

10.internationales forum des jungen films

berlin
19.2. – 29.2.
1980

16

Filme von Marguerite Duras :

CESAREE (Cäsarea)

LES MAINS NEGATIVES (Die negativen Hände)

AURELIA STEINER – MELBOURNE

AURELIA STEINER – VANCOUVER

Land	Frankreich 1979
Produktion	Les films du Losange (CESAREE, LES MAINS NEGATIVES) Paris Audio-Visuel (AURELIA STEINER – MELBOURNE) Les films du Losange, Paolo Branco, Dédale films (AURELIA STEINER – VANCOUVER)
Regie, Buch, Sprecherin	Marguerite Duras
Kamera	Pierre Lhomme
Schnitt	Geneviève Dufour, Roselyne Petit
Musik	Amy Flamer
Ton	Michel Vionnet
Uraufführung	September 1979, Festival International du Jeune Cinéma, Hyères
Format	35 mm Farbe (AURELIA STEINER – VANCOUVER schwarzweiß)
Länge	CESAREE 11 Minuten LES MAINS NEGATIVES 16 Minuten AURELIA STEINER – MELBOURNE 30 Minuten AURELIA STEINER – VANCOUVER 40 Minuten

Sie heißt Aurelia Steiner

Von Claire Devarrieux

(...) Dieser Name (Aurelia Steiner) ist eine Unterschrift. Marguerite Duras sagt, daß Aurelia Steiner die Autorin der Filme sei. Aurelia Steiner, 18 Jahre alt, schreibt. Marguerite Duras hat sie erfunden, sie kennt ihre Geschichte, ihre Vergangenheit, ihre Familie. Sie treibt die Logik der Schriftsteller, die mit ihren Personen Umgang pflegen, bis zu ihrer Konsequenz: sie bringt sich selbst zum Verschwinden, sie läßt sich manchmal von Aurelia Steiner 'bewohnen'.

In diesen vier Filmen geht Marguerite Duras geradeswegs auf ihre eigene Wahrheit zu. Es gibt nur noch ihren eigenen Text und das Bild, ohne Verrat, ohne dazwischengeschalteten Schauspieler. Sie spricht ihren Text auf wunderbare Weise mit ihrer Schriftsteller-Stimme, sie zeigt, was ihr Cineasten-Blick ausgewählt hat.

Die Stimme ohne Gesicht bezeichnet nicht, was in den stummen Bildern zu sehen ist. Es ist Aufgabe des Zuschauers, gleichzeitig zu erleben: die Statuen des Louvre hinter ihren Gerüsten und die Verdammung von Bérénice; das blaue Licht der frühen Morgenstunden auf den Pariser 'Grands Boulevards' mit den schwarzen Arbeitern und die schwarzen oder blauen Händeabdrücke des prähistorischen Menschen, dessen jahrtausendealter Schrei der Liebe den Bildern des Proletariats gewidmet ist; Kohlenberge auf einem Lastkahn, die Seine, und eine erfrorene, verhungerte Katze; das Kommen und Gehen des Meeres, das den Strand belebt, und Aurelias Mutter, die im weißen Rechteck des Appellplatzes eines Konzentrationslagers stirbt, nachdem sie ein Kind zur Welt gebracht hat.

Aurelia Steiner schreibt Briefe einer unmöglichen Liebe an einen Mann, der alle nur denkbaren Tode gestorben ist und den sie in den Körpern der anderen sucht. Sie ist 'instruiert über die Existenz des Schmerzes', wie Anne-Marie Stretter, wie Alissa in *Detruire, dit-elle*. Sie spricht die Wahrheit wie die Frau in *Le camion*, sie ist gefährlich und wahnsinnig, denn sie kennt das Vergessen nicht. Marguerite Duras ist wie sie. Sie liebt, sie wird sich bis in alle Ewigkeit des Massakers an den Juden erinnern.

