

12. internationales forum des jungen films

berlin
13. 2. – 23. 2.
1982

21

Filme von Marguerite Duras

AGATHA OU LES LECTURES ILLIMITEES Agatha oder die unbegrenzte Lektüre

Land	Frankreich 1981
Produktion	Berthomont – INA – Des femmes filment
Regie, Buch	Marguerite Duras
Kamera	Dominique Le Rigoleur J.P. Meurisse
Schnitt	Françoise Belleville
Mischung	Dominique Hennequin
Musik	Walzer von Brahms
Text gesprochen von aufgenommen von	Marguerite Duras, Yann Andréa Michel Vionet
Darsteller	Bulle Ogier Yann Andréa
Uraufführung	19. 9. 1981 in Hyères
Format	35 mm, Farbe
Länge	90 Minuten

Zu diesem Film

Agatha ist eine Inzestgeschichte zwischen Bruder und Schwester, die Jahre später, bei einem Wiedersehen im Hotel von damals, besprochen wird. Die Bilder sind ruhig, äußerst sparsam, in leisen Farben. Lang gehaltene, brillant scharfe Einstellungen von Sand und Meer, Hotelarchitektur, Spiegeln und Sesseln in der großen leeren Halle sind gelegentlich durchbrochen von Bildern, die Bulle Ogier, als Schwester, zeigen – ihr nachdenkliches, empfindsames, liebliches Gesicht, ihre in ein Sofa geschmiegte Gestalt – nur ganz kurz sieht man Yann Andréa, den Bruder. Schockhaft wird an einer Stelle, mitten während der persönlichsten Worte, eine Kamera im Spiegel sichtbar, die nach draußen aufs Meer gerichtet ist. Die Einstellung währt lange und gewinnt Gewicht. Marguerite Duras spricht selbst die Texte der Schwester, und ihre Stimme hat eine Klangqualität und Reife, die man der jungen Bulle Ogier nicht zuschreiben kann. Damit löst sich der Film aus der erzählten Realität und gewinnt eine poetische Unmittelbarkeit, die mit der üblichen illusionsgebundenen Dialogtechnik des Spielfilms nicht erreicht werden könnte. Obwohl als Dialoge ausgewiesen, sprengen die gewechselten Worte den Rahmen dessen, was in Gesprächen gesagt werden kann. Sie werden dadurch dem Thema gerecht, das der Film behandelt, vermögen die Totalität und Vehemenz des Gefühls auszudrücken, das in der Statik der Bilder gebannt bleibt.

