

## Ein Schreiben jenseits des Gesetzes. Das Geschick des Buchstabens und die Krankheit Tod

von Michael Meyer zum Wischen

*Quand j'écris je ne meurs pas.*<sup>1</sup>

Marguerite Duras, *La Lettre* (1987)

Ein Mann bittet eine Frau, gegen Bezahlung mit ihm für mehrere Tage ein Zimmer zu teilen: um, wie er ihr sagt, „[...]es versuchen, sich der Sache nähern, sie kennen lernen, sich gewöhnen, gewöhnen an diesen Körper [...]“.<sup>2</sup>

Die Frau fragt: „Was versuchen?“

Er antwortet: „Zu lieben.“<sup>3</sup>

So beginnt *La Maladie de la mort* von Marguerite Duras. Im Verlauf des Textes gesteht der Mann der Frau ein, dass er nicht liebe, woraufhin sie ihn als Toten adressiert, von *Der Krankheit Tod* befallen. Oft ist dieses Werk vor allem als eine Art Abrechnung mit einer unterstellten Liebesunfähigkeit der Männer verstanden worden. Ich möchte in meinem Vortrag dahingegen herauszuarbeiten versuchen, dass dieser Text in einer sehr komplexen und extrem verdichteten Weise vom Prozess des Schreibens, der Schrift und ihren Bezügen zum Tod und zur Weiblichkeit handelt. Er nimmt eine wichtige Stellung im Spätwerk der Dichterin ein und lässt vielfältige intertextuelle Verknüpfungen erkennen. Ich möchte auch auf die historische Situierung des Werkes und seine politische Relevanz, sowie seinen Platz in der Lebensgeschichte der Dichterin hinweisen.

Am 20. September 1979 wird in Paris Pierre Goldman ermordet. Die Täter werden nie gefasst, jedoch zuerst in der extremen rechten Szene vermutet.<sup>4</sup> Goldmann war der Sohn jüdisch-polnischer Eltern, die während des Krieges an der *Résistance* in Lyon mitwirkten. Er selber war in der französischen extremen Linken aktiv und an einigen Einbrüchen beteiligt, von einem Mord an zwei Apothekerinnen im Dezember 1969 am Boulevard Richard Lenoir war er aber freigesprochen worden. Nach seiner Haftentlassung arbeitete er für die *Temps modernes* und die *Libération*. Marguerite Duras, die selber mit der *Résistance* in Verbindung stand, zeigte sich durch Goldmans Ermordung sehr erschüttert. 1980 verwandte sie im Zusammenhang mit der Ermordung Goldmans die Formulierung von der *Maladie de la Mort* und nahm damit den Titel ihres Textes von 1982 vorweg: „Die Mörder von Pierre Goldmann: von der gleichen Krankheit des Todes befallen. Sie sind tot und wissen es nicht. Sie sind lebende Tote und wissen es nicht. Sind ohne Leben.“<sup>5</sup> Bereits 1977 hatte die Dichterin die Wendung *La Maladie de la mort* in einem Interview mit Michèle Manceaux verwandt. Duras kritisierte in dieser Zeit die Folgen der so genannten sexuellen Revolution, wie auch des Feminismus, die sie in einer Banalisierung von Liebe und sexuellem Begehren sah. In diesem Kontext stand auch ihre Infragestellung der Homosexualität, die sie aber durchaus nicht generell verurteilte. Was sie kritisierte, war zum einen die Tendenz homosexueller Gruppen, um sich selbst zu kreisen.<sup>6</sup> Schwerwiegender erschien ihr jedoch noch die Gefahr, dass in der Homosexualität eine „Öffnung zum Unbekannten“ unmöglich werden könnte, was ihr dem Tod und völliger Verzweiflung gleich kam.<sup>7</sup> In dem Gespräch mit Michèle Manceaux

äußerte sie, *La Maladie de la mort* sei eine Krankheit der Liebe, die „in einer verflachten Welt“<sup>8</sup> zu Grunde zu gehen drohe. Duras hat *La Maladie de la mort* bei Kierkegaard, der *Krankheit zum Tode* gefunden, einen der wenigen Philosophen, die sie ausdrücklich schätzte.<sup>9</sup> Für Kierkegaard ist die schlimmste Verzweiflung diejenige, die nicht um sich selber weiß und gerade damit dem Tod das letzte Wort gibt. Den Platz eines Remediums gegen die Verzweiflung, den bei Kierkegaard die Religion einnimmt, räumt Duras jedoch dem Schreiben ein. Die Unerträglichkeit des Lebens, die aus einem Übermaß von Schmerz wie Lust resultiert, lässt sich nur durch das Schreiben ertragen.<sup>10</sup> Dieser Überschuss lässt in einer psychoanalytischen Perspektive sich mit dem Todestrieb in Verbindung bringen. Das Schreiben wird in diesem Sinne zur Transformation des Todestriebes, sodass die Dichterin sagen kann, Anne-Marie Stretter hätte sich nicht im Meer getötet, Claire Lannes nicht gemordet, wären sie Schriftstellerinnen gewesen.<sup>11</sup> Damit verortet Duras das Schreiben also im Bereich des Todes, wozu für sie die sexuelle Extase mit ihrer Todesnähe gehört.<sup>12</sup> Diese Verknüpfung von Schreiben und Todestrieb erinnert an eine Formulierung des späten Lacans, der von ihm als „suprême de la jouissance de la vie“<sup>13</sup> spricht. Schrift lässt sich so auch als Sublimierung eines bedrohlichen Genießens verstehen.