Claire Devarrieux in *Le Monde*, Paris, November 1979

Ein Kino der Korrespondenzen

Von Dominique Noguez

Diese Filme sind zunächst und vor allem die Stimme von Marguerite Duras selbst; sie beschwört die Ausgestoßene aus Cäsarea, Bérénice, die nicht-Genannte (CESAREE), sie macht sich den tausendjährigen Schrei der Liebe zueigen (LES MAINS NEGATIVES) oder den verlorenen Ruf eines jüdischen Mädchens aus Melbourne (AURELIA STEINER).

Die Bilder zählen nicht mehr? Ganz im Gegenteil. Niemals hat jemand den großen französischen Kameramännern (hier Pierre Lhomme) soviel abgewonnen. Aber Marguerite Duras erfindet neue Beziehungen zwischen Bild und Ton. Die Texte werden zuerst geschrieben, die Bilder dann gedreht, sie stehen in Sympathie zum Text; Text und Bild erhellen sich gegenseitig. Was CESAREE, LES MAINS NEGATIVES und AURELIA STEINER erfinden, das ist ein neues Kino der Entsprechungen oder Korrespondenzen, das vielleicht Baudelaire nahesteht, sicher aber dem Surrealismus, wie Breton ihn suchte, aber wie es noch kein Filmemacher gefunden hat.

Dieses Kino der Korrespondenzen beruht (aber mit Feierlichkeit und Pathos) auf dem Spiel des 'Einen im anderen' – auf der Idee, wie Breton sagt, daß „jedwedes Objekt (aber auch jedwede Handlung oder Person) in (...) jedem anderen enthalten ist.“ Schon in *India Song* filmte Marguerite Duras einen indischen Sonnenuntergang in der Ile de France und Calcutta in den Vororten von Paris. Jetzt filmt sie die Ruinen von Cäsarea auf der Place de la Concorde; in AURELIA STEINER verwandelt sie die Seine zu einem australischen Fluß und einen Kohlenkahn zu einem ersten Blick der Liebe.

Liebe: Alles das ist zugleich sehr nah und fern, sehr fern von Baudelaire oder Breton. All das, diese Rufe ohne Empfänger, diese Schreie durch Jahrhunderte und durch Räume, die sich an jedermann und niemanden richten, verbinden diese glänzenden Filme mit Marguerite Duras' Konzeption der Liebe in dem, was sie einzigartig und unvergleichlich macht.

Dominique Noguez (August 1979) im Programmheft des 15. Festival International du Jeune Cinéma, Hyères (Frankreich)

Aurelia Steiner

(Marguerite Duras)

Von Nathalie Heinich

„Es bedarf einer sehr verwirrten Seele, um sich wirklich in den Spiegelungen des Flusses zu täuschen.“

(Bachelard, 'L'Eau et les rêves', 1942)

Wenn der Name Duras zu einem Wahrzeichen geworden ist, das als Pol oder besser Mitte der Welt dient, als Wasserscheide zwischen zwei Welten des Kinos (und zwar weniger das Duras- bzw. das nicht-Duras-Kino als das Kino derjenigen, die Duras in ihrer Filmwelt zulassen oder nicht zulassen), so wird diese paradigmatische Funktion, wie sie wenigen Autoren zukommt (Godard seinerzeit, Straub noch immer), insofern immer wirksamer, als das Duras-Kino wie ein System wahrgenommen wird: als eine Art monolithischer Block, der sich an einem Namen festmacht und dessen gesamte Entwicklung darin bestünde, sich von Film zu Film neu zu spiegeln, mit Verfeinerungen der Innovation oder (je nachdem, auf welcher Seite man steht), der Provokation; aber immer als eine sich gleich bleibende (und Schrecken auslösende), in sich geschlossene Welt.

