

Die verstörte Ruhe der Marguerite Duras

In: *Basler Zeitung* 5.3. 1996.

Silvia Henke

Unaufhaltsames Gleiten, Reden wie Schnee, Bilder, die hell werden bis sie schwarz sind, unergründliche Metonymien, vorgetäuschte Ganzheiten, Schweigen, Wiederholung. Frauen, die bei klarem Bewusstsein verrückt werden, kaltblütiger Kitsch und die Scham noch in der ausführlichsten Unverschämtheit des Blicks - es gibt zwei Begriffe, die sich auf Anhieb anbieten, um den literarischen Raum von Marguerite Duras zu beleuchten, es ist das Oxymoron und der Aufschub. Die Paarung ist nicht ganz unglücklich, denn beide besagen: Es ist unmöglich, aufzuhören, das einzige, was möglich ist, ist ein Stillstand. "Silence" heisst es dann in den Texten oder immer wieder: "Temps". Obschon Duras so viel geschrieben hat, dass man annehmen müsste, ihre Lebenszeit war ihre Schreibenszeit, hat sie sich und ihren Figuren Zeit gelassen, nicht alle Zeit der Welt, aber die Zeit, die es braucht, um eine Ruhe zu finden, die in die Verstörung führt. Man muss diese Verstörung aushalten beim Lesen von Duras' Texten, von welchen man so einfach sagen könnte, dass sie von nichts anderem handeln als von der Liebe, vom Tod und vom Schreiben selbst. Die Verstörung, die sich einstellt, weil Liebeserklärungen die Liebe so wenig erklären ("Le ravissement de Lol V. Stein") wie Todeserklärungen den Tod ("Les petits chevaux de Tarquina") oder Erklärungen zum Schreiben das eigene Schreiben ("Ecrire"). Und fort- und fortschreiben macht und dabei immer wieder zurückkehrt zu zwei unabdingbaren Erfahrungen, die meistens ausserhalb der erzählten Geschichte liegen, als nicht wegzudenkende Bezugspunkte. Und das ist die Liebe, an der man verrückt wird und bleibt, und es ist der Tod, über den man nicht hinwegkommt, wenn man ihm nur genügend Zeit einräumt. Am nächsten kommt diese Erfahrung vielleicht auf ganz unerwartete Weise in der ersten Szene von "Hiroshima mon amour", dem Drehbuch zu Alain Resnais Film von 1960, der mit dem Schreiben von Duras aufs innigste verschwistert ist. Die erste Einstellung zeigt nicht die Explosion der Atombombe, sie zeigt die nackten Glieder eines ineinander verschlungenen Liebespaars, die genau so gut die Glieder von Toten sein könnten, weil die Ruhe der Kamera alles verstört. Es gibt keine andere Möglichkeit zu sagen, dass die Atombombe auf Jahre hinaus in jede Liebesgeschichte in Hiroshima Einzug gehalten hat, es gibt keine andere Möglichkeit zu sagen, dass es unmöglich ist, *über*

Hiroshima zu sprechen. Wie es auch unmöglich ist, über den Tod, über die Liebe, über den Schmerz zu sprechen. Was Duras dagegen realisiert, ist ein Sprechen *in* Hiroshima, *in* der Liebe, *im* Schmerz. Ihr Schreiben ist untrennbar mit den Toten und den Liebenden des zweiten Weltkriegs verbunden, so sehr, dass sie es nie zu sagen brauchte. Und damit aber auch nicht die Literatur zur Erlöserin macht, die mit den sinnlosen Toten fertigwerden könnte. Ihre Literatur ist im Gegenteil die Verkörperung eines Schmerzes, der längst kein Zentrum mehr hat und deshalb jäh aufbrechen kann an jedem Ort, es braucht nicht Dachau, es braucht nicht Hiroshima zu sein. Es kann ein kleines Dorf der Normandie sein, wo eine Grabstele vom Tod des jungen Minensuchers erzählt, der drei Tage nach Beendigung des Kriegs zerfetzt wird, weil er gern allein am Meeresufer umherging ("Les petits chevaux de Tarquina" 1953), es kann Vauville im Calvados sein, wo eine Grabtafel hinter der Kirche von jenem zwanzigjährigen englischen Pilot erzählt, der in den letzten Kriegstagen von den Deutschen abgeschossen, in seinem Flugzeug starb, weil er von den Dorfbewohnern nicht befreit werden konnte ("Ecrire" 1993). Gewöhnliche Kriegsgeschichten, mit welchen sich die Erzählerin Duras aber so vertraut und damit verstört macht, dass sie ihnen ihren ganzen Schrecken zurückgibt. Der Schrecken bleibt derselbe, ob es sich um die Erinnerung an den Todeskampf ihres Mannes Robert im KZ Dachau handelt (in "la Douleur" 1985) oder um die Trauer, mit welcher sie einen unbekanntem jungen Soldaten lebendig werden lässt. Aus dem Schrecken aber lässt sich nie mehr eine kohärente Geschichte gewinnen. Duras literarisches Projekt, in seiner Masslosigkeit, in seinem Nicht-Aufhören-Können mit der Trauer, siedelt sich jenseits einer Reflexion auf das Verhältnis von Privatem und Politischem an und auch jenseits von parteiischen Gerechtigkeitspamphleten im Namen der Literatur. Wenn Liebe und Tod seit jeher die beiden wichtigsten Koordinaten der Literatur überhaupt sind, so hat Duras ihnen mit ihrem Schreiben die für das 20. Jahrhundert prägnanteste Signatur verliehen: die der Verstörung und des Wahnsinns, beide so kollektiv wie intim.