Es scheint wichtig, dass der Entstehung von *La Maladie de la mort* eine die Dichterin völlig verausgabende Auseinandersetzung mit der Shoah vorausging, die sie in eine zunehmende Melancholie und einen an die Grenze des Todes reichenden Alkoholkonsum führte, der durch eine große Dosis Antidepressiva noch bedrohlicher wurde.<sup>14</sup> Das Trinken hat Duras an vielen Stellen mit der Abwesenheit Gottes in Verbindung gebracht. „Ich war von der Evidenz der Abwesenheit Gottes völlig geblendet.“<sup>15</sup> Zu trinken hieß für die Dichterin, angesichts dieses Fehlens Gottes: „Mit dem Alkohol leben, heißt mit dem Tod in Reichweite leben.“<sup>16</sup> Die lebensbedrohliche Krise, in die Duras Ende der 70er Jahre gerät, beginnt in etwa mit der Verfassung der drei Aurélia Steiner Texte, mit denen sie den deportierten und ermordeten Juden Stimme zu geben suchte. Sie hat dieses Werk selber in eine enge Verbindung mit der Ermordung Goldmans gebracht:

Zu diesem Zeitpunkt, als ich die erste *Aurélia Melbourne* beendet hatte, wurde Goldman umgebracht. Ich erinnere mich, dass er in einem Interview in *Le Monde* gesagt hatte: *Unsere einzige Heimat ist das Schreiben, ist das Wort*. Und das hat mich bestätigt in dem, was ich sehe: Diese Heimat ohne Land, ohne Nation, ist die solideste der Welt, die unzerstörbarste. Vielleicht kommt die Verfolgung der Juden auch daher: Ihr Land konnte man ihnen nicht nehmen, sie hatten keins, also in Ermangelung von Materiellem, auf das man sich hätte stürzen können, tötete man sie selbst.<sup>17</sup>

Judentum und Schrift waren für Duras eng verknüpft. Aurélia Steiner selber verkörpert ein Schreiben, das an den Platz eines fehlenden Gottes tritt: Ihr letztes Wort, ein „Ich schreibe“, „nimmt sich selbst gegenüber die Position Gottes ein.“<sup>18</sup> Duras setzte das Schreiben als schöpferisches Lebensprinzip dem Horror von Zerstörung und Tod entgegen. Der Schriftsteller tritt an die Stelle Gottes. Selber ohne Heimat, dem jüdischen Gedanken der Diaspora und der Zerstreung verbunden, war ihr das Schreiben zur Heimat geworden. Ferner

schrieb sie den Juden hohe intellektuelle Klarsicht zu, wie sie in den Gestalten des Stein oder des Vizekonsuls zum Ausdruck kommt. Diese Erkenntnis zielt für sie auf „die Trennung, die Störung in der Einheit“.<sup>19</sup> 1987 äußerte sie:

Ich glaube, was mich an den Juden so stark beunruhigt, was ich in vollem Licht sehe und wovor ich in tödlicher Klarheit stehe, läuft auf das gleiche hinaus wie das Schreiben. Schreiben heißt, außerhalb von sich selbst zu suchen, was bereits in einem ist. Die Beunruhigung hat die Funktion, das latent über die Welt verbreitete Grauen, das ich erkenne, zu sammeln. Sie macht das Grauen von seiner Entstehung her sichtbar. Das Wort Jude/jüdisch drückt gleichzeitig die tödliche Macht aus, die der Mensch sich herausnehmen kann, und unser Erkennen dieser Macht. Weil die Nazis dieses Grauensvolle in sich selbst nicht erkannt haben, haben sie es begangen. Die Juden, dieses Beunruhigende, dieses Déjà vu muss für mich selber schon mit meiner Kindheit in Asien begonnen haben, die Lazarette außerhalb der Dörfer, das epidemische Auftreten von Pest, Cholera und Elend, die abgesperrten Strassen der Pestkranken waren die ersten Konzentrationslager, die ich gesehen habe. Damals klagte ich Gott dafür an.<sup>20</sup>

