. von Rainer Zaiser, Berlin 2008, S. 43-67.

<sup>11</sup> „Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ou par plusieurs.“ (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1990 [1975], S. 123).

<sup>12</sup> Ebd., S. 25.

<sup>13</sup> Jacques Lacan: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. Communication faite au XVI<sup>e</sup> Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949“, in: *Écrits I*, Paris 1970, S. 89-97.

<sup>14</sup> Mit Bezug auf ein Kinderphoto seiner verstorbenen Mutter, das ihm als das einzige erscheint, in dem er sie wiedererkennt, erklärt Barthes: „Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente“ (Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980, S. 115).

<sup>15</sup> Ebd., S. 27.

ebenfalls das Spiegelstadium zitierenden *Le miroir qui revient* (1984)<sup>16</sup> die Konzepte des *moi*, eines *intérieur* und eines *parler de* in Frage, insofern sie einen Mythos von Tiefe, den der Repräsentation und einen Biographismus mit sich führten.<sup>17</sup> Wo Lejeune eine Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist ansetzt, sieht Robbe-Grillet in der *personne* eine Multiplizität am Werk: „[...] à la fois un corps, une projection intentionnelle et un inconscient“.<sup>18</sup>

Obwohl Duras' Auftritt bei Pivot ein Autobiographieverständnis, wie es Lejeunes *pacte autobiographique* zugrunde liegt, unterstützt, nämlich die Vorstellung, bei der Autobiographie handele es sich um die Repräsentation eines Lebens und einer stabilen Persönlichkeit, stellt *L'Amant* ganz offensichtlich keinen „récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité“ dar.<sup>19</sup> Retrospektiv ist die Erzählweise nur in Teilen, und die Begriffe der Lebensgeschichte, der Existenz und der Persönlichkeit werden in dem stark fragmentierten, seine Brüchigkeit markierenden Text, der das junge Mädchen abwechselnd als *je* und als *elle* bezeichnet, fragwürdig. Das Schreiben changiert zwischen dem immer wieder neu einsetzenden Versuch, dessen habhaft zu werden, was sich immer schon entzieht, und der Alternative einer fast schon mythischen Erzählung in der dritten Person, mit der die Scheidung von erzählendem und erzähltem Ich auch grammatikalisch zementiert wird. Zudem erscheint, und diese Beobachtung soll hier im Zentrum stehen, die Präsentation des eigenen Ichs als über verschiedene Bildmedien gesteuert, so dass die Autobiographie gewissermaßen unter einer Regie des Blicks steht.

Die Nähe zu den Vorgaben von Roland Barthes, insbesondere zu der Trennung von *je* und *il* bzw. *elle* sowie zu der photographischen Präsentation liegt auf der Hand.<sup>20</sup> Es wäre auch nicht schwierig, *L'Amant* mit dem Konzept der *autofiction* zu beschreiben, wie es Serge Doubrovsky 1977 mit *Fils* begründet hat. Durch eine „widersprüchliche Streuung von Fiktions- und Faktualitätssignalen“ wird in *L'Amant* auf jeden Fall eine Ambiguität der Gattungszuordnung offengelegt.<sup>21</sup> Dem Genre der Autobiographie ent-

<sup>16</sup> Die ersten 40 Seiten wurden nach eigenem Bekunden um den Jahreswechsel 1976/77 herum geschrieben, können also auch als Reaktion auf Lejeune gedeutet werden. Ausschnitte wurden bereits 1978 und 1981 veröffentlicht (vgl. die Angaben bei Gronemann: „Autofiction“ und das Ich in der Signifikantenkette“, a.a.O., S. 239).

<sup>17</sup> „Le second de ces petits mots [...] ressuscite à lui seul, fâcheusement, le mythe humaniste de la profondeur [...], tandis que le dernier ramène en catimini celui de la représentation, dont le difficile procès traînait toujours. Quant au *moi*, de tout le temps haïssable, il prépare ici sans aucun doute une rentrée en scène encore plus frivole : celle du biographisme“ (Alain Robbe-Grillet: *Le miroir qui revient*, Paris 1984, S. 10).

<sup>18</sup> Ebd., S. 12.

<sup>19</sup> Lejeune, *Le pacte autobiographique*, a.a.O., S. 14.

<sup>20</sup> Die Gemeinsamkeiten werden nicht davon tangiert, dass Duras sich in *Yann Andréa Steiner* extrem negativ über Barthes äußert: „Je vous ai dit que je donnais tous les livres de Roland Barthes d'un seul coup pour mes routes du thé dans les forêts de la Birmanie, [...] que Roland Barthes pour moi c'était le faux de l'écrit“ (Marguerite Duras: *Yann Andréa Steiner*, Paris 2001 [1992], S. 19).

<sup>21</sup> Dies stellt ein wichtiges Kriterium neuerer Definitionsversuche der Autofiktion dar (vgl. Schaefer: „Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion“, a.a.O., S. 309).

sprechend tritt zunächst eine gealterte Erzählerin auf, die sich an ihre Vergangenheit erinnert. Sie erzählt autobiographisch und retrospektiv, folgt in ihren Erinnerungen allerdings kaum der Chronologie, sondern lässt sich von einer Reihe ihr vorliegender Photographien leiten. Dem steht ein simultanes Erzählen entgegen,<sup>22</sup> das zwischen autodiegetischer und heterodiegetischer Erzählinstanz wechselt, wobei vor allem letzteres romanhafte Züge aufweist.

Auch eine Subjektkonstruktion im Text, die das zweite wichtige Kriterium der Autofiktion darstellt,<sup>23</sup> ist in *L'Amant* zu beobachten. Wesentlich Anteil daran hat ein Erinnerungsbild, die sogenannte *image absolue*, von der das simultane Erzählen ausgeht. Im Gegensatz zu den vorliegenden Photographien, denen die Distanz zur Vergangenheit eingeschrieben ist, wurde es nicht photographisch fixiert. In der allmählichen Evokation dieses Bildes in der Schrift, als *image scripturaire* sozusagen,<sup>24</sup> gelingt eine Vergegenwärtigung des Vergangenen: Die Zeit der von diesem Bild ausgehenden Liebesgeschichte wird zur absoluten, von der Gegenwart der Erzählerin nicht mehr geschiedenen Zeit. So wird neben der Gegenwart des Schreibens eine zweite Zeitebene eingezogen, auf die sich das Präsens des Textes beziehen kann. Mittels zweier Referenzen wird dieses nur erinnerte Bild medialisiert. In den Passagen, die eine Selbstbeschreibung in der Ich-Form enthalten, wird, Lacans *stade du miroir* zitierend, ein Spiegelbild, das dem Ich den Blick auf die Gesamtheit seines Körpers ermöglicht, zum Initialmoment einer Subjektwerdung. In den Passagen hingegen, in denen ein Wechsel in die dritte Person vorliegt, wird der Blick auf eine fremde Instanz verschoben und die externe, kameraartige Fokalisierung bringt einen Übergang vom Photographischen zum Kinematographischen mit sich. Für die drei auf den ersten ca. 50 Seiten stark an die genannten Bildmedien gebundenen Darstellungsmodi<sup>25</sup> möchte ich die Begriffsprägungen *écriture photobiographique*, *écriture autospéculaire* und *écriture cinéromanescque* vorschlagen, die im Folgenden näher erläutert und auf ihre Relationen

<sup>22</sup> Mit retrospektivem und simultanem Erzählen sind hier die Unterscheidungen gemeint, die Genette auf der Ebene der Erzählstimme trifft in Hinblick auf das Verhältnis zum erzählten Geschehen. Vgl. Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972.

<sup>23</sup> „In der Autofiktion als Selbst-Fiktion, als Selbst-Konstruktion wird das Ich entsprechend nicht mehr als etwas dem Text Vorgängiges gezeigt, sondern als Konstrukt, das erst im Text entsteht und erst im Schreiben Form annimmt.“ (Schäfer: „Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion“, a.a.O., S. 309).

<sup>24</sup> Roger-Yves Roche: *Photofictions. Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Ville-neuve-d'Ascq 2009, S. 173-197.

<sup>25</sup> Die drei von mir bestimmten Schreibweisen sind, das gilt es zu beachten, nur in Teilen deckungsgleich mit den drei erzählten Separationsprozessen, hängen jedoch, zumindest im ersten Drittel des Textes, von den drei unterschiedlichen Bildtypen ab. Im Weiteren emanzipiert sich das Erzählen zunehmend von dem am Anfang wichtigen Bezug auf die unterschiedlichen Bilder, so dass für die Schreibweisen dann stärker narratologisch geprägte Begriffe gewählt werden müssten – oder in vereinfachter Weise mit einem Gegensatz von *écriture autobiographique* und *écriture romanesque* gearbeitet werden könnte. Die Alternanz von retrospektivem und simultanem Erzählen besteht aber ebenso bis zum Ende des Textes wie der Wechsel zwischen *je* und *elle*. Ganz am Schluss findet sich für die Passagen des Abschieds sogar noch die zuvor nicht eingesetzte Kombination von heterodiegetischem Erzählen in Tempora der Vergangenheit.

zu den genannten Bildtypen sowie auf ihre Bedeutung für die divergierenden Subjektmodelle hin untersucht werden sollen.

### 1. Die *écriture photobiographique*

Duras, die bereits 1977 in dem aus Fernsehinterviews mit Michelle Porte entstandenen Band *Les lieux de Marguerite Duras* eine Reihe von Familienphotographien veröffentlicht, wird später erklären, *L'Amant* habe als mit ihrem Sohn Jean Mascolo gemeinsam geplante Auswahl und Kommentierung von Photographien aus einem Familienalbum begonnen und ursprünglich den Titel *La photographie absolue* oder *L'image absolue* tragen sollen.<sup>26</sup> Das Buch enthält letztlich keine Photographien, auch wenn wichtige Teile, vor allem die Erinnerungen an die Mutter und die Brüder, offenbar ihren Ausgang davon nehmen – und für den Leser, der *Les lieux de Marguerite Duras* kennt, diese Photographien als Subtext mitlaufen.<sup>27</sup> Ausdrücklich genannt werden nur drei der Bilder, die die Erzählerin zu betrachten scheint<sup>28</sup>: ein Photo des zwanzigjährigen Sohnes, das in einer seltsamen Verschiebung für die *image absolue*, jene zentrale, nicht gemachte Aufnahme des fünfzehnjährigen Mädchens eintreten soll, auf die noch einzugehen sein wird,<sup>29</sup> dann die zweimal erwähnte „photo du désespoir“ (S. 22 und 41), auf der die Mutter mit den Kindern im Hof von Hanoi zu sehen ist,<sup>30</sup> und schließlich eine retuschierte Aufnahme, die die Mutter kurz vor ihrem Tod zeigt.<sup>31</sup> Dennoch entsteht der Eindruck, die Erzählerin betrachte ein ganzes Album, etwa wenn es heißt „je vois cette tristesse aussi sur les photos où je suis toute petite“ (S. 57) oder „Je la [la mère, S.G.] reconnais mieux là que sur des photos plus récentes“ (S. 21).