Christine Noll Brinckmann, in: Medium, Frankfurt/Main,
Nr. 11/1981

Stimmen in der Schwebel über den Bildern der Erinnerung Von M.C. Navarro

Das Meer ist da, unendlich und ewig, unablässig gefilmt, betrachtet, unablässig wieder in Erinnerung gebracht. Bevorzugter Ort dieser heftigen Suche nach dem Bruder und nach der Schwester, nach dem Bruder durch die Schwester hindurch und nach der Schwester durch den Bruder, Ort der verbotenen, unverletzten Liebe, die als Möglichkeit raum- und zeitlos bleibt. Besonnter Strand der Erinnerung, der Kindheit, die hier spielt und vergeht ... und doch auch Fortdauer der Kindheit, die Spiegel jener ersten gekannten und erlebten Liebe ist, deren Verletzung unauslöschlich und deren Wunde immer noch offen ist unter dem Flüstern und dem angehaltenen Atem: die Liebe zur Mutter, das ein Leben lang unersetzliche und ewige Band zwischen dem Bruder und der Schwester. Außen/innen – die Kamera promeniert durch die riesigen, unbewohnten Zimmer dieses leeren, leicht finsternen Hauses am Meer, das sich – Wiege und Grab zugleich – zu dem weiten Himmel hin öffnet, zu dem Blau der Erinnerung, zu der ständig wiederholten Bewegung von Flucht und Wiederkehr des nahen Meeres. Spiegel, eine Reihe von Spiegeln, in denen die Helden vorübergehen, spazieren gehen, schweigend, als wären sie nicht ganz da, oder, wie Bulle Ogier, in sich gekehrt, in die leerstehenden Sessel geschmiegt, im Herzen der für die Dauer einer flüchtigen Begegnung wiedergefundenen, wieder zur Gegenwart gewordenen Vergangenheit. Zwischen dem Innen und dem Außen die riesigen Fensterscheiben, die angelehnten Glastüren, das zersprungene Glas der Scheiben, zwischen denen sich die beiden Gestalten in labilem Gleichgewicht zwischen zwei Welten hindurchbewegen. Die Glasscheibe – ein Film, unsichtbar wie der Faden der Erinnerung, der es ermöglicht, von einer Welt in die andere hinüberzugehen; Vergangenheit und Gegenwart – ein und dieselbe Welt, die hier fortbesteht am Rande des nassen Sandes dieses verlassen Winterstrandes, Rückseite des verschwundenen Lichts. Wasserlachen, die in allen Grautönen schimmern, zitternde Pfützen, kleine Inseln, die die Flut zurückgelassen hat, Muscheln, Überbleibsel, Spuren, die die Erinnerung unsichtbar verfolgt ...

Und dann von unten her über die Verkettung der Bilder, deren Schönheit überwältigend ist, die Stimmen. Die off-Stimme mit dem geflüsterten Kontrapunkt, die unmerklich die Schatten der Wände und der Nacht unterstreicht. Stimme aus dem Off von Marguerite Duras und, im Konzert, zögernde Stimmen, zitternd zueinander hin, wie Saiten, die, dem Zerreißen nah, immerfort vibrierend weitertönen, da sie es nicht lassen können zu vibrieren. Äußersten Überdruß an dieser notwendigen Suche bringen diese zueinander verurteilten Stimmen zum Ausdruck. Und im Herzen des Begehrens, beim Anklingen des Begehrens das Meer, nun in Großaufnahme, das Meer schwanger mit sich selbst, mit Schaum und Wind, fett und grau, unbestimmt drohend ... Und von neuem – als wären sie an jenem nicht wiedergutzumachenden Zeitpunkt unterbrochen worden, dem des Bruchs zwischen dem Körper der Schwester und dem des Bruders, dem der Treue der Schwester zum Bruder (da sie sich körperlich einem anderen als ihm hingab) – nehmen die Stimmen den Faden des 'vorher' und 'nachher' wieder auf, folgen sie stromaufwärts dem Ablauf der Zeit, dem Lauf der Flüsse zurück, wiederholen sie ständig und stoßen sich an dem entscheidenden, dem Knotenpunkt ihrer Geschichte: dem Tod der Mutter, dem Tod 'unserer Liebe, unserer Mutter', der, die für immer verboten ist.

Der Film ist bewundernswert, ein erstickter Schrei der zerrisse-

nen und unmöglichen Liebe, inganggesetzt durch die erste Trennung zwischen den Menschen der ödipalen Familienszene, Stimmen in der Schwebe über den Bildern der Erinnerung, gefrorene Phantasiegebilde, blau mit Reif überzogen, neblig, ungewiß und auf immer zu Gast geladen ...

Aus: des femmes hebdo, Paris, Nr. 57, 11. 9. 1981

Was? Die Ewigkeit

Von Pascal Bonitzer

Man kann sich ruhig sagen, nein, wirklich, das ist zu einfach und zu leicht, die festen Einstellungen und die Off-Stimmen; man kann ruhig ein- oder zweimal, wenn man müde ist, sich langweilen oder an etwas anderes denken; man kann ruhig finden, daß Marguerite einen Duras-Film macht – das Wunder geschieht trotzdem, das Wunder der Filmkunst.