Marguerite Duras hat in der Shoah ein einzigartiges, nicht vergleichbares Verbrechen gesehen, „ein(en) Erlass, eine wohlüberlegte Entscheidung, eine logische Organisation, eine minutiöse, manische Vorkehrung für die Beseitigung einer Menschenrasse.“<sup>21</sup> Die Erkenntnis der eigenen Gewalttätigkeit schien ihr eine Möglichkeit, einer absoluten Katastrophe wie der Shoah etwas entgegenzusetzen zu können. So hat die Eröffnung der Dichterin in *La Douleur*, selber an Folterungen nach dem Krieg beteiligt gewesen zu sein, Ablehnung und Unverständnis ausgelöst. Marguerite Duras hat in dem Hass auf das Ängstigende, Fremde, das radikal Andere bei sich und beim anderen die wichtigste Quelle von destruktiver Gewalt gesehen. Insofern schienen ihr Antisemitismus und Misogynie eng verwandt und sie konnte vom Mann im *Camion* sowohl als „écraseur de juifs“ („Zermalmer der Juden“), wie als „écraseur de femmes“ („Zermalmer der Frauen“)<sup>22</sup> sprechen. Juden, wie Frauen, standen für sie am Platz des Fremden und Anderen.<sup>23</sup> Ich möchte hier an eine Bemerkung Geneviève Morels erinnern:

Ein anderer Faktor, der genauso real ist wie der Kastrationskomplex, erklärt genauso die Misogynie. Es ist der Schrecken vor dem Anderen, als Fremdem, Nicht-Identifizierbarem, was man ebenfalls im Rassismus findet [...]. Es gibt Nicht-Interpretierbares, Nicht-Benennbares, von Realem, was sich nicht identifizieren lässt.<sup>24</sup>

In ihrer schweren Krise erhielt Marguerite Duras Briefe eines jungen Philosophiestudenten aus Caen, den sie Yann Andréa, später Yann Andréa Steiner nennen sollte. Sie hatte ihn bereits 1975 bei einer Vorführung von *India Song* kurz kennen gelernt, aber wieder vergessen.<sup>25</sup> Die Korrespondenz mit Yann Andréa führte Duras dazu, ihr Aurélia Steiner Projekt fortführen zu können: „Ich glaube, den zweiten *Aurélia Steiner* Text habe ich für Sie geschrieben.“<sup>26</sup> Als er schließlich am 29. Juli 1980<sup>27</sup> zu ihr kommt, beginnt eine Liebesgeschichte, in der er für sie der „Mann von Cabourg, Jude wie das Kind, die Schrift, Jude wie die Seele“<sup>28</sup> werden soll. Der junge Mann bedrängt Duras, einen Text zu vollenden, den sie nicht zu Ende bringen kann: die Geschichte von Théodora Kats, „diese im Europa des Todes umherirrende Frau in Weiss“<sup>29</sup>, einer Jüdin, die im Bahnhof nicht in den Zug zu den Verbrennungsöfen verladen wird. Diese Frau hat eine Vorläuferin im Leben der Dichterin, ihre Nachbarin Madame Cats während des Krieges, die auf ihre deportierte Tochter wartete.<sup>30</sup> Das Drängen des Liebhabers, die Geschichte von Théodora Kats, zu schreiben, dürfte bei Marguerite Duras die Erinnerung an ihre eigene Geschichte im Krieg wachgerufen haben, die schließlich 1985 zur Veröffentlichung von *La Douleur* führte. Dazu gehört, dass Marguerite Duras mit ihren Schuldgefühlen konfrontiert wurde<sup>31</sup>, erst durch das Schicksal ihres ersten Mannes, Robert Antelme, der nach Buchenwald deportiert war, auf die Vernichtung der Juden aufmerksam geworden zu sein:

Ich hatte jüdische Freunde, ich hatte einen jüdischen Liebhaber, zwei meiner besten Freunde waren Juden... Und dann, ganz plötzlich hatten sie einen gelben Stern. Und ich habe nicht darüber nachgedacht. Das ist unvergesslich, widerwärtig. Über Jahre wurde ich davon heimgesucht.<sup>32</sup>

Diese Heimsuchung der Dichterin führte sie zur Erkenntnis, dass die Shoah nicht nur von den Nazis durchgeführt, sondern auch von der Selbsttäuschung, der Blindheit der breiten Massen ermöglicht wurde, wie sie es an sich selbst erfahren hatte.<sup>33</sup> Die Ignoranz, das Nicht-Wissen-Wollen, war für sie ein wesentliches Moment der *Maladie de la Mort*.