Die gleichzeitige Vorführung von *Détruire, dit-elle* (1969) und vier neueren Kurzfilmen (CESAREE, LES MAINS NEGATIVES, AURELIA STEINER – MELBOURNE und AURELIA STEINER – VANCOUVER) veranschaulicht jedoch die Heterogenität – oder genauer die Bipolarität – ihres Werkes. Wenn in der Tat das ihnen Gemeinsame im Abstand von zehn Jahren darin liegt, daß sie hartnäckig darauf beharren, eine Geschichte zu erzählen und dabei gleichzeitig die narrativen Reflexbewegungen zerstören, so weist doch das Resultat Unterschiede auf, die nicht nur gradueller Art sind: einerseits eine entschiedene Ent-Naturalisierung der Personen, die im Grenzfall nur noch aus Körpern, Haltungen und Bewegungen im Raum bestehen (das ist der Hang zum Theater, zur Inszenierung, eine Art sartescher 'Geschlossener Gesellschaft', wo die Metaphysik sich auf eine einfache Physik der Bewegungen von Körper, Stimme und Geist reduziert: davon ließe sich mehr als eine Spur in ihren früheren Filmen finden, aber auch in den späteren wie *Vera Baxter* oder *Des journées entières dans les arbres* – dem naturalistischsten und, meiner Ansicht nach, interessantesten dieser Serie). Andererseits ein Fast-Verschwinden der Personen, das Vordringen der off-Stimme und gleichzeitig ein ausgesprochen filmisches Sich-Widersprechen von Ton und Bild, ein Bemühen um Gleichgewicht zwischen ihrer Überlagerung und ihrem Auseinanderfallen, zwischen der Machtergreifung des Textes und dem Widerstand, dem Überdauern des Bildes: von *India Song* (an der Schwelle zwischen dem einen und dem anderen Weg und auch – ist es ein Zufall? – an der Schwelle zwischen zwei Perioden, der der Randposition einer Schriftsteller-Regisseurin und der der anerkannten Randposition einer Filmemacherin ohne jede Einschränkung) bis *Son nom de Venise* – mit für meinen Geschmack weniger geglückten Kompromissen: *Le camion*, *Le navire-night*, wo die Schauspieler, reduziert auf ihr da-Sein, auf die Demonstration ihrer Überflüssigkeit, sich nicht entschließen, endgültig das Feld zu räumen, damit die Geschichte sich in eine Stimme auflösen und das Bild sein Eigenleben führen kann, befreit von der Pflicht des Erzählens.

Diese letzte Phase überwinden die Kurzfilme, aber auch hier wieder mit ungleichem Erfolg, als könne das leichte Zittern eines endlich erreichten Gleichgewichts nur das Umkippen zur einen oder anderen Seite nach sich ziehen – zum Vergessen oder zur Wiederkehr (wie es beim Verdrängten heißt) des Sinns oder,

konkreter, zur Seite des Theaters (die Entäußerung der auf einer Bühne sich entwickelnden Körper und Wörter) und zur Seite des Films (die Faszination der Wortflut, der Bilderflut). Zuerst CESAREE: eine Liebesgeschichte aus alter Zeit, Bilder von Statuen in kitschiger, aber zufriedenstellender Schönheit, wie ein sorgfältiger Dokumentarfilm, dessen Text man ausgetauscht hat. Mit LES MAINS NEGATIVES spitzt sich das Auseinanderfallen von Ton und Bild zu bis zum Bruch – einem Bruch, der umso deutlicher ist, als bei einer Geschichte als Vorgeschichte das Bild den Blick in einem Maße gefangennimmt, daß dem Hören wenig Raum bleibt: denn es handelt sich um eine Fahrt, die aus dem vorderen Teil eines Autos aufgenommen ist (ich kenne kein anderes Beispiel, das so faszinierend ist; vielleicht nur noch die nächtliche Taxi-Sequenz in *Les Rendez-vous d'Anna* von Chantal Akerman, die der Fremdheit der allmählich über Paris heraufsteigenden Morgendämmerung das bewegende Wiedererkennen einer vertrauten und doch von beunruhigenden Ellipsen durchzogenen Wegstrecke hinzufügt – von der Bastille zur Place de la République, zur Place de la Concorde.)¹