<sup>26</sup> So etwa in dem schon zitierten Auftritt bei Pivot („Le livre s'appelaient avant *La photographie absolue*“). Der Titel *L'image absolue* wird erwähnt in Marguerite Duras: „L'inconnue de la rue Catinat. Entretien avec Hervé Le Masson“, in: *Le nouvel observateur* (28 septembre-03 octobre 1984), S. 52-54.

<sup>27</sup> Erst posthum erscheint eine Sammlung unveröffentlichter Photographien aus der Sammlung des Sohnes mit einem Text von Alain Vircondelet: *Marguerite Duras. Vérité et légendes*, Paris 1996.

<sup>28</sup> Die Zählung stammt von Roche: *Photofictions*, a.a.O., S. 161f., der auch auf den bedauerlichen Umstand hinweist, dass in der Forschung oft nicht zwischen Bildern unterschieden wird, die vom Text ausdrücklich als Photographien ausgewiesen sind, und solchen, die es nicht sind (S. 162f.). Tatsächlich wird unter dem Signum der Photographie oft genug über die *image absolue* geschrieben.

<sup>29</sup> „J'ai retrouvé une photographie de mon fils à vingt ans. [...] C'est cette photographie qui est au plus près de celle qui n'a pas été faite de la jeune fille“ (S. 20f.).

<sup>30</sup> Diese Photographie ist, gemeinsam mit Aufnahmen der jungen Marguerite Donnadieu und ihren Brüdern, abgedruckt in: Marguerite Duras/Michelle Porte: *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris 1977, S. 53.

<sup>31</sup> „Ils avaient tous le même air [...]. Et cet air qu'avait ma mère dans la photographie de la robe rouge était le leur, c'était celui-là, noble, diraient certains, et certains autres, effacé“ (S. 119). Keines der Bilder in *Les lieux de Marguerite Duras* oder in *Marguerite Duras. Vérité et légendes* entspricht jedoch der Beschreibung in *L'Amant*.

Maryse Fauvel hat Duras' Schreiben in *L'Amant* aufgrund des Fragmentarischen, das den Eindruck eines „parcours de photographie, de prise de vue en prise de vue“ erwecke, und aufgrund der Assoziativität, die von den Bildern ausgehe, als *écriture photographique* bezeichnet.<sup>32</sup> Allerdings unterscheidet sie dabei nicht zwischen den Photographien und der *image absolue*, die jedoch, so meine These, gerade unterschiedliche Schreibweisen hervorbringen. Werden die Photographien zum Auslöser eines Schreibens, das aufgrund der zeitlichen Distanz zwischen schreibendem und erlebendem Ich als grundsätzlich autobiographisch zu bezeichnen ist, so verschmelzen in den der *image absolue* gewidmeten Passagen die zeitlichen Bezugsebenen und verschwindet somit auch die Differenz zwischen erinnertem und erinnerndem Ich. Trotz des Verlusts der Retrospektive bleibt die Differenz zwischen Betrachterin und Bild aber erhalten, indem der aus der Distanz operierende Blick auf andere Instanzen übertragen wird.

Wenn der autobiographische Modus in *L'Amant* hier als *écriture photobiographique* charakterisiert werden soll, so deshalb, weil das Spannungsverhältnis von photographisch fixiertem Abbild und sich dem Zugriff entziehender Lebenswirklichkeit ganz zentral ist. Der Ausgangspunkt des autobiographischen Schreibens liegt in der Betrachtung von Photographien, und der Realitätsbezug erscheint als über das Medium der Photographie vermittelt.<sup>33</sup> Die durch die Photographie garantierte Realitätsreferenz – das „ça-a-été“ Roland Barthes'<sup>34</sup> –, spielt dabei nur eine geringe Rolle, viel wichtiger ist deren Problematisierung, die Transposition photographischer Verfahren in die Schrift, insbesondere die von der Photographie ermöglichte Selbstdistanz, die sich im Blick auf das eigene Gesicht ebenso äußert wie beim Blick auf die im Text benannten Photographien.<sup>35</sup> Sie werfen Fragen auf, die von der Betrachterin nicht beantwortet werden können. Die nicht überbrückbare Distanz charakterisiert außerdem auch das Verhältnis zur eigenen Vergangenheit: „Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai

<sup>32</sup> Vgl. Maryse Fauvel: „Photographie et autobiographie. Roland Barthes par Roland Barthes et *L'Amant* de Marguerite Duras“, in: *Romance Notes* 34 (1993/94), S. 193-202, hier S. 198-202, Zitat: S. 199.

<sup>33</sup> Der Begriff steht in keinem Zusammenhang zum *Manifeste photobiographique* von Gilles Mora und Claude Nori, mit dem diese die autobiographische Dimension der Photographie betonen wollen. Vgl. Gilles Mora, Claude Nori: *L'été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris 1983. Er dient hier nicht dazu, anzuzeigen, dass das Photo an die Stelle der Lebensschreibung tritt, sondern dass in *L'Amant* wichtige Elemente des Autobiographischen über das Medium der Photographie gesteuert sind.

<sup>34</sup> „J'appelle « référent photographique » [...] la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. [...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc: « *Ca a été* », ou encore: l'Intraitable“ (Barthes, *La chambre claire*, a.a.O., S. 120). Vgl. zu der davon aufgeworfenen Problematik insgesamt ebd., S. 119-139.

<sup>35</sup> Zur Nähe von Photographie und Autobiographie im Allgemeinen sowie zum Photographischen in *L'Amant* vgl. Susanne Blazejewski: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' „L'Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the Family“*, Würzburg 2002, S. 141-205. Vgl. ferner Fauvel: „Photographie et autobiographie“, a.a.O. und Doris Kolesch: „Vom Schreiben und Lesen der Photographie – Bildlichkeit, Textualität und Erinnerung bei Marguerite Duras und Roland Barthes“, in: *Poetica* 27 (1995), S. 187-214.

jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée.“ (S. 35)

Die Photographie markiert gewissermaßen die geschlossene Tür, die Schwelle, an der die Sprache versagt,<sup>36</sup> die nicht aufhebbare Distanz zwischen *image* und *moi*, wie Barthes sagen würde. Diese für den Text dominante Schreibweise ist bestimmend für die Geschichte der Familienbeziehungen, die den weitaus größten Raum einnimmt, dabei aber, zerstückelt in einzelne Fragmente und in sich kaum einer temporalen Progression folgend, in die chronologisch leitende Liebesgeschichte eingeflochten ist. Sie operiert aus der Retrospektive, beim Betrachten der chronologisch nicht geordneten Photographien und erscheint nicht nur fragmentarisch, sondern aufgrund der unüberwindbaren Distanz auch als in einer Suchbewegung begriffen, ohne klares Ziel, immer wieder um Obsessionen kreisend, assoziativ vorgehend, Erinnerungsprobleme aufgreifend und brüchig in ihren Identifizierungen. In immer wieder neuen Selbstentwürfen wird versucht, die zwischen der Zeit des Schreibens und der Zeit der Photographien liegende Zeit zu überwinden – nicht umsonst insistiert Barthes darauf, dass das „ça-a-été“ nicht nur das Vorhandensein von etwas authentifiziert, sondern auch dessen Vergänglichkeit unterstreicht.<sup>37</sup>

Das Autobiographische liegt daher nicht im Erzählen einer Lebensgeschichte im Sinne Lejeunes, sondern in dem Suchen nach einer solchen, wobei Duras auch das Bild des Freilegens verborgener Schichten bemüht. Die Schwierigkeit des Unterfangens akzentuiert sie zudem durch den Verweis auf das Phänomen der *ré-écriture*. Duras setzt einen Leser voraus, der *Un barrage contre le Pacifique* (1950) kennt, jenen Roman, der im Lichte der Enthüllungen von *L'Amant* als autobiographisch lesbar wird und umgekehrt *L'Amant* als Produkt einer *ré-écriture* ausweist.<sup>38</sup> Offen korrigiert sie nicht nur früher Gesagtes<sup>39</sup>, sondern hebt auch den neuen Ansatz hervor:

L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. (S. 14)

Besteht die Ähnlichkeit darin, dass dieselbe Geschichte noch einmal erzählt wird, so liegt die Differenz darin, dass nun die dunklen Seiten der Jugend ins Blickfeld gelangen sollen:

<sup>36</sup> Das Bild von der Schwelle entstammt einer Aussage der Erzählerin über ihre Familie: „Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence“ (S. 34).

<sup>37</sup> Barthes spricht von der „double position conjointe“ des *ça-a-été*: „de réalité et de passé“ (Barthes, *La chambre claire*, a.a.O., S. 120). Vgl. auch: „L'important, c'est que la photo possède une force constatative, et que le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps“ (ebd., S. 138f.).

<sup>38</sup> Gleiches gilt für *Des journées entières dans les arbres* (1954) und *L'Éden Cinéma* (1977). Zu einem Vergleich der verschiedenen Versionen der Geschichte vgl. Ahlstedt: *Le « cycle du barrage »*, a.a.O.

<sup>39</sup> „Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur“ (S. 36).

Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. (S. 14)

Die Metaphorik der „périodes cachées“ und der „enfouissements“ legt es nahe, als Basis eine psychoanalytische Subjekttheorie anzunehmen, auch wenn diese nie in der entsprechenden Begrifflichkeit, sondern immer nur metaphorisch zum Ausdruck kommt. So präsentiert die Erzählerin die „histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille“ auch als eine Geschichte, die sich ihrem Verständnis entzieht und aus der Verborgenheit hervorgeholt werden muss: „[elle] échappe encore à tout mon entendement, [...] m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair“ (S. 34). Hier wird, und darauf kommt es an dieser Stelle an, eine Unterscheidung aufgemacht zwischen „entendement“ und „le plus profond de ma chair“: dem, was durch den Verstand zu begreifen ist, und dem, was ihm unzugänglich und in den Tiefen des Körpers verborgen ist. Entgegen der implizit geäußerten Erwartung, nach dem Tod der anderen Familienmitglieder sei ein Vordringen zu den zuvor nur umkreisten Ereignissen möglich,<sup>40</sup> wird jedoch auch in *L'Amant* der immer wieder anvisierte Kern der Dinge beständig verschoben und verfehlt und kann somit als Platzhalter für eine traumatische Erfahrung gelesen werden – auch wenn diese immer entzogen bleibt und nur als leeres Zentrum auftreten kann.