Man hätte fast vergessen, daß Film eine der schönen Künste ist. Das ist so selten geworden heutzutage, daß man schon fast bereit war, die Fälschungen für echt zu halten und die *Raiders of the Lost Arc* (Spielberg) für einen Film. Man sieht sich AGATHA an, und man weiß wieder, was das ist, Film, die immer neue, immer ursprüngliche Schönheit des Films, die Durchlässigkeit des Films gegenüber den Dingen, der Luft, dem Meer, dem Sand, den Stimmungen, den Schmerzen, der schwindenden Liebe.

Eine großartige Kamerafrau, Dominique Le Rigoleur, eine offensichtlich makellose Inszenierung, ein Schnitt scharf wie ein Rasiermesser, der Raum eines Hotels in Deauville, diesiger Buchten, eines verlassenen Strandes und geschlossener Fensterläden, der allein von den gespensterhaften Körpern von Bulle Ogier und Yann Andrea heimgesucht wird – und die Fiktion ist da, Liebe, Schmerz, Tod, Ewigkeit.

Sie ist wiedergefunden

Was? Die Ewigkeit.

Es ist das Meer, das verschwunden ist
Mit der Sonne.

Dafür braucht man keine Millionen. Film ist weniger teuer, als behauptet wird. Teuer ist er nur bei mangelndem Talent. Sicher, das Kino der Duras ist nicht geeignet, das Verlangen nach Scheinwelten zu befriedigen und das Bilderreservoir, die Phantasmothek aufzufüllen. Sie hat ihren Ort anderswo, und das sagt sie auch. Sie macht außergewöhnliche Filme, bei denen die Fiktion durch die Stimme getragen wird. Die Bilder entsprechen, betonen, aber vor allem zerteilen und zerlegen sie die Kette der Erzählung mit lauter Querfäden aus Mehrdeutigkeiten.

Der Film hat bei Duras im Verhältnis zum Geschriebenen die Funktion die narrative Verkettung der Geschichte in Zweifel zu ziehen. Er fügt Abwesenheiten, Zweifel hinzu; seine Aufgabe ist das Gegenteil der Identifikation: er produziert eine Des-Identifikation. So sind die gespensterhaften Körper, die wir mehrfach den menschenleeren Raum des zweifelhaften Hotels, das der Ort des Films ist, durchqueren sehen, die Körper Agathas und des Bruders von Agatha, und gleichzeitig sind sie es nicht; so sind die Stimmen die Agathas und ihres Bruders und sind es gleichzeitig nicht; so wirkt der Zauber hinterhältig durch ein Geflecht aus Zweifeln, durch das Spiel und das Schwanken der wenigen Elemente des Films.

Das Hauptelement des Films ist die Feuchtigkeit. Nicht das Wasser, sondern die Feuchtigkeit (im Gegensatz zum Beispiel zu dem letzten Film von Straub, *Zu früh, zu spät*, der ganz und gar Trockenheit, Luft, Sonne, Staub und Erde ist: ich erwähne das, weil solche atmosphärischen Filme selten sind). Hier muß die Arbeit von Dominique Le Rigoleur entscheidend gewesen sein bei den Reflexen, den Veränderungen am Himmel, dem verblüffenden Schauspiel des Lichts, den heftigen Szenenwechseln von Sand und Meer im Kontrapunkt zu den unerschütterlichen Stimmen von Duras und dem 'moderato mimetico' von Andréa.

Die Erzählung spricht von Verbrennung, weißen Körpern, Schmerz und Ewigkeit, aber das Bild bringt kontrapunktisch dazu Leere und Dunst, ständige, durchdringende, vielgestaltige Feuchtigkeit zum Ausdruck, als wäre es die Materie selbst, die sichtbare und verschwiegene Substanz des Inzests, der durch die

Erzählung und auch durch den Namen, den harten Namen Agatha, gelehnet wird.

Das andere wesentliche Element des Films ist die Zeit, die logische Zeit. Man muß es immer wieder sagen: die Zeit in den teuren Filmen, den reichen Filmen ist in der weitaus größten Zahl der Fälle eine äußerst arme, simple und lineare Zeit. Die Zeit bei Duras ist eine reiche, gegliederte, beunruhigende und vielfältige Zeit.