Mit AURELIA STEINER – MELBOURNE wird die Verzerrung Bild/Ton weniger radikal, weniger naiv. Subtile Verbindungen nehmen sich die Freiheit, sich zwischen die Durchquerung von Paris per Schiff und die wunderbare Beschwörungskraft jenes Briefes zu weben, der von einem Namen (Aurelia Steiner) an einen anonymen (und zweifellos erfundenen) Empfänger geschrieben ist und in dem sich ein absolutes Bedürfnis zu lieben, ein absolutes Bedürfnis zu schreiben ergiebt. Und doch hätte das Bild auch hier wieder allen Grund, sich durch die Gefangennahme des Blicks zu verselbständigen, die umso mehr gelungen ist, als sich bei dieser Flußfahrt dem Gleiten des Blicks über vertraute Orte die Faszination des plätschern den Wassers hinzugesellt: eine Bilderflut, von der man mit Bachelard weiß, zu welch hohem Ausdruck sie das Glück des Schreibens bringen kann: „Das Wasser ist die Meisterin der flüssigen Sprache, des Sprechens ohne Anstoß, des ununterbrochenen, fortgesetzten Sprechens, des Sprechens, das den Rhythmus geschmeidig macht, das unterschiedlichen Rhythmen eine gleichförmige Materie gibt“ ('L'Eau et les rêves'). Das Schreiben und zuvor das Sprechen: „Diese Einbildungskraft weiß sehr wohl, daß der Fluß eine Rede ohne Punkt und Komma ist.“ Wenn uns also dieser erste 'Aurelia Steiner'-Film ganz nah an die Wahrheit des Textes, der Arbeit von Duras heranführt, so deshalb, weil „organisch die menschliche Sprache eine Liquidität hat, eine Gesamtabflußmenge, ein Wasser in den Konsonanten (...). Diese Liquidität erzeugt eine besondere psychische Erregung, eine Erregung, die schon die Bilder des Wassers herbeiruft.“ Aber auch weil „unter den vier Elementen nur das Wasser einen wiegen kann. Es ist das *wiegende Element*. Das ist ein weiterer Zug seines weiblichen Charakters: es wiegt wie eine Mutter (...). Das Wasser trägt uns. Das Wasser wiegt uns. Das Wasser schläfert uns ein. Das Wasser gibt uns unsere Mutter zurück.“

Nicht verwunderlich somit, daß der erste 'Aurelia Steiner'-Film eine solche Zauberkraft erreicht (die rückwirkend die Geigenmelodie der ersten beiden Filme etwas lächerlich macht). Es fehlt hier ein bewundernswerter Satz (der Text des Films soll in Kürze erscheinen), der von der Ungeduld des Flusses spricht, sich im Meer zu verlieren. Das Meer, das ist der zweite 'Aurelia Steiner'-Film, wo die Bewegung der Wellen in festen Einstellungen den genauen Kontrapunkt zu der Fahrt auf den plätschernden Wassern bildet, aber in einer Art asketischer Zurückhaltung: keine Musik, das Schwarz/Weiß, spröde Aufnahmen von Küsten, Felsen, Himmeln und Landesinnerem, und wie ein Zurückweisen der Faszination, markiert durch eine plötzliche Rückkehr zum Sinn, zur Geschichte – der Verweis auf die Ordnung des Politischen in verschlüsselter Form: das Judentum, das Konzentrationslager. Ein etwas voluntarischer Verweis, wo die Frau, die im Lager im Kindbett gestorben ist, unter den Augen des an einem Strick agonisierenden Vaters paradoxerweise weniger grausam und weniger erschütternd wirkt als der plötzliche Tod der Katze in dem ersten 'Aurelia Steiner'-Film, ausgesprochen von der selben ruhigen Stimme wie das „ich liebe dich“ ohne Adressaten (die Katze, die miaut und miaut und dann vor Kälte und Hunger stirbt, während Aurelia Steiner unerschütterlich ihren Liebesbrief fortsetzt): denn es ist weniger die

Gewalt der Geschichte, die da zum Tragen kommt, als die Gewalt des einbrechenden Sinns (und auch die durch das Wirkliche und das Schreiben aufeinander ausgeübte Gewalt).