Es liegt nahe, für dieses leere Zentrum, das Dunkle, Verborgene, Unverfügbare, das nicht Sichtbare, das sich dem Zugriff der *écriture photobiographique* entzieht, dafür aber im Modus der Nachträglichkeit in die Gegenwart hineinreicht, mit dem Begriff des Traumas zu operieren.<sup>41</sup> Explizit spricht die Erzählerin nicht nur von dem ihr Entzogenen, sondern auch von ihrer fortdauernden Zugehörigkeit zu den vergangenen Ereignissen: „Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu“ (S. 93). Obwohl die Biographie der Autorin genügend Hinweise auf mögliche traumatische Ereignisse erkennen ließe – etwa die Gewalt in der Familie, den Tod des kleinen Bruders, das totgeborene Kind,<sup>42</sup> die Deportation des Ehemanns Robert Antelme und die Erlebnisse unter der deutschen Besatzung –, kann es hier nicht darum gehen, ein tatsächliches Trauma zu rekonstruieren. Entscheidend ist vielmehr, dass das nie benannte Trauma im Text immer wieder umkreist und verschoben wird. Ein kurzes Fragment in *L'Amant* reiht sich in diesen Zusammenhang ein. Darin wird von der Angst der Achtjährigen erzählt, als ihr in einer dunklen Straße die ‚folle de Vinhlong‘, Schreie in einer fremden Sprache ausstoßend und dabei lachend, hinterherläuft. Diese prä-

<sup>40</sup> „J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles“ (S. 14).

<sup>41</sup> „Mit der ihm eigenen Nachträglichkeit umschreibt es [das Trauma, S.G.] im gegenwärtigen philosophischen und kulturtheoretischen Diskurs die Spuren, die solche Ereignisse, die nicht in das subjektive oder historische Wissen integriert werden können, in der Sprache hinterlassen haben.“ (Sigrid Weigel: „Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur“, in: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, hg. v. Elisabeth Bronfen/Birgit R. Erdle/Sigrid Weigel, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 51-76, hier S. 51).

<sup>42</sup> Vgl. dazu Adler: *Marguerite Duras*, a.a.O., S. 225.

sentisch dargebotene, und das heißt auch: nicht distanzierbare Szene erhält durch zwei Elemente den Status einer traumatischen Urszene, die den ambivalenten Bezug des Traumas zur Sprache ausstellt.<sup>43</sup> Einerseits verursacht sie zunächst Sprachlosigkeit: „Je suis plusieurs jours ensuite sans pouvoir raconter du tout ce qui m'est arrivé“ (S. 104), andererseits generiert sie, sozusagen als sprachliche Verarbeitung des Traumas, eine in den Werken der Duras, vor allem im *Cycle indien*, beständig wiederkehrende Figur: die *médiane*. In letzter Konsequenz führt *L'Amant* folglich dazu, dass sich das gesamte Schreiben von Duras als in dem Sinne autobiographisch lesen lässt, dass es eine permanente *ré-écriture* prägender, wenn nicht traumatischer Erlebnisse und Figuren darstellt, die die Autorin in ihren Romanen immer wieder neu entwirft und umdeutet.<sup>44</sup>

Der im Unsichtbaren verborgenen Tiefe des Körpers entgegen steht die sichtbare Oberfläche des Gesichts. Mit dieser beginnt *L'Amant*. Obwohl die Präsentation des Gesichts paratextuell den Status einer Photographie erhält,<sup>45</sup> setzt der Text selbst nicht mit einer Bildbeschreibung ein, sondern szenisch mit der Äußerung eines anonym bleibenden Mannes, dem die schon alte Erzählerin begegnet sein will:

Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté ». (S. 9)

Der fremde Blick auf das gealterte Gesicht, den sich die Erzählerin zu eigen macht und der die für die Photographie typische Selbstdistanznahme exemplifiziert, löst die für die *écriture photobiographique* typische Suchbewegung aus, in diesem Fall die Suche nach den Ursachen für die ‚Verwüstung‘ des Gesichts,<sup>46</sup> die mal als plötzlich stattfindendes Ereignis präzise auf das Alter von 18 datiert, mal als sich über Jahre hinziehender Prozess dargestellt wird.<sup>47</sup> Von anderen vorgebrachte Erklärungsversuche wie die zu

<sup>43</sup> Zum doppelten Bezug des Traumas zur Sprache vgl. Leigh Gilmore: *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*, Ithaca, N.Y. 2001, S. 6f.

<sup>44</sup> In diese Richtung geht auch Betty Rojzman, wenn sie *Le Ravisement de Lol V. Stein* als *auto-roman* liest. Vgl. „Le roman de l'auto-roman: à partir du *Ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras“, in: *Autobiographie Revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, hg. von Alfonso de Toro/Claudia Gronemann, Hildesheim 2004, S. 49-61.

<sup>45</sup> So wurden an die Buchhandlungen Werbeplakate verteilt, auf denen Duras ihr Gesicht im Spiegel betrachtet (vgl. Alette Armel: *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Pantin 1990, S. 15f.). Auch in Pivots Sendung wird durch die Einstellung auf dem Gesicht der Autorin beim Vorlesen der Passage auf der visuellen Dimension insistiert.

<sup>46</sup> Zur neuartigen Ästhetik der Ruine, die Duras ausgehend von diesem zerstörten Gesicht entwickelt, vgl. Marie-Magdeleine Chirol: „Ruine, dégradation et effacement dans *L'Amant* de Marguerite Duras“, in: *The French Review* 68 (1994), S. 261-273.

<sup>47</sup> Offen bleibt, wie der Erzählerin die Beobachtung des eigenen Gesichts, dessen Veränderungen sie interessiert nachverfolgt haben will, gelingen konnte: „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 profondes“ (S. 10). Naheliegender wäre, dass der tägliche Blick in den Spiegel die Selbstbeobachtung ermöglicht hat, wobei zu

starke Sonne der Kindheit oder die „réflexion dans laquelle la misère plongeait les enfants“ (S. 12) lehnt die Erzählerin ausdrücklich ab und ersetzt sie durch ein mysteriöses, nie klar bezeichnetes Ereignis: „Non, il est arrivé quelque chose lorsque j'ai eu dix-huit ans qui a fait que ce visage a eu lieu“ (S. 13). Die von dieser Ankündigung aufgebaute Erwartung wird allerdings nicht eingelöst. Das angekündigte Ereignis wird nicht preisgegeben, sondern das „quelque chose“ bleibt im Dunkel der Nacht verborgen: „Ça devait se passer la nuit. J'avais peur de moi, j'avais peur de Dieu“ (ebd.). Von dieser Aussage, die eine Erklärung noch einzuleiten scheint, gleitet die Erzählerin – und das ist ein typisches Verfahren der durch metonymische Verschiebungen charakterisierten *écriture photobiographique* – unvermittelt zu der Angst über, die sie schon immer hatte: die Angst, dass der ältere Bruder den jüngeren umbringen könnte. Auf Angst stößt die Erzählerin überhaupt häufig bei der Suche nach Erklärungen, so beispielsweise auch in der zweiten Beschreibung der „photo du désespoir“, und zwar sowohl auf die Angst der Mutter, wie auch auf die Angst der Kinder: „La nuit elle [la mère, S.G.] nous fait peur. [...] Elle dit qu'elle a peur de la nuit“ (S. 41).

Textintern lässt sich als das angstbesetzte Ereignis, das mit 18 Jahren stattgefunden haben soll, nur die Trennung von der Mutter erschließen, aber auch das nur in einer eigenartig verschobenen Präsentation: „Ces cheveux remarquables je les ferai couper à vingt-trois ans à Paris, cinq ans après avoir quitté ma mère“ (S. 24).<sup>48</sup> Ohne Rücksicht auf Datierungen und Chronologien werden jedoch auch die Begegnung mit dem Chinesen bzw. die Entdeckung des *désir* angeführt, dann wieder der biographisch in deutlich späteren Lebensphasen anzusiedelnde Alkohol und der 1942 erfolgte Tod des ‚kleinen‘ Bruders, der ebenfalls den Bruch mit der Mutter besiegen soll<sup>49</sup> und insgesamt siebenmal erwähnt wird.<sup>50</sup> Das Rätsel des vorzeitigen Alterns wird damit nicht gelöst, sondern bildet einen immer wiederkehrenden Referenzpunkt. Zugleich vervielfacht sich das angekündigte entscheidende Ereignis zu mehreren, die in engen metonymischen Beziehungen zueinander stehen.

unterstreichen ist, dass es sich dabei keineswegs um eine „assomption jubilatoire“ des eigenen Spiegelbilds handeln würde, wie sie der *écriture autospéculaire* zugrunde liegt, sondern dass die Distanz der bei einer Lektüre (oder dem Betrachten von Photographien) gleicht: „Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture“ (ebd.).

<sup>48</sup> Diese Trennung wird durch die wiederum metonymische Verschiebung auf das Haarschneiden als eine definitive dargestellt: „le ciseau froid a frôlé la peau du cou. [...] On m'a demandé si je les voulais [...]. J'ai dit non.“ (S. 24).

<sup>49</sup> „Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho-pneumonie [...]. C'est à ce moment-là que j'ai quitté ma mère. [...] Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère“ (S. 11).

<sup>50</sup> Vgl. Alain Goulet: „La mort dans *L'Amant*“, in: *Marguerite Duras. Rencontres de Cérisy*, hg. von Alain Vircondelet, Paris 1994, S. 25-46, hier S. 39. Für Goulet verleiht gerade der Tod des kleinen Bruders der Duras'schen *écriture* die fast schon mystische Dimension (ebd., S. 42f.). Auch in ihrem Auftritt bei Pivots kommt Duras auf dieses Ereignis sprechen und stellt dabei ihre eigene Wahrheit über die nachweisbaren Fakten, etwa wenn sie über den Tod ihres Bruders äußert: „Je considère que le petit frère est mort de meurtre, il a été tué par le frère aîné“. Im Buch wird der Tod des kleinen Bruders nur in einem metonymischen Prozess der Brutalität des großen Bruders zugeschrieben.

In vergleichbarer Weise funktioniert die „photo du désespoir“, vor der die Erzählerin ins Grübeln gerät und über das sinniert, was die Aufnahme nicht zeigt: die Hitze, die nur an den Gesichtszügen der Mutter ablesbar ist, sowie deren Erschöpfung und ihr „désespoir si pur“ (S. 22), die, quasi verschoben, in der Kleidung der Kinder sichtbar werden:

A ses traits tirés, à un certain désordre de sa tenue, à la somnolence de son regard, je sais qu'il fait chaud, qu'elle est exténuée, qu'elle s'ennuie. Mais c'est à la façon dont nous sommes habillés, nous ses enfants, comme des malheureux, que je retrouve un certain état dans lequel ma mère tombait parfois [...]. Ce grand découragement à vivre, ma mère le traversait chaque jour. [...] (S. 21f.)