In der Begegnung mit Yann Andréa verbinden sich für Marguerite Duras entscheidende Momente ihres Lebens, die auf die Frage nach der Herkunft von Gewalt, Vernichtung und Tod hinauslaufen. Dies hat zu der Dramatik dieser Liebesbeziehung sicher beigetragen. Es wäre aber sicher zu kurz gegriffen, die Werke der Duras ab Beginn der 80er Jahre, die alle mehr oder weniger deutliche Bezüge zu ihrer Liebe mit Yann Andréa tragen, als Abbild eines Beziehungsdramas miss zu verstehen. Lohnend scheint mir jedoch, das, was Marguerite Duras mit Yann Andréa verbunden haben mag, etwas näher zu untersuchen.

### 1.

Wie schon erwähnt hat das besondere Interesse Yann Andréas für die Shoah und das Judentum eine große

Rolle für die Liebesbeziehung mit Marguerite Duras gespielt. In *Été 1980*, den sie Yann Andréa widmet, schreibt sie:

Ich habe Ihnen die Briefe von Aurélia Steiner geschickt, ihre Briefe, verfasst von mir, und Sie haben mich angerufen und mir Ihre Liebe für Aurélia gestanden. Später habe ich weitere Briefe geschrieben, um Sie über Aurélia reden zu hören und über mich, die Ihnen Aurélia vorenthält und wieder ausliefert, so wie ich selbst mich Ihnen ausgeliefert hätte im mörderischen Wahnsinn, unserem Bund. Ich habe Ihnen Aurélia vermacht. Ich habe mich damals an Sie gewandt, damit Sie die werdende Aurélia betreuen, damit Sie zwischen ihr und mir stehen und so gleichsam zur Ursache ihres Daseins werden, verstehen Sie, so wie Sie auch die Ursache dafür hätten sein können, dass ich nichts schreibe, falls wir uns zum Beispiel geliebt hätten, so sehr dass die Worte Aurélias nie ans Licht gekommen wären, nur unsere eigenen Worte, unsere Namen.<sup>34</sup>

Die Bedeutung Yann Andréas für die Entstehung von *Aurélia Steiner* drückt sich auch in der späteren Namensgebung Yann Andréa Steiner aus, die vielerlei Bezüge zum Werk der Dichterin aufweist. Lol V. Stein, eine von Yann Andréa besonders geliebte Figur im Durasschen Werk, wird von ihr ebenfalls zur Jüdin erklärt.<sup>35</sup> Der kleine jüdische Junge aus *Été 80* wird in *Yann Andréa Steiner* zu Samuel Steiner<sup>36</sup> und damit gleichzeitig zum Geliebten selbst. Die Figur des Stein in *Detruire dit-elle* verkörpert ebenfalls in besonderer Weise die Verbindung von Schrift und Judentum.<sup>37</sup> Der ältere Bruder der Dichterin hieß im Übrigen Pierre (Stein).

## 2.

Eine weitere Gestalt, die als zentral für das Werk der Duras erscheint, ist der Vize-Konsul von Lahore, von *là-dehors*<sup>38</sup>. Vorbild dieser Gestalt war ein jüdischer Geliebter der Dichterin zu Beginn der dreißiger Jahre, der aus Neuilly stammte.<sup>39</sup> Jean-Marc de H.<sup>40</sup> verkörpert für Duras eine Figur außerhalb des Gesetzes und außerhalb jeder Norm, der sich der Unerträglichkeit der Welt aussetzt und gleichzeitig mit einer großen Gewalttätigkeit auf sie antwortet. So wird er in seiner wütenden Zurückweisung der Welt, die in den nächtlichen Schüssen auf die Leprösen gipfelt, zum Geliebten Anne-Marie Stretters, dem Inbegriff der nicht fassbaren Weiblichkeit. Wenn der Vice Consul gegen sich und die Welt wütet und anschreit, lässt sich Anne-Marie Stretter vom Absoluten des Schreckens wie von einem Strom durchfließen und begibt sich schlussendlich zum Sterben in das Meer. Der Vice Consul wird von Duras mit Attributen ausgestattet, wie wir sie später sowohl in ihrer Schilderung Yann Andréas' finden, wie auch zum Beispiel des Mannes in *La Maladie de la mort*. So hebt sie die „Jungfräulichkeit“ des Vice-Consuls hervor, der erst durch Anne-Marie Stretter zur Leidenschaft der Liebe findet – eine Hoffnung, die die Dichterin wohl auch in Hinblick auf ihren jungen homosexuellen Liebhaber hegte. Immer wieder finden sich Hinweise auf das Brüllen<sup>41</sup> des Vice-Consuls, wie Yann Andréas, so vor allem in *La pute de la côte normande*<sup>42</sup>, ein Buch, das vor allem auf *La*