Es ist also angebracht, der Aufforderung: absolute Zustimmung oder radikale Verweigerung, zu widerstehen. So wie es im Werk der Duras mehr oder weniger fesselnde Abschnitte, mehr oder weniger riskante Wetten gibt, so gibt es auch in diesen Kurzfilmen gelungene Momente: nicht alle gelangen gleichermaßen zu jener Befreiung (bis hinein in die von allem Zwang befreite Dauer) eines reinen Wunsches nach Text um des Textes willen, nach dem Bild um des Bildes willen, wie sie der erste 'Aurelia Steiner'-Film souverän vollendet: eine Erzählung, die ganz und gar von der off-Stimme übernommen wird; das Fehlen jeglichen Körpers im Bild; aber ein Moment des Gleichgewichts zwischen der Autonomie und der wechselseitigen Übereinstimmung – all das ergibt so etwas wie die retrospektive Wahrheit eines Werkes, dem man die Vollendung anmerkt. Was in der Tat hier mehr denn je offenbar wird, ist das absolute Vorangehen des Tons gegenüber dem Bild (so, wie er nicht auf dieses angewiesen ist, um zu existieren, braucht auch die Liebe keinen anderen, um sich zu äußern). Worunter natürlich ein *Schreiben* zu verstehen ist – und insbesondere das, was beim Schreiben Vorrang der Stimme, der Klangsubstanz ist (das Wiegen, die Psalmodie, die Musikalität der Wiederholung und des Schweigens), im Vergleich zum Sinn, zur Erzählung: bei Duras reduziert sich das Verstehen im Grenzfall auf das Hören (was im Rahmen der modernen Mythologien zu übersetzen wäre mit Vorrang des Bezeichnenden gegenüber dem Bezeichneten). Daher die Faszination des Eigennamens, letzte Bestimmung des Wortes in dem, was es wert ist, weniger durch den Rest von Bedeutung (hier das Weibliche, das Jüdische) als durch die klangliche und fast taktile, labiale Substanz, die es zum Ausdruck bringt: spricht 'Nathalie Granger' aus, spricht aus 'Son nom de Venise' (in *Calcutta désert*), spricht aus 'Lol. V. Stein, Lol. V. Stein' und 'Aurelia Steiner, Aurelia Steiner', und ihr werdet euch in den Namen verlieben wie der Seemann, der fasziniert (die Geschichte von Odysseus und den Sirenen) die Nacht in den Windungen des Klangs verbringt, ihm erliegt und am nächsten Morgen nicht wieder auf sein Schiff geht.

Denn in der Tat liegt die Stärke von Duras als Filmemacherin darin, daß sie vor allem Schriftstellerin ist, über eine Schreibweise verfügt, die zu analysieren hier nicht der Ort ist, aber über die man bereits so viel sagen kann, daß sie sich vor allem in der musikalischen Konfiguration eines Textes gefällt, in dem unmittelbaren narzistischen Vergnügen, ihn auszusprechen. Daher die Verwendung der off-Stimme, die als Trägerin der Erzählung das Bild von der Aufladung mit Bedeutung befreit und es zu einem rein visuellen Kontext macht. Daher kommt auch, daß das Vorangehen des Textes nicht nur die einfache Umkehrung der üblichen Herrschaft des Bildes über den Ton bezeichnet; eher wird der Gedanke von Herrschaft selbst annulliert im Kontrapunkt einer Klangordnung und einer visuellen Ordnung, die in Freiheit einander gegenübergestellt werden: als Endergebnis dieser Arbeit müßte man, Cézanne paraphrasierend, sagen: wenn der Text auf der Höhe seiner Mannigfaltigkeit ist, erreicht das Bild seine größte Fülle.