Davon ausgehend beginnt die Erzählerin nun nach weiterem Unsichtbarem zu fragen:

Ce que j'ignorerais toujours c'est le genre de faits concrets qui la faisaient chaque jour nous quitter de la sorte. Cette fois-là, peut-être est-ce cette bêtise qu'elle vient de faire, cette maison qu'elle vient d'acheter – celle de la photographie – dont nous n'avions nul besoin et cela quand mon père est déjà très malade, si près de mourir, à quelques mois. Ou peut-être vient-elle d'apprendre qu'elle est malade à son tour de cette maladie dont lui il va mourir ? Les dates coïncident. Ce que j'ignore comme elle devait l'ignorer, c'est la nature des évidences qui la traversaient et qui faisaient ce découragement lui apparaître. Était-ce la mort de mon père déjà présente, ou celle du jour ? La mise en doute de ce mariage ? de ce mari ? de ces enfants ? ou celle plus générale du tout de cet avoir ? (S. 22)

So dokumentiert diese Photographie zwar einen Moment des Lebens, fixiert ihn aber in toter Unbeweglichkeit, lässt Rätsel stehen und Lücken offen. Unweigerlich kommt die Betrachterin dabei auf den Tod zu sprechen, von dem – ganz wie bei Barthes – auch bei Duras die Photographie stets affiziert ist. Impliziert die „photo du désespoir“ den Tod des Vaters,<sup>51</sup> so die retuschierte Aufnahme der Mutter deren Tod, zumal die Mutter diese, dem indochinesischen Brauch folgend, in hohem Alter beim Photographen hat anfertigen lassen.<sup>52</sup> Diese Photographien löschen jede Individualität aus und lassen gewissermaßen die Person im Medium aufgehen.<sup>53</sup> Neben dieser *mise à mort par la*

<sup>51</sup> Noch expliziter als an der hier zitierten Stelle ist das in der zweiten Beschreibung der Fall, in der das Wissen um den Tod des Vaters mit der nächtlichen Erscheinung des Großvaters mütterlicherseits begründet wird (S. 41f.).

<sup>52</sup> „Quand elle a été vieille, les cheveux blancs, [...] elle s'est fait photographier avec sa belle robe rouge sombre et ses deux bijoux [...]. Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait. [...] Tous les gens photographiés, j'en ai vus [sic !] beaucoup, donnaient presque la même photo, leur ressemblance était hallucinante“ (S. 118).

<sup>53</sup> Noch expliziter äußert Duras sich in *La vie matérielle* (1987) über Photographie. Dort stellt sie diese sogar als Medium des Vergessens dar: „Je crois qu'au contraire de ce qu'auraient cru les gens et de ce qu'on croit encore, la photo aide à l'oubli. [...] Le visage fixe et plat, à portée de la main, d'un mort ou d'un petit enfant ce n'est toujours qu'une image pour un million d'images dont on dispose dans la tête“ (Marguerite Duras/Jérôme Beaujour: *La vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris 1987, S. 100). Duras schließt damit an Proust an, den schon Barthes in dem Zusammenhang zitiert (vgl. Barthes, *La chambre claire*, a.a.O., S. 99 und 129).

*photographie*<sup>54</sup> reflektiert Duras auch den Status der Photographie als Substitut wirklicher Erfahrung, wenn sie berichtet, dass innerhalb der Familienstruktur die Photographien zum Ersatz – zum Medium im wahrsten Sinne des Wortes – für die fehlenden Bindungen werden: „Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit“ (S. 114).<sup>55</sup>

Neben den schließlich als eigenen angenommenen „visage dévasté“ des Alters<sup>56</sup> tritt im Zuge der Reflexionen später das Gesicht des jungen Mädchens. Wie eine plötzliche Erkenntnis, die sich, auch wenn es nicht explizit ausgesprochen wird, wohl aus dem Betrachten von Photographien aus verschiedenen Zeiträumen ergibt,<sup>57</sup> äußert die Erzählerin folgende Einsicht:

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. [...] Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement, avant l'heure. De même que j'avais en moi la place du désir. (S. 15)

Mit der Aussage „J'avais en moi la place de ça“ wird hier ein psychischer Innenraum konfiguriert, der erneut die mit dem Subjektbegriff der Autofiktion eigentlich nicht vereinbare Dimension der Tiefe aufscheinen lässt. Dabei werden Alkoholismus und Begehren als Bestimmung des Ichs, als sein Schicksal entworfen, die sich auf dem jungen Gesicht schon ankündigen. Zweierlei ist dazu anzumerken. Erstens wird das Gesicht so als Ausdruck einer inneren Disposition beschrieben. Im Gegensatz zum Körper, in den sich zwar die Gewalt des *désir* und des Hasses eingeschrieben haben, der diese aber verborgen hält, erweist sich das Gesicht somit als zeichenhaftig und lesbar. Zweitens ist damit eine Verkehrung der zeitlichen Struktur verknüpft. Die Erzählerin beansprucht ein vorzeitiges Wissen für sich („je l'ai su [...] avant l'heure“), so dass sich der „visage détruit“ auch als Erfüllung des „visage prémonitoire“ deuten lässt. An die Stelle der retrospektiven Suche nach den Ursprüngen tritt damit die zeitlich inverse Struktur von Erwartung und Erfüllung. So wird nicht nur die für die Autobiographie relevante

<sup>54</sup> Zur Mortifizierung der Photographie, wie sie schon Barthes benennt, vgl. auch Fauvel: „Photographie et autobiographie“, a.a.O.; und Kolesch: „Vom Schreiben und Lesen der Photographie“, a.a.O.

<sup>55</sup> Auch für die Mutter werden die Photographien zum Ersatz für die Kinder, die sie nicht halten kann: „Alors il ne reste à ma mère que les photographies à montrer, alors ma mère les montre, logiquement, raisonnablement, elle montre à ses cousines germaines les enfants qu'elle a“ (S. 117). Vgl. dazu auch Pierre Saint-Amand: „La photographie de famille dans *L'Amant*“, in: *Marguerite Duras. Rencontres de Cérisy*, hg. von Alain Vircondelet, Paris 1994, S. 225-240.

<sup>56</sup> „Il a été mon visage. [...] J'ai un visage détruit“ (S. 10). Eine gute Analyse der Funktionen, die die verschiedenen Gesichtsbeschreibungen in *L'Amant* haben, bietet Julie Solomon: „J'ai un visage détruit: Pleasures of Self-Portraiture in Marguerite Duras's *L'Amant*“, in: *Australian Journal of French Studies* 34 (1997), S. 100-114.

<sup>57</sup> Im Gespräch bei Pivot weist Duras beim Verlesen der Passage ausdrücklich auf das Bild mit den „yeux cernés“ aus *Les lieux de Marguerite Duras* hin, das dort kommentiert wird mit „Là, j'ai dix-huit ans“ (vgl. a.a.O., S. 42f.).

Spannung zwischen dem gealterten und dem jugendlichen Gesicht hergestellt, die Anlass zur Suche nach Erklärungen gibt, sondern auch das Auftaktsignal für die vorwärtsgerichtete Liebesgeschichte geben:

J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. [...] Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, *l'experiment*. (S. 15f.)

## 2. Die *écriture autospéculaire*

Wie der Begriff schon indiziert, spielt für die *écriture autospéculaire* der Blick auf das eigene Spiegelbild eine zentrale Rolle. Mit dem Blick auf die Photographie gemeinsam hat er die Distanz zwischen blickendem Ich und angeblicktem Selbstbild, es fehlt jedoch die zeitliche Distanz. Die unmittelbare Reaktion auf das Bild kann daher in ganz anderer Weise zur Selbstreflexion werden. Es gibt nur eine explizite Spiegelszene in *L'Amant*, diese Art des Blicks bestimmt aber viele Ich-Passagen der Liebesgeschichte und erhellt bestimmte Charakteristika der *image absolue*.

Bereits zu Beginn des Textes, lange bevor dem gealterten Gesicht der „visage de la jouissance“ der Fünfzehnjährigen gegenübergestellt wird, ruft die Erzählerin ein anderes Kontrastbild des jungen Mädchens auf. Im Gegensatz zu dem ersten, gewissermaßen öffentlichen Bild („dans le hall d'un lieu public“), das auf einem fremden, männlichen Blick beruht, ist dieses ‚privat‘, d.h. nur im Gedächtnis der Erzählerin vorhanden, und sie selbst stellt die Instanz des Sehens dar: „Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé“ (S. 9). Mit diesen Worten wird zum ersten Mal die *image absolue* angesprochen, die eine von der *écriture photobiographique* abweichende Form des Schreibens generiert und eine unmittelbare Identifikation, fast schon eine „assomption jubilatoire“, ermöglicht: „C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchanté“ (S. 9).<sup>58</sup>

Diesem stets im Präsens beschriebenen und nahezu magisch heraufbeschworenen Bild, auf dem das Mädchen übrigens wie die Duras'schen Romanfiguren gesichtslos bleibt,<sup>59</sup> wird im Weiteren der Status einer nicht gemachten, gewissermaßen verpassten Photographie zugesprochen:

<sup>58</sup> Die sich über viele Seiten hinziehende Beschreibung des Bildes kann dann auch als eine Überführung aus der Stille des Anfangs („Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante“ [S. 9]) in die Sprache betrachtet werden, bzw. aus der Isolation der individuellen Erinnerung in die Öffentlichkeit des Buchpublikums. Die Herstellung einer Relation zwischen Innenwelt und Umwelt beschreibt Lacan als wichtigste Funktion des Spiegelstadiums (vgl. Lacan, „Le stade du miroir“, a.a.O., S. 93).

<sup>59</sup> Duras hat über ihre Romanfiguren geäußert: „Je vois tout, sauf les visages“ (Marguerite Duras/Xavière Gauthier: *Les parleuses*, Paris 1974, S. 171). Auf den Umstand der fehlenden Gesichter hat auch Cixous hingewiesen in: Michel Foucault: „A propos de Marguerite Duras (entretien avec Hélène Cixous)“, in: *Dits et écrits 1954-1988*, hg. von Daniel Defert/ François Ewald, Paris 1994, vol. II, S. 762-771, hier S. 766.



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. [...] Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. 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. (S. 16f.)

Gerade aus dem Umstand, dass sie nicht photographisch fixiert ist, gewinnt die *image absolue* ihren besonderen Status in der Erinnerung und für die Textstruktur. Da sie keinen mortifizierenden Ausschnitt aus einem Ganzen darstellt, ist sie – wie übrigens auch das bewegliche und vergängliche Spiegelbild – frei von *lourdeur* und *immobilité*, wie Barthes das Manko der Photographie bezeichnet, und kann im Modus der Schrift zum Absolutum werden. Obwohl die Schrift dieses Bild in gewisser Weise fixiert, entgeht es damit doch der Mortifizierung. Denn die Sprache begreift Barthes, im Gegensatz zu der an die Repräsentation gebundenen Photographie, als grundsätzlich fiktional,<sup>60</sup> und in einem ähnlichen Sinne wird auch Duras' Begriff der „écriture courante“ als eine von der Repräsentation freie Schrift zu verstehen sein.<sup>61</sup> In diesem Sinne handelt es sich bei der Konstitution der *image absolue* im Text denn auch nicht um eine Bildbeschreibung, sondern vielmehr um eine *image scripturaire*. Sie strukturiert entscheidend die ersten 50 Seiten des Textes, in denen sie nach und nach, in Alternanz mit assoziativ eingefügten Fragmenten und im Dialog mit dem Leser, aufgebaut wird: „Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. / C'est le passage d'un bac sur le Mékong. / L'image dure toute la traversée du fleuve“ (S. 11). So wird sie zum Referenzpunkt für das Präsens dieser Passagen, denn auch Erläuterungen, die die entsprechende Zeit des Lebens betreffen, sind in diesem Tempus verfasst: „Je suis dans une pension d'Etat à Saigon“ (S. 11).<sup>62</sup> Während der Vergleich der oben besprochenen Gesichter eine für die Autobiographie relevante Diskrepanz zwischen Jugend und Alter einzieht, die Raum für Erinnerung und Reflexion öffnet, wird die Zeit der *image absolue* zur quasi absoluten, Distanz eliminierenden Gegenwart gemacht.