Die Geschichte hat zweifellos vor langer Zeit stattgefunden. Eines schönen Tages, als Agatha achtzehn Jahre alt war, das wird gesagt. Aber die Stimmen, die diese Geschichte erzählen, wie alt sind sie? Die Körper, die diese mutmaßlichen Orte ihrer Liebe wieder heimsuchen, wann tun sie es? Die Gegenwart wird einmal angedeutet durch die – wenn auch undeutlich – sichtbare Präsenz der Kamera in einem der Parallelspiegel des altertümlichen und verlassenem Hotels. Die Ewigkeit, die Wiederkehr, die Brandung der Zeit werden durch das Meer dargestellt, durch die Einstellungen mit dem nackten, leeren Strand. Aber dominierend ist die Vergangenheit, das für immer *Vergangene* der äußersten, göttlichen Lust Agathas, ebenso dominierend wie in 'Le Ravissement de Lol. V. Stein' die für immer offenbarte und gleichzeitig auf immer verschwundene Lust der Liebenden auf dem Ball von S. Thala. Es ist dieser für immer verschwundene Augenblick, den die Stimmen befragen, den sie blind wieder herstellen, tastend gleichsam (denn die Stimmen bei Duras sind blind und nicht nur 'off'). Daher die häufige Frageform, ebenso wie der diskontinuierliche Charakter, daher auch oft die Form der Nachforschung in der Erzählung der Duras.

Sie schreibt Detektivgeschichten, bei denen das zu rekonstruierende Ereignis nicht gerade ein Verbrechen ist, sondern ein Moment der Lust. AGATHA ist keine Ausnahme von der Regel. Es geht darum, wortwörtlich eine Lust wiederherzustellen, wie man ein Denkmal wieder herstellt, damit sie ihren Glanz wiederfindet und fort dauert. Schritt für Schritt, vorsichtig, in allmählichen Annäherungen, tastend und, wohl gemerkt, zu zweit.

Die Dialoge bei Duras erinnern an die *Gespenssterdialoge* von Edgar Poe, diese posthumen Stimmen, die aus man weiß nicht welchem unvorstellbaren Raum her sprechen, Stimmen, bei denen selbst die Materialität des Tons absolut seltsam, unstatthaft, obszön wird wie die des Valdemar.

Aber wenn aus dem Mund der Gestalt von Poe die Obszönität des Todes spricht, so ist es hier die Obszönität der Liebe, wenn sie an die Lust rührt, die ihr gewöhnlich versagt ist, wie sie spricht aus der Stimme der Duras. Sie täuscht sich darin nicht, sie, die so viel davon weiß, da sie sich im Lauf der Erzählung den Namen Diotima zu geben wagt (also den Namen derjenigen, die im abendländischen Bereich der mythische Ursprung allen Wissens um die Liebe ist).

AGATHA reicht nicht bis in die mythische Dimension (das ist nicht ihr Ziel); es ist nur eine Duras-Erzählung, eine kleine zerstückelte Geschichte von Ferien, weiblichem Körper und Geschwisterinzest. Und doch leben und wirken hier in diesem ziemlich einfachen, ziemlich armen, ziemlich nackten Film – und nicht in dem herrschenden Schund – Glanz und Schönheit der Filmkunst.