*Maladie de la mort* und die Entstehung von *Les yeux bleus cheveux noirs* Bezug nimmt. Wenn nun Yann Andréa seine Geliebte als „Pute de la côte Normande“<sup>43</sup> anspricht, ist dies wohl auch eine Anspielung auf Anne-Marie Stretter, „die Liebhaberin aller, die Prostituierte von Calcutta“<sup>44</sup>, wie er damit selbst zu Jean-Marc de H. wird. Ein weiterer Hinweis auf die Parallele zwischen der Szenerie von *India Song* und der Konstellation der Yann Andréa gewidmeten und zugeschriebenen Bücher ist folgende Stelle in *Été 80*:

Zwischen den Tankern und uns liegt die Bucht der Seine mit ihren vielen Fischerbooten, man hört das Geräusch der Motoren, des bewegten Wassers, des Lachen und Rufens der Fischer am Ganges.<sup>45</sup>

Bemerkenswert ist auch, dass Duras' *India Song* 1937 datiert, eine Zeit, von der sie schreibt, „dass alle Gründe sich zu suizidieren wirklich zusammen kamen [...]“<sup>46</sup>. Liest man *Été 80*, findet man ebenfalls eine Anreihung von politischen Ereignissen, die das Werk des Todes betreiben: ihnen wird wie in *India Song* ein Liebespaar jenseits aller Vernunft entgegengesetzt, ein Liebespaar wohl, dass seinem eigenen Zeugnis nach in diesem Sommer 1980 am Rande der Verzweiflung und dem Suizid sehr nahe war, aber dann den Weg eines miteinander geteilten Schreibens fand.<sup>47</sup>

### 3.

In der Zeit als Marguerite Duras und Yann Andréa ihren Briefwechsel begannen, las die Dichterin Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*.<sup>48</sup> Die Konfrontation mit der inzestuösen Liebe zwischen Schwester und Bruder, Ulrich und Agatha, führte bei ihr zu einer Fülle von Werken, die um diese Liebe kreisen. Dabei erscheint sie durchaus als eine Gegenwelt zur leidenschaftslosen und korrupten Welt der Erwachsenen: Gegenüber einer eindruckenden „Pathologie des Gesetzes“, wie sie sich in der kolonialen Ausbeutung zeigte, erscheint die Übertretung des Inzestverbots, eine „amour criminel“<sup>49</sup> zwischen den Geschwistern, als Form eines utopischen Aufbegehrens. Die Liebe zum Bruder Paul war angesichts eines toten Vaters und einer Mutter am Rande des Wahnsinns eine Möglichkeit des Überlebens, die später im Schreiben ihre Fortsetzung fand:

Mein ganzes persönliches Leben, mein Liebesleben, mein Sexualleben, hat davon abgehangen, dieser Liebe zwischen meinem kleinen Bruder und mir, diese Geschichte schläft oder erscheint in den Büchern.<sup>50</sup>

Andererseits macht Duras immer wieder die tödliche Gefahr des Inzestes deutlich<sup>51</sup> und es ist gerade die

Schwester in ihrem Werk *Agatha*, die darauf drängt, den Bruder verlassen zu müssen. Der Verzicht auf die inzestuöse Liebe führt zu etwas Neuem, einem Ersatz, dem Schreiben. In der Verfilmung des Buches *Agatha* übernahm übrigens Yann Andréa die Rolle des Bruders. So wie er einerseits durch seine Liebe zu Aurélia Steiner und Théodora Kats die Auseinandersetzung Marguerite Duras' mit den Fragen des Nationalsozialismus und der Shoah vorantrieb und ihr Schreiben stütze, so war es wohl auch der Umstand, dass er die Dichterin immer wieder an den kleinen Bruder ihrer kindlichen Liebe erinnerte, der schließlich zu der Veröffentlichung von *L'Amant* führte. 1988 sagt sie in TF 1: „Der kleine Bruder war schlussendlich der Chinese. Genau das ist mein Geheimnis.“<sup>52</sup> Frédérique Lebelly hat darauf hingewiesen, dass der junge Geliebte im Vietnamesischen als „petit frère“ bezeichnet wird.<sup>53</sup> Duras meinte auch, dass ihr 1942 verstorbener Bruder gerade das Alter Yann Andréas bei ihrem Kennenlernen<sup>54</sup> erreicht hätte. Hinzu kam, dass Duras im Mai 1942 eine Totgeburt erlitt, einige Monate vor der Todesnachricht Pauls. So trägt das immer wieder beschworene Kind der späten Werke der Dichterin Züge sowohl des toten kleinen Bruders, wie des toten Kindes. Ersteren setzte sie im *L'Amant*, letzteren in *La douleur* einen dichterischen Grabstein, sodass beide Werke auch als eine Form der Trauerarbeit begriffen werden können.