Dies natürlich in den außergewöhnlichen Augenblicken des Gleichgewichts, wo der Sinn nicht in der reinen Beschwörung ertrinkt, wo das Bild seine Kraft nicht im Einfangen des Hörens verliert: zwei eigentlich skandalöse Extreme, das eine, insofern es alle Erwartungen an das Bild (und damit an das Kino) zunichte macht, das andere, insofern es die legitimste Erwartung enttäuscht, die nach Sinn: in diesem forcierten Verzicht auf die elementaren Regeln der Bedeutung, in diesem Skandal eines Bildes, das nicht erzählt, und einer Erzählung, die sich im Grenzfall in einer Stimme erschöpft, ist zweifellos der Grund zu sehen für eine weit verbreitete Entrüstung (vergleichbar übrigens derjenigen, die, wenn auch mit anderen Mitteln, das Theater von Bob Wilson auslösen kann). Eine Entrüstung, von der man sich, auch wenn sie manchmal lächeln macht, um so weniger absetzen kann, als sie unweigerlich Hand in Hand geht (im besten Fall) mit der Faszination: man läßt sich nicht ungestraft im Schiff fahren.

Faszination und Entrüstung: zwischen den beiden scheidet das Kino der Duras die Wasser – den Text und das Bild, aber auch die Versuchung zum Theater (die Pose und die Pause, die Verschiebung der Körper und die Anordnung der Wörter) und die Versuchung zum Kino (das Gehör und der Blick, der Verlust und der Einbruch von Sinn, das Auseinanderfließen und Zusammenfließen). Ein Widerspruch, mit dem man durchaus rechnen sollte, denn er allein garantiert, daß das Erreichte nicht erstarrt ohne Hoffnung auf Wiederkehr, daß man immer darauf warten darf, ein solches Glück des Ausdrucks einen flüchtigen Augenblick lang zu teilen. Niemand steigt bekanntlich zweimal in dasselbe (duras'sche) Wasser.

¹ Das Filmen aus dem Wageninnern ist bekanntlich ein klassisches Mittel, um Personen in Szene zu setzen, die dann das visuelle Zentrum einnehmen, wobei der Rest nur Kulisse in Bewegung ist. Aber es gibt auch echte Fahrten, wo der Wagen nicht mehr als Kulisse sondern als Motor dient, ohne daß man die Insassen sieht oder im Grenzfall nicht mal das Wageninnere (auf halbem Weg dazwischen die Fahrt in *Geschichtsunterricht*: draußen-drinnen, zurück-vor). Eine Fahrt von vorn: die beiden genannten Beispiele. Eine Fahrt von seitwärts: in *News from Home* von Chantal Akerman. Fahrt von hinten: die sublimale vorletzte Einstellung in *La gueule ouverte* von Pialat. Da erreicht die Fahrt ihre Perfektion, insofern sie das gleichzeitig erschreckende und göttliche Gefühl auf die Spitze treibt, von einer ununterdrückbaren Bewegung, die man nicht kontrolliert, mitgenommen zu werden, einer Bewegung, die einen ansaugt oder, besser, die das Bild in die Leinwand hereinsaugt, was um so wirkungsvoller ist, als die Leinwand weder Beweglichkeit noch Tiefe hat. Es ist die Verbindung von totaler Bewegungslosigkeit und absoluter Bewegung (das Gegenteil also vom Zoom, einer Augentäuschung, die nur den Eindruck, nicht das Gefühl von Bewegung vermittelt), durch die ich manchmal etwas vom Denken des Zen zu kosten glaube.