Aus: Cahiers du cinéma, Paris, Nr. 329, November 1981

L'HOMME ATLANTIQUE

Der Mann vom Atlantik

Land	Frankreich 1981
Produktion	Berthomont – INA – Des femmes filment
Regie, Buch	Marguerite Duras
Kamera	Dominique le Rigoleur
Mischung	Jean-Paul l'Oublier
Text gesprochen von	Marguerite Duras
Darsteller	Yann Andréa
Uraufführung	19. 9. 1981, Hyères
Format	35 mm, Farbe / schwarz
Länge	42 Minuten

Zu diesem Film

Der zweite Duras-Film, L'HOMME ATLANTIQUE, ist aus dem Bildmaterial entstanden, das beim Schnitt von AGATHA übrig blieb – ein Verknüpfungsverfahren, das bei Marguerite Duras nicht überrascht, deren Filme sich oft auseinander entwickeln und einander überlagern. Aber in diesem Fall ist die Verknüpfung zugleich enger und destruktiver. L'HOMME ATLANTIQUE enthält nicht Reste oder Doubletten von AGATHA, sondern hauptsächlich Bilder, die man dort entbehrt: lange Großaufnahmen von Yann Andrea. Ein paar Einstellungen von Hotel, Meer und Sand sind um diese Aufnahmen gelagert, im übrigen bleibt die Leinwand für weite Strecken schwarz, während man wieder Marguerite Duras' Stimme hört. Sie spricht zu ihm, und wiederum ist es eine sehr private, sehr intensive Erörterung einer persönlichen Beziehung. Aber im Gegensatz zum andern Film, der von einer fiktionalen Situation getragen war, verweigert L'HOMME ATLANTIQUE die fiktionale Illusion. Stärker noch, absoluter als in AGATHA ist es Marguerite Duras selbst, die hier spricht und ein Werk präsentiert, das sie verfaßt hat.

Auch das Bild von der Kamera im Spiegel, das in beiden Fällen in identischer Einstellung vorkommt, erfüllt hier eine radikalere Funktion. Während es in AGATHA ein Moment der Verunsicherung bringt, das auf eine noch größere Kühnheit der Filmemacherin hindeutet als der Film ohnehin vermittelt, ist es in L'HOMME ATLANTIQUE eingelöst. Denn hier wird, neben der Beziehung zu Yann Andréa, der Akt des Filmemachens selbst angesprochen und in Frage gestellt. Im gleichen Kontext steht die leere, schwarze Leinwand. Sie wird zum Symbol der Erfahrung, daß es für das Besprochene oft keine Bilder mehr gibt, und gleichzeitig macht sie erfahrbar, daß Marguerite Duras' Stimme allein genügt, keine Bilder mehr braucht.

Christine Noll Brinckmann, in: Medium, Frankfurt/Main, Nr. 11/1981

Warnung

Von Marguerite Duras

Ich habe die Zeitung 'Le Monde' gebeten, mir Platz einzuräumen, damit ich über meinen letzten Film sprechen kann, L'HOMME ATLANTIQUE. Mir schien, daß, wenn ich die öffentliche Vorführung eines solchen Films akzeptiere, und sei es auch nur in einem einzigen Kino, ich verpflichtet sei, die Leute über den Charakter des Films in Kenntnis zu setzen, den einen zu raten, L'HOMME ATLANTIQUE völlig zu meiden oder ihn sogar zu

fliehen, und den anderen, ihn unbedingt zu sehen, ihn unter gar keinen Umständen zu versäumen, denn das Leben ist kurz und schnell wie ein Blitz, und er wird vielleicht nur zwei Wochen lang gezeigt. Gleichzeitig weise ich die einen wie die anderen darauf hin, daß der Film zum größten Teil aus Schwarzfilm besteht. Die Mehrheit der Kinobesucher in Frankreich hat es an sich, so zu tun, als gehöre ihnen das Kino, und zu protestieren und Tod und Verderben zu schreien gegen Filme, bei denen sie finden, daß sie nicht einzig und allein für sie gemacht sind.