Die Entstehung von *La Maladie de la mort* fällt in eine Zeit, in der sich Duras mit ihrem Geliebten in einem „Kampf ums Überleben“<sup>55</sup> befand, dem Tode durch beständige Alkoholexzesse nahe, in einem Kampf darum, eine schwierige Liebe leben zu wollen und dabei immer wieder auf eine Unvereinbarkeit zu stoßen, die aber gleichzeitig zum Schreiben und zur Schrift drängte. Duras verfasste die ersten zwanzig Seiten des Textes vor einer Entziehungskur<sup>56</sup>, während derer sie fast gestorben wäre und psychotisch wurde. Die psychotischen Produktionen der Dichterin beziehen sich dabei vor allem auf Figuren und Themen des Indischen Zyklus. In ihren Halluzinationen und Wahngedanken taucht aber auch immer wieder die Bedrohung durch Hitler und die Faschisten auf.<sup>57</sup> Wichtig dabei erscheint, dass die Entziehungskur im Amerikanischen Krankenhaus von Neuilly stattfand, dem Ort, aus dem der jüdische Geliebte der Dichterin gekommen war. In den Delirien der Dichterin enthüllt sich so auch der Abgrund, über den sie ihre Werke schrieb. *La Maladie de la mort* ist angesichts der äußersten Verzweiflung ein Werk über das Schreiben geworden. Duras sagt bei Vollendung des Buches: „Das einzige, was zählt, ist das Schreiben.“<sup>58</sup> Die Dichterin signiert das Buch „M.D.“, die Buchstaben, die auch auf ihrem Grab stehen werden.<sup>59</sup> Ins Englische übersetzt: *Malady of Death*.

*La Maladie de la mort* ist von einer extremen textuellen Verdichtung, einer sprachlichen Reduktion und Minimalisierung gekennzeichnet. Nach Erscheinen des Textes präzisierte die Autorin dies so, dass der Text

dem entspräche, was in Ihnen bliebe, nachdem sie ein Buch eben dieses Titels gelesen hätten [...]. es kostete eine ganze Menge Arbeit, das Buch auf seine Magerkeit zu reduzieren, bis dahin, dass es nicht mehr möglich war, es auszulöschen [...].<sup>60</sup>

Nicht zuletzt handelt es sich um ein Werk, welches das Schreiben selbst und die Lektüre zum Gegenstand hat,

wie die Anweisungen zur theatralen Aufführung verdeutlichen: „Die zwei Schauspieler sollten also so sprechen, als wenn sie im Begriff wären, den Text in getrennten Zimmern zu schreiben, der eine vom anderen isoliert.“<sup>61</sup> Der Text performiert einen Schreibprozess angesichts des Umstands, „daß der Mann und die Frau unversöhnlich sind“<sup>62</sup>, wobei sich diese Unvereinbarkeit und Unversöhnlichkeit aus der grundsätzlichen Alterität des Weiblichen herleitet. Das radikal Andere der Frau situiert die Dichterin als „gegen alle Gesetze der Welt, gegen alle Mächte der Moral“<sup>63</sup>. Der Körper der Frau ist dem Mann „fremder“<sup>64</sup>, es drängt ihn „zurückzukehren zu den Leibern der anderen, zu dem Ihren, zurückzukehren zu sich selbst.“<sup>65</sup> Duras schildert keine Reziprozität zwischen den Geschlechtern. Es gibt keine Äquivalenz angesichts der radikalen Alterität, die vom Weiblichen, vom weiblichen Geschlecht ausgeht. Diese lässt den Mann verzweifeln und treibt ihn zur Gewalt. Hier findet sich die Duras'sche These wieder, dass die Gewalttätigkeit, im Antisemitismus wie in der Frauenfeindlichkeit, ihre Wurzel im Hass auf das radikal Andere und Unbekannte hat.

Worin besteht *La Maladie de la mort*? Im Text heißt es:

Darin, dass der, der von ihr befallen ist, nicht weiss, dass er ihn in sich trägt, den Tod, ohne ein durch das Sterben im Voraus geweihtes Leben gelebt zu haben, ohne irgendein Bewusstsein von Tod, in gleichwelchem Leben.<sup>66</sup>