In der Konstitution dieses Bildes lassen sich insgesamt zwei Etappen ausmachen. Zunächst handelt es sich um ein Bild, das die gealterte Erzählerin in ihrer Erinnerung hervorruft und als „photographie omise“ beschreibt. In der ersten Etappe der Konstitution dieses Bildes dominiert die auf der Zeitebene der *image absolue* angesiedelte Form der Selbstbeschreibung, die immer wieder auch an den Blick des Lesers appelliert: „Sur le bac, regardez-moi“ (S. 24). Diese ist autodiegetisch, und insbesondere der Rekurs auf das Lacan'sche Spiegelbild will es mir als legitim erscheinen lassen, in Zusammenhang mit den entsprechenden Passagen von einer *écriture autospéculaire* zu sprechen. Neben einer Reihe von Handlungen<sup>63</sup> enthält die Selbstbeschreibung vor allem eine Beschrei-

<sup>60</sup> „[...] le langage est, par nature, fictionnel“ (Barthes, *La chambre claire*, a.a.O., S. 134).

<sup>61</sup> Dabei wird gerade das Fehlen der Erinnerung zur Voraussetzung des Schreibens erklärt: „C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle [de la mère, S.G.] maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante“ (S. 38).

<sup>62</sup> Auch andere Ereignisse werden mit Bezug auf dieses Bild datiert, z.B.: „Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, la concession du barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère“ (S. 35); „C'est un an et demi après cette rencontre que ma mère rentre en France avec nous“ (S. 36).

<sup>63</sup> „Je descends du car. Je vais au bastingage. Je regarde le fleuve“ (S. 17).

bung des Äußeren, das als eine Form von Maskerade zu betrachten ist<sup>64</sup>: „Je porte une robe de soie naturelle [...]. J'ai mis une ceinture de cuir à la taille, peut-être une ceinture de mes frères.“ (S. 18f.) Unsicherheiten in der Erinnerung stellen kein Hindernis zur Beschreibung des Bildes dar: „Je ne me souviens pas des chaussures que je portais ces années-là [...]. Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte“ (S. 18f.). Diese Form der *écriture* hat keine Funktion der Repräsentation, sie wird als losgelöst von der Erinnerung betrachtet und kann problemlos die fehlende Erinnerung supplementieren.

Alle Elemente der Kleidung oder Kosmetika, die in mehreren Abschnitten beschrieben werden, sind von anderen übernommen oder geschenkt, wenn auch die Herkunft aufgrund der lückenhaften Erinnerung oft mit Unsicherheit behaftet ist.<sup>65</sup> Originell ist vor allem die ungewöhnliche Zusammenstellung der einzelnen Elemente, in die sich die Armut, die Abhängigkeit von den genannten Bezugspersonen sowie der Wille, sich als begehrenswert zu inszenieren, einschreiben. Dass Identität als Produkt sozialer Zeichen verstanden werden kann, hat Judith Butler in *Gender trouble* (1990) dargelegt, wo sie die Zwanghaftigkeit der Metaphorik von Innen und Außen dekonstruiert, indem sie Interiorität als einen Effekt von Diskursen begreift und die als Figur des psychischen Innenraums geltende Seele umdeutet zur sich ständig verleugnenden Bezeichnung, die auf den Körper eingeschrieben ist. Sie stellt daher die Frage, wie ein Körper auf seiner Oberfläche gerade die Unsichtbarkeit seiner Tiefe figurativ zum Vorschein treten lassen kann.<sup>66</sup> Insbesondere die Geschlechtsidentität beschreibt sie als eine „Disziplinarproduktion, die durch das Spiel von An- und Abwesenheit auf der Oberfläche des Körpers die Figuren der Phantasie erzeugt“.<sup>67</sup> Deren Attribute betrachtet sie nicht als expressiv, sondern als eine Form der Performanz: „Diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als performativ, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Empfindungen sind.“<sup>68</sup> D.h. die Identität, die sie ausdrücken sollen, wird in Wirklichkeit durch diese Attribute erst konstituiert.

<sup>64</sup> „Masquerade may be understood as the performative production of a sexual ontology, an appearing that makes itself convincing as a ‚being‘.“ (Judith Butler: *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York 1990, S. 47). Zur Maskerade als „signifying construction“, die in metonymischer Erweiterung und metaphorischer Ersetzung des weiblichen Körpers als Ort des Begehrens zu verstehen ist, vgl. auch Janet Thormann: „Feminine Masquerade in *L'Amant*. Duras with Lacan“, in: *Literature and Psychology* 40 (1994), S. 28-39.

<sup>65</sup> Das Mädchen trägt ein altes, umgenähtes Seidenkleid der Mutter, zusammengehalten von einem Gürtel, der vielleicht von den Brüdern stammt, goldene, mit Strass besetzte Lamé-Schuhe, die wahrscheinlich die Mutter (wer sonst?) ihr gekauft hat, deren Cremes sie auch benutzt. Hinzu kommt ein Lippenstift, den vielleicht Hélène Lagonelle, ihre Gefährtin im Mädchenpensionat, ihrer Mutter geklaut hat (vgl. S. 18f. und 24f.).

<sup>66</sup> Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1997, S. 197f.

<sup>67</sup> Ebd., S. 199.

<sup>68</sup> Ebd., S. 200.

In *L'Amant* liegt ein interessantes Wechselspiel zwischen einem expressiven und einem performativen Ansatz zur Subjektconstitution vor. Duras setzt beide Modelle ein, um das Mädchen zu charakterisieren. Jenes Gesicht, das die Autorin explizit als eigenes bezeichnet („Il a été mon visage“), wird, wie oben ausgeführt, im Modus der *écriture photobiographique* als expressiv entworfen, als ein „visage prémonitoire“, das den Innenraum des Subjekts zum Ausdruck bringt, und zwar lange bevor dem Subjekt die eigenen Möglichkeiten bewusst werden. Der Körper hingegen wird in den Passagen der *écriture autospéculaire* als „corps chétif“ distanziert und unter der aus fremdem Material zusammengestückelten Maskerade der Kleidung und Schminke zu einem Zeichen im Symbolischen umgewandelt, d.h. performativ inszeniert. Im Unterschied zur *écriture photobiographique*, die dem Subjekt eine Tiefendimension zugesteht und eine Suche nach etwas Verborgenen initiiert, wäre die *écriture autospéculaire* also diejenige, die Identität über an der Oberfläche liegende Zeichen herstellt.

Die entscheidende Rolle in der Maskerade spielt ein Männerhut:

Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï, ce jour-là, dans la tenue de la petite. Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. (S. 19)

Dessen nicht präzise erinnerter Kauf wird in einem aus der Ich-Perspektive vorgenommenen Erklärungsversuch als die Annahme einer Identität vorgestellt, die, wenn auch mit einer wichtigen Differenz, nach dem Modell des Lacan'schen Spiegelstadiums vor sich geht:<sup>69</sup>

Voilà ce qui a dû arriver, c'est que j'ai essayé ce feutre, pour rire, comme ça, que je me suis regardée dans le miroir du marchand et que j'ai vu : sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. Elle a cessé d'être une donnée brutale, fatale, de la nature. Elle est devenue, tout à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l'esprit. (S. 20)

In Kombination mit dem Hut verliert der magere, noch kindliche Körper plötzlich das Defizitäre. Das Spiegelbild bietet ein neues Selbstbild, so dass der Körper nicht mehr als „donnée brutale, fatale, de la nature“ begriffen werden muss, sondern zum „choix de l'esprit“ umgedeutet werden kann. Die Betrachterin des Spiegelbildes nimmt sich mit dem Hut als eine imaginäre Ganzheit wahr: „ce chapeau [...] me fait tout entière à lui seul“ (S. 20). So gleicht das Annehmen des eigenen Spiegelbildes jener „assomption jubilatoire“, als die Lacan die Reaktion des motorisch seinen Körper noch nicht voll beherrschenden Säuglings auf sein ihm eine Einheit des Ichs offerierendes Spiegelbild beschreibt. Allerdings findet diese „assomption“ im Bereich des Symbolischen und unter Einbezug des semiotischen Spiels mit den Bedeutungen statt. Der Hut stellt

<sup>69</sup> Vgl. vor allem Trista Selous: *The Other Woman. Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*, New Haven 1988, und Thormann, die von einer „mirror scene of difference“ spricht: „The masquerade is produced in the Symbolic, by a subject already inscribed in the Symbolic who deliberately assembles the semiotic signs of a given signifying system – the fashion system“ („Feminine Masquerade in *L'Amant*“, a.a.O., S. 31).

sowohl ein Symbol des Transgressiven dar, wie auch das „lien avec la misère“, jene Elemente also, die die gesellschaftliche Rolle des Mädchens in ihrer „tenue d'enfant prostituée“ ausmachen.<sup>70</sup>

Zudem übernimmt das Mädchen mit dem Aufsetzen des Männerhuts die Position des männlichen Blicks, indem sie nun nicht nur Objekt, sondern auch Subjekt des Blicks wird: „Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous les regards.“ (S. 20) Sich selbst als Andere und mit dem anonymen Blick der Anderen sehen, das bedeutet eine über das Spiegelbild vermittelte Distanznahme, eine Aufspaltung in die Subjekt- und die Objektposition. Damit wird es dann auch möglich, die Position in Bezug auf die Strukturen des Begehrens zu verändern, zumindest im Schreiben. Im Folgenden macht sie sich zum Subjekt des Begehrens – und delegiert die Objektposition an das von der Wahrnehmungsinstanz geschiedene *elle*.<sup>71</sup>

Mit dem Einnehmen der Subjektposition werden nicht nur der aktive und der passive Pol vertauscht, sondern auch die Zuordnungen von Geschlechtsidentitäten in der kolonialen Gesellschaft verkehrt, ein Bestreben, das in der Beziehung des Mädchens zu ihrem chinesischen Liebhaber häufiger zu beobachten ist.<sup>72</sup> In der von kolonialer und männlicher Macht dominierten Gesellschaft, die über die Zirkulation von Blicken reguliert wird, kommt jungen weißen Mädchen eigentlich zwangsläufig die Position eines Objekts des Blicks und damit auch des Begehrens zu:

<sup>70</sup> „Le lien avec la misère est là aussi dans le chapeau d'homme car il faudra bien que l'argent arrive dans la maison, [...] la mère permet à son enfant de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée“ (S. 33).

<sup>71</sup> Vgl. dazu auch Selous: *The Other Woman*, a.a.O., S. 201: „This image is a powerful one of the woman-object of men's desire, who is also, by inference and implication, a subject of other desires. Woman-as-phallus and (just) subject too: Lacan's impossibility.“ Ähnlich argumentiert Chester: „Duras appropriates the privileged masculine position of the observer and rewrites the feminine position of the observed“ (Suzanne Chester: „Writing the Subject. Exoticism/Eroticism in Marguerite Duras's *The Lover* and *The Sea Wall*“, in: *De/Colonizing the Subject. The Politics of Gender in Women's Autobiography*, hg. von Sidonie Smith/Julia Watson, Minneapolis 1992, S. 436-457, hier S. 451).