Ich möchte daher diesen Zuschauern sagen, daß sie nicht in L'HOMME ATLANTIQUE gehen sollen, daß es sich nicht lohnt, weil der Film in völliger Unkenntnis ihrer Existenz gemacht worden ist und sie die eventuellen Zuschauer dieses Films nur stören würden. Ich sage ihnen also: riskieren Sie nicht hinauszugehen, gehen Sie gar nicht erst hinein. Das richtet sich auch an einen großen Teil der Journalisten, die über meine Filme zur Tagesordnung übergehen; sie sollen sich nicht verpflichtet fühlen, dahin zu kommen; es ist nicht der Mühe wert, Artikel zu schreiben, die einem die Lust nehmen, ins Kino zu gehen und die Zeitung zu lesen und die ihnen selber, diesen Journalisten, unrecht tun. Sie werden mir sagen, daß alles, was anlässlich eines Films ausgeschwitzt und ausgedrückt wird, Haß und Liebe, nicht den Autor betrifft, und ich antworte, daß das schon so lange behauptet wird, daß es wahrscheinlich falsch ist. Wenn es in meiner Macht stünde, würde ich die Türen des Kinos schließen, sobald die Zuschauer im Saal sind.

Die Sicherheitsvorschriften verbieten mir das. Daher bitte ich einige unter ihnen, das Kino Escorial während der schwarzen Stunden des Vorbeiziehens von L'HOMME ATLANTIQUE überhaupt nicht zu betreten. Sie sollen es fallen lassen, sollen es vergessen. Ich muß noch sagen, daß ich das Escorial ausgesucht habe im Gegensatz zu den 'Supermarkt'-Kinos mit Mini-Leinwand, wie sie ganz Frankreich überschwemmen, weil das Schwarz von L'HOMME ATLANTIQUE auf der Fläche einer wirklichen Kinoleinwand gesehen und betrachtet werden können muß.

Das ist hier der Fall. Das wunderbare Kino Escorial ist am Boulevard de Port-Royal (Metro Gobelins, Bus 27 und 91, Vorstellungen von 20 bis 24 Uhr, der Film läuft 45 Minuten, der Eintritt kostet 14 Francs). In der Eingangshalle des Kinos liegen unveröffentlichte Texte über L'HOMME ATLANTIQUE aus. Wenn Sie mich fragen: Ist der H.A. nicht auch ein Mensch? Dann sage ich, ja, es ist auch ein Mensch, aber es ist nicht der erste Mensch, weil es den ersten Menschen nicht gibt. Wäre es ein Mensch beim Herauskommen aus den Wassern des Meeres, trüge er dann noch diesen Namen Atlantique? Oder ist es ein Film mit diesem Namen? Ich würde auf alles mit ja antworten, auf alle Fragen. Daß es ein Mensch ist, daß es ein Film ist, daß es ein Kinofilm ist und vielleicht noch mehr, mehr noch eine Art Film als ein bestimmter Film, ja, und vielleicht ganz einfach Film.

Aus: Le Monde, Paris, 27. 11. 1981

Das atlantische Schwarz

Von Marguerite Duras

Ich habe gerade zwei Filme gemacht: AGATHA und L'HOMME ATLANTIQUE. Der erste dauert 90 Minuten und der zweite 42 Minuten. L'HOMME ATLANTIQUE besteht zum Teil aus nicht benutzten Einstellungen aus AGATHA. Jetzt ist von dem für AGATHA gedrehten Material nichts mehr übrig als ein paar Meter von wenigen Sekunden Länge, Anfangs- und Schlußklappen und zwei unpassende Einstellungen ... Jetzt habe ich nichts mehr, weder vor noch hinter mir, nichts was herumliegt, nichts, was vorbereitet werden muß, nichts als farbiges Schwarz. Was jetzt abfällt, vermischtes Bildmaterial aus AGATHA und L'HOMME ATLANTIQUE, werden wir wegwerfen. Ich werde diese beiden Filme für immer verlassen.

Etwas Wichtiges ist geschehen bei L'HOMME ATLANTIQUE. Ich hatte nicht genug Bildmaterial aus AGATHA übrig, um ihn mit Bildern zu füllen. Und ich wollte ihn nicht mit Bildern füllen, die eigens dafür, für ihn, um ihm seine Bilderfülle zu geben, gedreht wären. Ich wollte ihn so behalten, wie er war, unzulänglich, im Innern der Halle, das heißt im Innern der Liebe, nichts extra machen, um ihm die Hilfe der Repräsentation zu geben.