*La Maladie de la mort* besteht also darin, keinen Zugang zum Tod und zum Tödlichen in sich selbst zu haben und so auch keinen Zugang zur eigenen Verzweiflung. Dies führt zur exzessiven Gewalt gegen den anderen und sich selbst. Wir finden hier sowohl die Kierkegaard-Lektüre der Dichterin, wie auch ihre politischen Analysen in *Été 80*, angesichts der Ermordung von Pierre Goldman, vor allem aber bezüglich der Shoah, wieder. Es ist ein besonders wichtiges Moment dieses Textes, dass er die in ihm enthaltene Analyse der Gewalt mit dem fehlenden Geschlechterrapport verknüpft. Dort, wo es keine vorgegebene Relation zwischen den Geschlechtern geben kann, muss in der Liebe etwas erfunden werden, wenn es nicht zu Tod und Zerstörung kommen soll. Es gibt für die Liebe keine „définition extérieure“<sup>67</sup>. Insofern erstaunt nicht, dass Duras die Schrift immer wieder mit der Liebe verbindet. Sie verweist für sie auf ein Jenseits des phallischen Gesetzes, auf ein Anderes Genießen. Wenn der Mann die Frau des Textes danach fragt, woher eine solche Liebe kommen könne, antwortet diese: „Vielleicht durch einen jähen Riss in der Logik des Universums. Sie sagt: zum Beispiel durch einen Irrtum. Sie sagt: Niemals durch den Willen.“<sup>68</sup> Der Text ist hier einer zentralen Formulierung einer Utopie nahe, die bei Duras das Schreiben, wie den politischen Raum und die Sexualität betrifft, Dimensionen, die in ihrem Werk stets zusammengehören<sup>69</sup>:

Man muss das Gesetz öffnen und offen lassen, damit etwas eindringt und das gewohnte Spiel der

Freiheit stört. Es bedürfte einer Öffnung zum Gottlosen, Verbotenen, damit das Unbekannte eindringt und sich zeigt.<sup>70</sup>

Es geht darum, das Gesetz durch das Schreiben und die Lektüre durchlässig zu machen. Man hat in *La Maladie de la mort* immer wieder einen Prozess gegen die Homosexualität gesehen, eine Sicht, die Duras zeitweise zurückwies, dann wieder bejahte.<sup>71</sup> Sofern sie die Homosexualität kritisierte, zielte dies auf eine Zurückweisung des Weiblichen als radikale Heterogenität. Das entspricht Lacans Wort: „Nennen wir per Definition den heterosexuell, der die Frauen liebt, was immer sein eigenes Geschlecht sei.“<sup>72</sup> Es ist der narzißtische Selbstbezug, den Duras mit dem Tod in Verbindung bringt, die Tendenz mit sich gleich bleiben zu wollen und sich dem Anderen nicht zu öffnen. In einem anderen Werk von 1982, *L'homme atlantique*, adressiert sie sich an Yann Andréa:

Bereits sind Sie in Gefahr. Die größte Gefahr, der Sie jetzt ausgesetzt sind, ist die, dass Sie sich selber ähnlich sehen, ähnlich demjenigen aus der ersten Sequenz, die vor einer Stunde gedreht worden ist.<sup>73</sup>

Marguerite Duras betreibt in *La Maladie de la mort* keineswegs eine feministisch inspirierte Abrechnung an den Männern. Wie auch Maurice Blanchot hervorhebt, lesen wir im Text: „Sie entdecken, dass von hier, von ihr, die Krankheit Tod ausgeht, dass diese vor Ihnen ausgestreckte Gestalt es ist, welche die Krankheit Tod verfügt.“<sup>74</sup> Dies lässt keine einseitige Identifizierung des Mannes mit der *Maladie de la Mort* zu. Sie ist keine fixe Eigenschaft des Mannes, sondern erweist sich als die zentrale Dimension, als Abgrund des Textes selbst. Eine vorschnelle sozialrealistische Bestimmung der Frau des Textes als Prostituierte im Dienste des Mannes, ist eine weitere übereilte Interpretation.<sup>75</sup> Hier gilt zu bedenken, dass im Kontext des Indischen Zyklus die Prostituierte zur Metapher der Schriftstellerin wird. Das Geld führt einerseits eine symbolische Grenze ein, definiert einen Tauschwert. Andererseits ist die Prostituierte, gerade für Duras, mit einem rätselhaften, nicht bestimmbar Genießen jenseits ihres Tauschwertes und des phallischen Genießens des Mannes assoziiert, was sie mit der Schriftstellerin verbindet. Mann und Frau des Textes dürfen also nicht pseudorealistisch gegeneinander ausgespielt werden, sondern verkörpern unterschiedliche Momente im Hinblick auf das Genießen, wie auch hinsichtlich des Schreibprozesses. Man kann also mit Blanchot argumentieren,

dass von den beiden Protagonisten er es ist, der in seinem Versuch zu lieben, in seiner Suche ohne Unterlass der würdigere ist, derjenige, der diesem Absoluten näher ist, das er findet, indem er es nicht findet.<sup>76</sup>