<sup>72</sup> Am deutlichsten ist das der Fall in der Schilderung des ersten Liebesakts, in dem das Mädchen als Aktive dargestellt wird, der Chinese hingegen als weinend und passiv, wobei seinem Körper jede Männlichkeit abgesprochen wird: „Le corps est [...] sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible [...]. Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable. / Et pleurant il le fait“ (S. 49f.). In der Aneignung der Subjektposition besteht m.E. der Hauptunterschied zwischen *Un barrage contre le Pacifique* (1950) und *L'Amant*. Wird in dem frühen Roman immer wieder der Wert des Mädchens als Tauschobjekt für seine Familie betont und ihre Prostitution durch verschiedene Personen und die gesellschaftlichen Verhältnisse betont, so erschreibt sich die Erzählerin in *L'Amant* eine Subjektposition, mit der sie das Liebesverhältnis als ein selbstgewähltes, nur ihrem *désir* geschuldetes inszeniert. Dazu trägt der autobiographische Modus des Erzählens ebenso bei wie das Spiel mit den Hierarchien in der kolonialen Gesellschaft (vgl. dazu auch Chester: „Writing the Subject“, a.a.O.). Nur da, wo über den Männerhut ein Zusammenhang mit Prostitution und Geld hergestellt wird, dominiert die durch den Gebrauch der dritten Person zum Ausdruck gebrachte Objektposition.

On regarde les blanches aux colonies, et les petites filles blanches de douze ans aussi. Depuis trois ans les blancs aussi me regardent dans les rues et les amis de ma mère me demandent gentiment de venir goûter chez eux à l'heure où leurs femmes jouent au tennis au Club Sportif (S. 25f.).

Mit dem oben zitierten Blick in den Spiegel wird das Mädchen jedoch zum Subjekt des Blicks, was sich auch darin zeigt, dass sie nun andere Frauen beobachtet: „Je regarde les femmes dans les rues de Saigon“ (S. 27).

Im Weiteren widerspricht die Erzählinstanz der Vorstellung, dass weibliche Schönheit eine Notwendigkeit sei, um die Blicke auf sich zu ziehen und das männliche Begehren zu erwecken. Gerade den schönen Frauen, die in reiner Passivität ihre Schönheit pflegen, misslinge es, in den Kreislauf des Begehrens einzutreten.<sup>73</sup> Ihr jedoch sei das möglich, obwohl sie gar nicht schön sei:

Je pourrais me tromper, croire que je suis belle comme les femmes belles, comme les femmes regardées, parce qu'on me regarde vraiment beaucoup. Mais moi je sais que ce n'est pas une question de beauté mais d'autre chose, par exemple, oui, d'autre chose, par exemple d'esprit. Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois, belle, ou jolie (S. 26).

Ob eine Frau begehrenswert erscheint, hängt demzufolge nicht davon ab, ob sie schön ist, sondern ob sie so erscheint, und das wiederum ist eine Frage nicht des Aussehens, sondern einer geistigen Qualität, von *esprit*, wie hier in zögerndem Suchen formuliert wird.

Die Ich-Instanz beansprucht nicht nur *esprit*, sondern auch ein Wissen<sup>74</sup> um die Zusammenhänge: „Je sais quelque chose. Je sais que ce ne sont pas les vêtements qui font les femmes plus ou moins belles ni les soins de beauté, ne le prix des onguents.“ (S. 26) Die Erklärung folgt dann bezeichnenderweise im Modus der Retrospektive, die für die *écriture photobiographique* kennzeichnend ist und eine Tiefendimension im Subjekt annimmt: „Il n'y avait pas à attirer le désir. Il était dans celle qui le provoquait ou il n'existait pas.“ (S. 28) Das *désir* wird also als etwas bestimmt, das nicht von außen kommt, sondern bereits im Subjekt („dans celle qui le provoquait“) vorhanden sein muss. Damit wird dann der Körper zum eigentlichen Ort weiblichen Begehrens, während die Maskerade nur dessen Reproduktion im Symbolischen darstellt.<sup>75</sup>

Die Selbstbeschreibung endet mit einer resümierenden Zusammenfassung, in der nochmals der kindliche Körper und die provokative Aufmachung betont werden. Zusätzlich wird aber auch der Wunsch zu schreiben erstmals geäußert:

Quinze ans et demi. Le corps mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge. Et puis cette tenue qui pourrait faire qu'on en rit et dont personne ne

<sup>73</sup> „Il y en a de très belles, de très blanches, elles prennent un soin extrême de leur beauté [...]. Elles ne font rien [...]. Elles s'habillent pour rien. [...] Certaines sont plaquées pour une jeune domestique qui se tait.“ (S. 27f.)

<sup>74</sup> Dieses Wissen ist kein rationales, sondern ein intuitives, auf unerklärliche Weise vorhandenes (vgl. auch Solomon: „J'ai un visage détruit“, a.a.O., S. 106).

<sup>75</sup> Vgl. Thormann, „Feminine Masquerade in *L'Amant*“, a.a.O.

rit. Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. (S. 29)

Auch diese Passage markiert also, wie zuvor schon der im Modus der *écriture photobiographique* modellierte Blick auf den „visage de la jouissance“, einen Auftakt, nämlich den der Werdung einer Schriftstellerin. Als Instanz des Blicks darf wiederum, wie schon bei der ersten Nennung der *image absolue* („cette image que je suis seule à voir“) und dem retrospektiven Blick auf das Gesicht der Fünfzehnjährigen („maintenant je vois“), die gealterte Erzählerin angesetzt werden, die allerdings die zeitliche Distanz zu überwinden weiß und daher das „je veux écrire“ ebenfalls ins Präsens setzen kann – im Gegensatz zum *imparfait* der *écriture photobiographique*, das die zeitliche Distanz markiert („J'avais à quinze ans le visage de la jouissance“).

Im Lauf der Selbstbeschreibung entsteht also aus dem Bild, das zunächst als nur von der Erzählerin gesehenes aufgerufen wird, nach und nach ein Bild, das im Blick des Anderen existiert. Dabei weist der Text konkret zwei Instanzen des Anderen aus. Zum einen wird in diesem Zusammenhang an den Blick des Lesers appelliert: „Sur le bac, regardez-moi“ (S. 24), zum anderen wird binnendiegetisch der Blick des Chinesen als maßgebliche Instanz instituiert: „Il me regarde“ (S. 25). An diese Instanzen scheint der Blick in dem extern fokalisierten, heterodiegetischen Erzählen delegiert, in dem das Mädchen zur „petite au chapeau de feutre“ (S. 30) wird.

### 3. Die *écriture cinéromanesque*

Kann die *écriture autospéculaire* als ein Versuch gelesen werden, sich eine Subjektposition zu erschreiben, so bewirkt die *écriture cinéromanesque* eine Distanzierung und Objektivierung. Auch sie geht von der *image absolue* aus, aber der Wechsel in die dritte Person macht eine fremde Instanz zum Katalysator der Wahrnehmung, wodurch das Mädchen einseitig zum Objekt des Blicks wird.<sup>76</sup> Stark deskriptive Anteile und ein

<sup>76</sup> Die Forschung hat verschiedene, unterschiedlich überzeugende Erklärungen für den Wechsel zwischen erster und dritter Person ausgemacht, die jedoch immer an einzelnen Stellen zu kurz greifen. Criso stellt den Gebrauch des *je* für oberflächliche Ereignisse, die in der Kontrolle der Erzählerin liegen, fest, während das *elle* für schwierige Gefühle verwendet werde (Rachel Criso: „Elle est une autre. The Duplicity of Self in *L'Amant*“, in: *In Language and in Love. Marguerite Duras. The Unspeakable. Essays for Marguerite Duras*, hg. von Mechthild Cranston, Potomac/Maryland 1992, S. 37-51, hier S. 50). Für Chirol stellt das *elle* lediglich ein distanzierendes *je* dar (Chirol: „Ruine, dégradation et effacement“, a.a.O., S. 270). Baisnée behandelt den Wechsel als Frage nach Fokalisierung und Stimme: „The girl's designation, and to a certain extent her identity, change depending on the perspective from which she is seen and who speaks“ (Valérie Baisnée: *Gendered Resistance*, Amsterdam/Atlanta, GA 1997, S. 137f.), und auch Capitanio versucht, den Gebrauch der Pronomina mit unterschiedlichen Fokalisierungen zu erklären (Sarah J. Capitanio: „Perspectives sur l'écriture durassienne. *L'Amant*“, in: *Symposium* (1987), S. 15-27), was jedoch auch nicht immer greift, beispielsweise auf S. 50. Vor allem aber reicht die narratologische Beschreibung allein nicht aus, weil das Verhältnis zum *désir* und die Positionierung als Subjekt oder Objekt, die in Verbindung mit dem Männerhut verhandelt wird, mit zu berücksichtigen sind. Am nächsten kommt der

hoher Grad an direkter oder indirekter Redewiedergabe in den entsprechenden Passagen erwecken den Eindruck eines Kamerablicks, der dem zunehmend szenisch ablaufenden Bild nun auch kinematographische Qualitäten verleiht.

Der mehrfache Wechsel vom autodiegetischen zum heterodiegetischen Erzählen steht zunächst immer in Verbindung mit der Erwähnung des Männerhuts, der die gesellschaftliche Rolle zwischen Transgression und Prostitution herausstellt: „L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau“ (S. 19).<sup>77</sup> Auch die Instanz des Kinos wird zum ersten Mal in diesem Zusammenhang aufgerufen. In einer (wieder in der Ich-Form erfolgenden) Erklärung für die Wahl des Hutes wird das Mädchen zu den Figuren auf der Leinwand äquivalent gesetzt:

Je n'avais jamais vu de film avec ces Indiennes qui portent ces mêmes chapeaux à bord plat et des tresses par le devant de leur corps. Ce jour-là j'ai aussi des tresses [...] J'ai deux longues tresses par le devant de mon corps comme ces femmes du cinéma que je n'ai jamais vues. (S. 23)

Auch wenn die Erzählerin betont, dass ihre Aufmachung solchen Bildern gerade nicht nachempfunden ist, und damit Originalität, aber auch so etwas wie eine Unschuld hinsichtlich kultureller Prägungen für sich proklamiert, stellt sie die Referenz einer in der Kultur etablierten Struktur, die die Frau zum Objekt des Begehrens macht, für den Leser ausdrücklich bereit.<sup>78</sup>

Die erste längere Passage in der dritten Person, die Beschreibung der „petite au chapeau de feutre“ an der Reling, lässt deutlich den Umschlag vom Photographischen zum Kinematographischen erkennen. In den ersten Sätzen ähnelt das evozierte Bild noch einer Photographie:

La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve, seule sur le pont du bac, accoudée au bastingage. Le chapeau d'homme colore de rose toute la scène. C'est la seule couleur. Dans le soleil brumeux du fleuve, le soleil de la chaleur, les rives se sont effacées, le fleuve paraît rejoindre l'horizon. (S. 29f.)