Und so habe ich Schwarzfilm verwendet, viel. Dieses Schwarz habe ich so gewollt, weil ich von Anfang an wußte, daß ich nicht genug Bilder hatte, um den Film *L'HOMME ATLANTIQUE* zu bedecken. Und dadurch, daß ich das aufdeckte, diese Unzulänglichkeit, habe ich den vollen Einsatz des Textes entdeckt, den ich für diesen Film geschrieben hatte. Das ging so weit, daß ich noch mehr geschrieben habe und noch mehr, immer freier, immer weiter. Nach zehn Minuten Schwarzfilm war es so weit; es war undenkbar geworden, ein Bild zu finden, das sich mit dem Text hätte zusammenbringen lassen. Die Entsprechung erwies sich als nichtig, endgültig unauffindbar, ertrunken in dem unaufhaltsam fließenden Schwarz. Ich habe jetzt das Gefühl, daß der Schwarzfilm die Hand davon abhielt, ihn zu zerteilen, ihn anzuhalten und ihn zu zerschneiden.

Es ist das erste Mal, daß ich Schwarz in Farbe filme, ich meine, daß ich ganze Texte über schwarzem Farbfilm schreibe. Das Bild bei *schwarz/weiß* ist glänzender als *das Schwarz bei schwarz/weiß*. Umgekehrt ist *das Schwarz des Farbfilms* ausgedehnter, tiefer als *das Bild der Farbe*. Man betrachtet es mehr. Es zieht ganz und gar vorüber wie ein Fluß. Es ist keine stehengebliebene Materie, sondern eine Materie in Bewegung, identifizierbar, weil sie enger mit dem Ton, mit der Rede verbunden ist, sobald kein Bild die Fülle der Verbindung zwischen Schwarz und Ton und vor allem zwischen Schwarz und Rede, zwischen Schwarz und Leben und Schwarz und Tod verdirbt.

Das Schwarz kann streifig werden und sich abnutzen wie das Bild. Aber was es hat und was das Bild nicht hat, ist, daß es die Schatten, die an ihm vorübergehen, reflektieren kann wie das Wasser, wie die Glasscheibe. Was man manchmal zu dem Schwarz dazukommen sieht, sind Lichtschimmer, Formen, Leute, die durch die Kabine gehen, Apparate, die in den Fenstern der Kabine vergessen worden sind, und nicht identifizierbare, nur durch das Auge entstehende Formen, die aus der ungeheueren Entspannung der Augen durch das Schwarz auftauchen oder, im Gegenteil, aus dem Entsetzen, das wohl manche überkommt, wenn man ihnen vorschlägt zu schauen, ohne ihnen einen Gegenstand zu sehen zu geben. All das kann die Farbe nicht einfangen. Wasserläufe, Seen, Ozeane haben die Macht schwarzer Bilder. Wie diese ziehen sie dahin.

Wir waren zu mehreren im Schneiderraum, und niemals machte sich das Fehlen von Bildern bemerkbar. Wir haben immer auf den Bildschirm des Schneidetisches gesehen, genauso wie wir später bei der Vorführung vor der Mischung auf die Leinwand des Kinos gesehen haben. Ich muß sagen, daß mir das jetzt erst zu Bewußtsein kommt, aber nicht während der Film gemacht wurde; so selbstverständlich war das.