Nathalie Heinrich, Cahiers du Cinéma, Nr. 306, Paris, Januar 1980

Text des Films LES MAINS NEGATIVES

Vor dem Ozean
unter der Felswand
über dem Granit
diese Hände
offen
Blau
Und schwarz
Blau des Wassers
Schwärze der Nacht
Der Mensch kam allein in die
Höhle
gegenüber vom Ozean
Alle Hände sind gleich groß
er war allein
Allein betrachtete der Mensch
in der Höhle
beim Rauschen
beim Rauschen des Meeres
die Unendlichkeit der Dinge
Und er rief
Du, die du einen Namen hast, mit
Identität begabst bist
ich liebe dich
Diese Hände
vom Blau des Wassers
von der Schwärze des Himmels
Flach
Eingedrückt, viergeteilt auf dem
grauen Granit
Damit jemand sie sähe
Ich bin der, der ruft
Ich bin der, der rief, der
schrie, vor 30.000 Jahren
Ich liebe dich

Ich schreie, daß ich dich lieben
 will, dich liebe
 Ich möchte, daß jeder hört, wie ich schreie
 Auf der leeren Erde werden diese
 Hände bleiben
 auf der Granitwand vor dem
 Lärm des Ozeans
 Unerträglich
 Niemand wird hören
 Oder sehen
 30.000 Jahre
 Diese Hände, schwarz
 Die Brechung des Lichts auf dem
 Meer läßt die Wand erzittern
 Ich bin jemand, ich bin der, der
 rief und schrie
 in diesem weißen Licht
 Das Verlangen
 das Wort ist noch nicht erfunden
 Er betrachtete die Unendlichkeit
 der Dinge im Lärm der Wellen
 die Unendlichkeit seiner Kraft
 und dann schrie er
 Über ihm die Wälder Europas,
 ohne Ende
 Er hält sich im Innern des
 Steins auf
 Gänge
 Steinwege
 überall
 Du, die du einen Namen hast, mit
 Identität begabt bist
 ich liebe dich mit unbestimmter
 Liebe
 Es hieß die Wand hinabklettern
 die Furcht besiegen
 Der Wind bläst vom Kontinent, er
 drängt den Ozean zurück
 Die Wellen kämpfen gegen den
 Wind
 Sie drängen vor
 verlangsamt durch seine Kraft
 geduldig gelangen sie
 bis zur Wand
 Alles stürzt zusammen
 Ich liebe dich in aller Ferne
 Ich möchte, daß jeder hört, wie
 ich schreie, daß ich dich liebe
 30.000 Jahre
 Ich rufe
 Ich rufe den, der mir
 antwortet
 Ich will dich lieben
 Ich liebe dich
 Seit 30.000 Jahren schreie ich
 vor dem Meer,
 dem weißen Gespenst
 Ich bin der, der schrie, daß
 er dich liebte, dich

Biofilmographie

Marguerite Duras wurde 1914 im damaligen Indochina geboren.
 Sie besuchte das Gymnasium in Saigon und studierte dann Mathe-
 matik, Jura und politische Wissenschaften an der Sorbonne in
 Paris. Publikation von Romanen und Theaterstücken seit 1943.
 Arbeit für den Film ab 1959, zunächst Drehbücher (so zu
Hiroshima mon amour, Regie Alain Resnais, 1959); Filme in
 eigener Regie ab 1966.

Filme

- 1966 *La musica*
 1969 *Détruire, dit-elle* (Zerstören, sagte sie)
 1971 *Jaune le soleil* (Die gelbe Sonne)
 1972 *Nathalie Granger*
 1973 *La femme de Gange* (Die Frau vom Ganges)
 1975 *India Song*
 1976 *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (Ihr/sein Name
 Venedig im verlassenen Kalkutta)
Des journées entières dans les arbres
Baxter, Vera Baxter
 1977 *Le camion*
 1978 *Le navire night*
 1979 CESAREE
 LES MAINS NEGATIVES
 AURELIA STEINER – MELBOURNE
 AURELIA STEINER – VANCOUVER