Die Beschreibung ist präzise hinsichtlich der Position der Protagonistin, dem Licht und der unscharf werdenden Umgebung und stellt den Männerhut, der die Farbgebung der ganzen Szene bestimmt, ins Zentrum. In den folgenden Sätzen jedoch kommen Be-

hier vorgeschlagenen Unterscheidung von autobiographischem Schreiben (als *écriture photographique* und *écriture autospéculaire*) und *écriture cinéromanesque* wahrscheinlich Janice Morgan, die die Passagen in der dritten Person als „fictional intrusion“ bezeichnet; vgl. Janice Morgan: „Fiction and Autobiography/Language and Silence: *L'Amant* by Duras“, in: *The French Review* 63 (1989), S. 271-279, hier S. 273.

<sup>77</sup> Der erste Wechsel erfolgt auf S. 19, weitere auf den S. 29-31 und 33 sowie ab S. 42.

<sup>78</sup> Zum quasi fetischisierten Frauenbild im Film vgl. Selous: *The Other Woman*, a.a.O., S. 200: „What the fetishized image of a woman that she sees [...] in a film, gives her is the image of an instance of Woman, an image which is, in terms of that particular [...] film, in the position of the phallus, the self-sufficient object of desire.“

wegungen und Geräusche hinzu, die dem Bild einen filmischen Charakter verleihen.<sup>79</sup> Stilistisch unterstützen die syntaktisch unvollständigen Sätze mit ihrer Nähe zu Regieanweisungen diesen Eindruck: „Le moteur du bac, le seul bruit de la scène, celui d'un vieux moteur déglingué aux bielles coulées. De temps en temps, par rafales légères, des bruits de voix. Et puis les aboiements des chiens, ils viennent de partout, de derrière la brume, de tous les villages“. (S. 30) Der Abschnitt ist strikt extern fokalisiert und nähert sich damit einem Kamerablick an. Verweilt die imaginäre Kamera zunächst auf dem Mädchen und seinem Gespräch mit dem Fährmann,<sup>80</sup> so folgt sie am Ende schließlich dem Fluss: „Il emmène tout ce qui vient, [...] tout va vers le Pacifique“ (S. 30f.). Dabei wird der Fluss, dessen Überquerung das Verlassen der Kindheit und der Familie bedeutet,<sup>81</sup> mit dem Blut im Inneren des Körpers verglichen: „Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps“ (S. 30). Der körperliche Innenraum wird also in die Landschaft projiziert, so dass auch die unter der Oberfläche stattfindende „tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur“ (S. 31) als Chiffre für das Innenleben des Mädchens gelesen werden kann, das ja in sich einen Platz für den *désir* bereithält.<sup>82</sup> So kann in der extern fokalizierten *écriture cinéromanesque* die Problematik eines Innenraums des Subjekts durch eine Projektion nach außen, durch die Beschreibung des Flusses immerhin angerissen werden.

Die zweite Etappe der *image absolue*, in der die Begegnung mit dem Chinesen geschildert wird und das Erinnerungsbild in die das Buch strukturell dominierende, wenngleich mengenmäßig nur etwa ein Drittel umfassende, kinematographisch erzählte Liebesgeschichte übergeht, besteht aus zehn aufeinander folgenden Fragmenten.<sup>83</sup> Sie setzt ein mit der szenischen Darstellung des ersten Gesprächs, bei dem das Mädchen wieder in der dritten Person bezeichnet wird: „L'homme est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures

<sup>79</sup> „Cette traversée, figée en une photographie virtuelle, tient beaucoup de l'image filmique, dont elle a la durée [...] et le mouvement“ (Madeleine Borgomano: „*L'Amant*. Une hypertextualité illimitée“, in: *Revue des sciences humaines* (1986), S. 67-77, hier S. 74).

<sup>80</sup> „La petite connaît le passeur depuis qu'elle est enfant. Le passeur lui sourit et il lui demande des nouvelles de Madame la Directrice. Il dit qu'il la voit passer souvent de nuit, qu'elle va souvent à la concession du Cambodge. La mère va bien, dit la petite“ (S. 30).

<sup>81</sup> Diese Bedeutung ist verschiedentlich herausgestellt worden, vgl. z.B. Seán Hand: „Une fois le fleuve traversé: la descente orphique de *L'Amant*“, in: *Dalhousie French Studies* 50 (2000), S. 27-34 oder Eva-Maria Knapp-Tepperberg: „Erotisch-sexuelle Initiationen im Spiegel autobiographischen Schreibens von Frauen des 20. Jahrhunderts“, in: *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*, hg. von Michaela Holdenried, Berlin 1995, S. 352-365.

<sup>82</sup> Ganz ähnlich formuliert ist folgendes Zitat, das im Zusammenhang mit einer recht gewalttätigen Liebesszene steht: „tout va dans le torrent, dans la force du désir“ (S. 55).

<sup>83</sup> Die Begegnung mit dem Chinesen wird explizit noch als Bestandteil der *image absolue* ausgewiesen, deren Beginn im Nachhinein auf den Moment seines Ausstiegs aus der Limousine festgelegt wird: „L'image commence bien avant qu'il ait abordé l'enfant blanche près du bastingage, au moment où il est descendu de la limousine noire, quand il a commencé à s'approcher d'elle, et qu'elle, elle le savait, savait qu'il avait peur“ (S. 45). Zwischen der Beschreibung des Mädchens an der Reling und dem Auftritt des Chinesen liegen 14 ebenfalls aufeinander folgende Textfragmente, die der Mutter und dem Tod des kleinen Bruders gewidmet sind, so als könne nur dadurch die Voraussetzung zum Erzählen der Liebesgeschichte geschaffen werden.

d'or. Il vient vers elle lentement“ (S. 42). Von dieser Stelle an bis hin zum Einstieg des Mädchens in die Limousine wird ausschließlich in der dritten Person und gewissermaßen aus einer Kameraperspektive erzählt. Techniken des Films werden auch insofern auf die Schrift übertragen, als am Ende der Begegnung bei dem Schritt, der das Ende der Kindheit markiert, die kaum gefühlte „détresse“ in den Lichtverhältnissen und dem Verschwimmen der Wahrnehmung reproduziert wird: „Elle entre dans l'auto noire. La portière se referme. Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue, la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine. Une surdité très légère aussi, un brouillard, partout“ (S. 44). Das Medium Film stellt offensichtlich Muster bereit, um die Erzählbarkeit dieser Geschichte jenseits der Unsicherheiten der *écriture photobiographique* zu gewährleisten.<sup>84</sup> Das gilt auch für die sich anschließende Liebeszene in dem Zimmer in Cholen, in deren Beschreibung ebenfalls Referenzen auf das Kino wichtig werden: „Le bruit de la ville est très fort, dans le souvenir il est le son d'un film mis trop haut“ (S. 52). In gewisser Weise hat sogar diese ebenfalls in der dritten Person wiedergegebene Passage Anteil an der zu diesem Zeitpunkt eigentlich schon abgeschlossenen *image absolue*: „Déjà sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé de cet instant“ (S. 50).

Die von der *image absolue* ausgehende heterodiegetische Schreibweise der Liebesgeschichte kombiniert Elemente des Romans und des Kinos und kann daher als *écriture cinéromanesque* bezeichnet werden. Was die Bestimmung des Romanhaften angeht, lehne ich mich an Rolands Barthes' *écriture du roman* an.<sup>85</sup> Maßgeblich sind für Barthes der Gebrauch der dritten Person und des *passé simple*, eine chronologische Anordnung sowie eine Vorstellung von Schicksal und eine Tendenz zur Allgemeingültigkeit, die eine narrative Distanz erzeugen. Duras' *écriture* partizipiert zudem an kinematographischen Modi, was erklärt, wieso das nach Barthes charakteristische *passé simple* bei Duras meistens durch ein *présent* ersetzt wird. Vor allem in der Betonung der Schicksalhaftigkeit kommen Roman und filmisches Melodram überein,<sup>86</sup> weshalb auch

<sup>84</sup> Das Kino als sinnstiftende Struktur ist übrigens bereits in der ersten Version, die Duras vermutlich 1943 in den sogenannten *Cahiers de la guerre* niedergeschrieben hat, zu beobachten. Der Bericht der Ich-Erzählerin über ihre Beziehung zu einem hässlichen Vietnamesen namens Léo, in dem das Mädchen auf dessen von einem Kuss begleitete Liebeserklärung mit starkem Ekel und stundenlangem Ausspucken reagiert, endet mit der Erinnerung an einen Kinobesuch und den Worten: „Je sortis consolée. J'avais vu Casanova embrasser une femme sur la bouche et lui avouer son amour“ (Marguerite Duras: *Cahiers de la guerre*, hg. von Sophie Bogaert/Olivier Corpet, Paris 2006, S. 97).

<sup>85</sup> Vgl. Roland Barthes: „L'écriture du Roman“, in: *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris 1972 [1953], S. 25-32.

<sup>86</sup> Obwohl eine Definition des Melodrams als Filmgenre gewisse Schwierigkeiten mit sich bringt, lassen sich ein „pessimistisch-tragischer[r] Grundton“ und „das Scheitern der Liebe [...] an gesellschaftlichen Normen“, die „Passivität der Figuren und deren schicksalsbestimmtes Handeln“ als Genre-Merkmale verstehen, wobei der Fokus oft auf einer weiblichen Protagonistin, ihrem Begehren und ihren Entsagungen liegt (vgl. Anette Kaufmann: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*, Konstanz 2007, S. 29-31). Für Kaufmann stellt das Melodram eine von zwei Subgenres des Liebesfilms dar, die andere wäre die *Romantic Comedy*. Es ist denn auch kein Zufall, dass die Verfilmung von Jean-Jacques Annaud, die zumeist als Liebesdrama oder Melodram klassifiziert wird, sich fast ausschließlich auf diese

der Schluss von *L'Amant*, wo der Gebrauch des *présent* einem *plus-que-parfait* weicht, noch in die *écriture cinéromanesque* einbezogen werden soll. In dieser abgefasst sind dann diejenigen Fragmente, die die Begegnung mit dem Chinesen während der Überfahrt über den Mekong bis hin zum ersten Liebesakt schildern, (S. 19, 29-31, 42-50) sowie die allerletzten, die den Abschied und den Jahre später erfolgenden Telefonanruf umfassen (S. 134-142, vorausdeutend schon S. 119, S. 124, S. 132f.).