Ich glaube, das Schwarz ist in allen meinen Filmen, vergraben, unter dem Bild. Durch sie alle hindurch habe ich immer nur das tiefe Strömen des Films, einmal frei von der Permanenz des Bildes, zu erreichen versucht. Das Schwarz ist in *La femme du Gange*, in *India Song*, in *Son nom de Venise dans Calcutta Désert*, in *Le navire Night*, in *Jaune le soleil* und in den *Aurélia Steiner*-Filmen. In *Baxter, Vera Baxter* ist es nicht. Es ist auch in allen meinen Büchern. Dieses Schwarz habe ich 'den inneren Schatten', den *historischen* Schatten eines jeden Individuums genannt. Ich werde es auch weiterhin so nennen, dieses Magma, das immer genial ist, ohne jede Ausnahme, aus der das lebendige Individuum hervorgeht, welches auch immer, in welcher Gesellschaft auch immer und zu allen Zeiten. Ich glaube, daß ich in meinen Filmen gesucht habe, was ich in meinen Büchern gesucht habe. Letztlich handelt es sich um eine Abwechslung und nur darum, ich habe nicht die Arbeit gewechselt. Die Unterschiede sind sehr klein und niemals entscheidend.

Ich kann, wie mir scheint, leichter filmen als schreiben. Für einen Film kann ich immer schreiben; ich glaube, daß ich das behaupten kann, immer. Für ein Buch nicht. Das Buch, das gefüllt werden muß, erschreckt mich immer, es wird mich immer erschrecken. Der Film nicht. Und doch finde ich meine Filme, wenn ich sie wiedersehe, ebenso sehr geschrieben wie meine Bücher — aber die Texte sind kürzer. Zwischen 'Le Ravissement de Lol. V. Stein' und *India Song* gibt es sehr viel Textlänge weniger, monatelanges Schreiben. Vor dem Geschriebenen steht die nackte Mauer des Buches, diese unüberschreitbare, unsichtbare Grenze der Lektüre. Das ist das Schwarz des Buches, das immer da ist, bei jeder Zeile,

bei jedem Wort, Der Film ist offen, öffentlich; man kann sehen, wie er gemacht ist, wie er gesehen wird; man hat die Illusion, bei der Überprüfung seines Entstehens dabeizusein.

Ich habe mich immer geschämt, bei der Vorführung meiner Filme dabeizusein, wo immer und unter welchen Umständen auch immer. Aber noch heftiger war dieses Schamgefühl, wenn es um Bücher ging. Einmal vor einigen Jahren im Café Flore bemerkte ich, daß ein junges Mädchen am Nebentisch 'Le Ravissement de Lol. V. Stein' las. Sie hatte mich nicht gesehen. Ich bin weggegangen wie eine Diebin. Die Erinnerung an diesen Augenblick ist die an eine große Gefahr für mich, die Autorin des Buches. Das Risiko lag in diesem Fall darin, die Frau, die Lol. V. Stein las, das Gesicht derjenigen sehen zu lassen, die Lol. V. Stein geschrieben hatte, so zu tun, als hätte Lol. V. Stein eine Autorin. Texte sind ohne Autor. Filme nicht.

Bei Texten muß es darum gehen, nach außen freizugeben, was seiner Art nach zuinnerst mit der Person verbunden bleiben und sie bis in den Tod begleiten sollte. Das Geschriebene ist dem Tod entrisen. Der Tod wird durch jedes geschriebene und gelesene Gedicht, durch jedes Buch verstümmelt. Der Film ist dagegen ein sekundäres Phänomen.

Aus: *des femmes hebdo*, Paris, Nr. 57, 11. 9. 1981

Biofilmographie

Marguerite Duras wurde 1914 im damaligen Indochina geboren. Sie besuchte das Gymnasium in Saigon und studierte dann Mathematik, 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*
- 1971 *Jaune le soleil*
- 1972 *Nathalie Granger*
- 1973 *La femme du Gange*
- 1975 *India Song*
- 1976 *Son nom de Venise dans Calcutta desert*
Des journées entières dans les arbres
Baxter, Vera Baxter
- 1977 *Le camion*
- 1978 *Le navire Night*
- 1979 *Césaire*
Les mains négatives
Aurélia Steiner — Melbourne
Aurélia Steiner — Vancouver
- 1981 AGATHA
L'HOMME ATLANTIQUE