Immer wieder wird in diesen Passagen die schon erwähnte schicksalhafte Dimension markiert, so zum Beispiel, als das Mädchen dem Chinesen das erste Mal in dessen Zimmer folgt: „Elle est là où il faut qu'elle soit [...]. Il semblerait en effet que cela doive correspondre non seulement à ce qu'elle attend, mais à ce qui devrait arriver précisément dans son cas à elle“ (S. 47). Ein weiteres Beispiel ist die Überfahrt nach Europa, die das Ende der Geschichte markiert und zum über das Einzelschicksal hinausragenden *départ* schlechthin erhoben wird:

Les départs. C'était toujours les mêmes départs. C'était toujours les premiers départs sur les mers. La séparation d'avec la terre s'était toujours faite dans la douleur et le même désespoir, mais ça n'avait jamais empêché les hommes de partir, les juifs, les hommes de la pensée et les purs voyageurs du seul voyage sur la mer, et ça n'avait jamais empêché non plus les femmes de les laisser aller, elles qui ne portaient jamais, qui restaient garder le lieu natal, la race, les biens, la raison d'être du retour (S. 132).

*L'Amant* endet, und das ist nicht unwichtig, im Modus der *écriture cinéromanesque*. Am Schluss steht der sich ins Genre des Melodrams fügende Anruf des Chinesen nach vielen Jahren, mit dem das Fortdauern der Liebe trotz des Scheiterns an den gesellschaftlichen Verhältnissen und der Trennung beschworen wird. Obwohl am nächsten an der erzählten Gegenwart stehend, rückt die Schilderung im *plus-que-parfait* ihn in unerreichbare Ferne. So erreicht die Liebesgeschichte nicht den gegenwärtigen Zeitpunkt des Schreibens und akzentuiert noch die Nichtidentität von *je* und *elle*. Erstmals wird in diesen Passagen auch die schreibende Instanz als *elle* bezeichnet und somit das schreibende Ich, und das heißt auch: das autobiographische Moment, eliminiert.<sup>87</sup> Zugleich wird mit diesem Ende die im Modus der *écriture photobiographique* behauptete Nichtexistenz der Lebensgeschichte sozusagen durch das Klischee der ewigen Liebe überschrieben.<sup>88</sup>

Geschichte einer verbotenen Liebe konzentriert. Zum Verhältnis von Text und Film vgl. Monika Boehring: „Vérité, autobiographie et film: *L'Amant* de Marguerite Duras et de Jean-Jacques Annaud“, in: *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 25 (1998), S. 381-399; Eileen M. Angelini: „Duras, Annaud et *L'Amant*“, in: *Le 'Nouveau Roman' en question, 5: Une 'Nouvelle Autobiographie'*, hg. von Roger-Michael Allemand/Christian Milat, Paris 2004, S. 75-89, Erica L. Johnson: „Reframing the Void: The cinematographic Aesthetic of Marguerite Duras's Autobiographical Novels“, in: *Women in French Studies* 17 (2009), S. 66-78.

<sup>87</sup> „Non, à l'écriture, elle ne voit pas le bateau [...]. Elle se souvient“ (S. 137) und „Elle croit que c'est pendant cette nuit-là aussi qu'elle a vu“ (S. 139), „Elle ne sait pas“ (S. 140).

<sup>88</sup> Vgl. dazu auch Capitanio, die das Ende als „non-résolution de la recherche [...] fondamentale“ interpretiert („Perspectives sur l'écriture durassienne“, a.a.O., S. 18) oder Morgan, die

Kulturell geformte Bilder unterschiedlicher Provenienz – Photographien, Reminiszenzen an das Kino und schließlich das Lacan'sche Spiegelbild –, wirken also an der Subjektkonstruktion im Text mit. Sie sichern der Duras'schen *écriture*, die zwischen Bildbeschreibung, Evokation und assoziativer Erinnerung changiert, ihre Bezugspunkte, machen Identifikationsangebote und inszenieren eine Subjektconstitution, mit der die genannte Leere des Zentrums zumindest teilweise überdeckt wird. Die Verfahren decken sich in vielem mit solchen, die für die Autofiktion typisch sind. So stellt insbesondere die Verdopplung der Ich-Instanz in Subjekt und Objekt des Blicks, die sich nicht nur im Wechsel zwischen autodiegetischer und heterodiegetischer Erzählinstanz, sondern auch im Blick in den Spiegel oder auf die Photographien zeigt, die Einheit des *moi* in Frage, und das Subjekt gerät, um die Begriffe Robbe-Grillet aufzugreifen, sowohl als Körper, als Unbewusstes und als bewusste Projektion in den Blick. Besonders die im Modus der von mir als *écriture autospéculaire* bezeichneten Passagen stellen eine Selbst-Konstruktion im Schreiben dar und führen diese, unter Heranziehung eines performativ und semiotisch orientierten Subjektmodells, geradezu mustergültig als *self-fashioning* vor.<sup>89</sup> Die ans Melodram angelehnte Liebesgeschichte hingegen erlaubt es, besonders in den Passagen der distanzierten *écriture cinéromanescque*, eine schicksalhaft überhöhte Geschichte zu erzählen und die Subjektproblematik zu umgehen. Gerade in dieser Kombination zeigt sich, ganz im Gegensatz zum Fernsehauftritt der Autorin bei Pivot, in dem diese die in *L'Amant* dargestellte Geschichte bruchlos zu ihrer eigenen erklärt, die Fragmentarität und Brüchigkeit weiblicher Subjektconstitution in einer männlich dominierten Gesellschaft<sup>90</sup> und die Existenz einer Leerstelle, die nur als Platzhalter für ein Trauma verstanden werden kann.<sup>91</sup>

Was aber heißt das für den zugrunde liegenden Subjektbegriff? Bei Duras geraten offensichtlich zwei Subjektmodelle in Konflikt miteinander. Wird mit dem Initialmoment der Spiegelszene eine Subjektspaltung vorgenommen, die auf der Differenz von Subjekt und Objekt des Blicks beruht und damit einem Lacan'schen Subjektbegriff recht nahe kommt, so suggeriert die *écriture photobiographique*, dass das Wesentliche in der Tiefe des Körpers liegt, das dem Subjekt un verfügbar ist. Ist diese Tiefe zunächst noch eine opake und undurchdringliche („au plus profond de la chair“), die sich als Ausdruck des Unbewussten lesen lässt, so transponiert die Bestimmung des Innenraums als Platz für das *désir* dieses Innere in ein anderes Register, mit dem der Mythos von der Tiefe des Subjekts (Robbe-Grillet) wieder eingeführt wird. Das *désir* wird in fast schon essentialistischer Manier als Schicksal des Subjekts begriffen, das sich bereits vor den Ereignissen ankündigt und auf dem als expressiv verstandenen Gesicht zu erkennen ist.

darin den Übergang von der Autobiographie zum Mythos sieht („Fiction and Autobiography“, a.a.O., S. 276).

<sup>89</sup> Zu diesem Aspekt von Autofiktion vgl. Schaefer: „Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion“, a.a.O., S. 312.

<sup>90</sup> Vgl. dazu Leigh Gilmore: *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca 1994.

<sup>91</sup> In *Apostrophes* hingegen inszeniert sich Duras auch als darüber verfügend. Jedenfalls tritt ihre Behauptung, die Gründe für ihren Alkoholismus zu kennen, diese aber nicht benennen zu wollen („Il y a quelque chose de, de – je sais ce que c'est, mais je ne veux pas en parler – qui a fait que j'ai commencé à boire toute seule, chez moi“) an die Stelle des leeren Zentrums im Buch.

Obwohl sich dieser Blick offensichtlich aus der Retrospektive ergibt und ans Medium der Schrift gebunden ist, führt die mit einer Struktur von Erwartung und Erfüllung einhergehende Vorstellung eines Schicksals eine Kategorie höherer Bestimmung ein, die mit einem autofiktionalen Subjektbegriff nicht vereinbar ist.

Ähnliches scheint mir zu gelten für die Konzeption des Schreibens, das ebenfalls als tiefere Bestimmung des Mädchens entworfen wird und dessen Überhöhung sich nicht zuletzt darin widerspiegelt, dass das Verb *écrire* fast nur intransitiv benutzt wird. Licht auf Duras' Konzeption des Schreibens werfen einige Äußerungen aus *Écrire* (1993), die es zudem erlauben, die in *L'Amant* erkennbare Subjektspaltung mit einem Modell zu erklären, das nicht psychoanalytischen Ansätzen verpflichtet ist:

L'écriture c'est l'inconnu. [...]

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.<sup>92</sup>

In dieser Aussage scheint die Selbstverdopplung oder Selbstentfremdung im Schreiben nicht psychoanalytisch, sondern vielmehr alienatorisch gedacht. Insofern wäre zu überlegen, ob nicht andere Filiationen für Duras wichtiger sind als der Diskurs der Psychoanalyse und die Gattung der Autofiktion. Bei Maurice Blanchot etwa – den Duras bei Pivot neben Georges Bataille als einen der wenigen Autoren nennt, die wirklich schreiben – findet sich in *La solitude essentielle* eine ganz ähnliche entpersonalisierte Vorstellung vom Schreiben:

Écrire, c'est entrer dans la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement éternel.<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Marguerite Duras: *Écrire*, Paris: Gallimard 1993, S. 64f.

<sup>93</sup> Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, Paris 1955, S. 31. Diesen Bezug sieht auch Armel: *Marguerite Duras et l'autobiographie*, a.a.O., S. 157.

# Autofiktion und Medienrealität

Kulturelle Formungen  
des postmodernen Subjekts

Herausgegeben von  
JUTTA WEISER  
CHRISTINE OTT

unter Mitarbeit von  
LENA SCHÖNWÄLDER

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
der Speyerschen Hochschulstiftung

UMSCHLAGBILD

Hervé Guibert: *Autoportrait* 1985/1986  
© Christine Guibert

ISBN 978-3-8253-6173-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung  
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages  
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2013 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

## Inhalt

<i>Christine Ott/Jutta Weiser</i> Autofiktion und Medienrealität. Einleitung.....	7
I. Ästhetik der (inter-)medialen Selbstdarstellung: Visuelle Autofiktionen	
<i>Astrid Lohöfer</i> Autofiktion als Ikonotext: Intermediale Selbst(er)findung in Victor-Lévy Beaulieus <i>Monsieur Melville</i> .....	19
<i>Susanne Goumegou</i> Das Subjekt im Blick: Bildtypen und Schreibweisen in <i>L'Amant</i> von Marguerite Duras.....	41
<i>Jutta Weiser</i> Photographie und Schrift als Prothesen des Subjekts. Hervé Guiberts Selbstporträts.....	69
II. Textuelle und mediale Entgrenzungen	
<i>Claudia Gronemann</i> „lui dire que j'étais [...] un homme comme lui“: Autofi(c)ktionales intermediales Schreiben bei Abdellah Taïa.....	91
<i>Agnieszka Komorowska</i> „Le mot ‚écrit‘ ne conviendrait pas.“ Marguerite Duras' <i>La douleur</i> zwischen Autofiktion und Zeugenschaft. ....	107
<i>Annika Nickenig</i> Mediale Transgressionen. Intertextualität und Aneignung in Christine Angots Autofiktionen .....	129
<i>Dagmar Schmelzer</i> „Après l'autofiction, place à l'autoréalité“: Maskenspiel und ‚neue Aufrichtigkeit‘ in Frédéric Beigbeders <i>Un roman français</i> (2009) .....	151