Dafür spricht auch der Schluss des Werkes, in dem wir lesen:

Von der ganzen Begebenheit bleiben Ihnen nur gewisse Wörter, von ihr im Schlaf gesagt, jene Wörter, die benennen, wovon Sie befallen sind: *Maladie de la Mort*. Krankheit Tod, Mal des Todes... So haben Sie dennoch diese Liebe leben können, auf die einzige Ihnen entsprechende Weise: indem Sie, bevor sie eintraf, sie verloren.<sup>77</sup>

Hier taucht eine mögliche Form der Liebe auf, die mit dem Verschwinden *der* Frau verbunden ist, das heißt dem Verlust ihrer Definierbarkeit, Fixierbarkeit und Beherrschbarkeit. Der Mann behält einige Worte zurück, die ihn, wie es die Aufführungsanleitung der Autorin fordert, zum Schriftsteller werden lassen. Ein weiteres Moment, das doch eine Veränderung des Mannes im Text erkennbar werden lässt, ist der Satz: „Sie entdecken dieses Nichtwissen.“<sup>78</sup> Die Entdeckung des eigenen Nicht-Wissen-Wollens stellt ein entscheidendes Moment der Ethik des Duras'schen Werkes dar. Das Stück kann also als ein Kommentar zur Genese des Schreibens selbst gelesen werden: als ein phallisch-signifikativer Akt, der sich jedoch zum Unbekannten, Weiblichen hin öffnet. Das Unbestimmbare, ein Riss in der Logik eines phallischen, klassifikatorischen Denkens kann dann zugelassen werden. Die Worte werden dann zu einem Ufer des Meeres eines Anderen Genießens. So endet auch *Les yeux bleus cheveux noirs*, eine weitere Umschrift von *La Maladie de la mort* mit folgenden Worten:

Wenn in manchen Nächten die Stürme heftig waren, hörte man deutlich den Angriff der Wellen auf die Wand des Zimmers und wie sie sich in den Worten brachen.<sup>79</sup>

Das Meer und die Mauer des Zimmers, zentrale Orte des Textes, finden sich so in einer Topologie von Schrift und Lektüre situiert, bei der die Buchstaben ein Gestade gegenüber dem Heranbranden eines Genießens bilden, das gleichzeitig durch den Klang zu seinem Resonanzkörper, zum Klangkörper wird. Der Buchstabe ist Grenzort von Ent- und Begrenzung, schafft eine Öffnung zu einem Raum außerhalb des Sagbaren und umsäumt ihn zugleich. Dem entspricht die Regieanweisung der Autorin, den Text als Lektüre zu inszenieren, die den Schreibprozess performiert: angesichts eines ständig hörbaren „bruit de la mer“<sup>80</sup>. Jean Pierrot hat dabei unterstrichen, dass der Textkörper selbst sich wie der Körper der Frau öffnet und verschließt, Ebbe und Flut zu vergleichen.<sup>81</sup> Eine ähnliche Bewegung bildet der Wechsel von Konjunktiv und Indikativ im Text,

zwischen Öffnung und Festlegung. Schreiben also hieße, die Sprache auf ein Jenseits des Gesetzes zu öffnen, das Buch weit aufzuschlagen:

Ich weiss, dass es sich um ein Buch handelt, ich glaube aber auch, dass es sich um etwas anderes als ein Buch handelt, ich weiss, dass von nun an ein Buch nicht nur ein Buch ist, dass von nun an ein Buch mehr sein muss, als etwas zu lesen, und dass man sich damit zufrieden geben muss, nicht zu wissen, was.<sup>82</sup>

## Fußnoten

1. Duras Marguerite [1996]: *Ley yeux verts*, Edicions Cahiers du Cinéma, Paris, 12. Dt. Übersetzung: „Wenn ich schreibe, sterbe ich nicht.“ Duras, M. [1987] : *Die grünen Augen. Texte zum Kino*, Übersetzung ins Deutsche von Sigrid Vagt, Hanser Verlag, München/Wien, 12.
2. Duras, M. [2000]: *La Maladie de la mort. Die Krankheit Tod*. Übersetzung ins Deutsche von Peter Handke, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 9.
3. Ebd. 11.
4. Die „Honneur de la Police“ veröffentlichte nach der Tat ein Bekennerschreiben. Ein Artikel der *Libération* am 20. April 2006 legt jedoch nahe, dass der Mord an Goldman von der GAL verübt wurde, einer gegen die ETA gerichteten Untergrundgruppe.
5. Duras, M. [1987]: *Die grünen Augen. Texte zum Kino*, Übersetzung ins Deutsche von Sigrid Vagt, Hanser Verlag, München/Wien, 92.
6. Ebd. 132-133.
7. Duras, M. [1988]: *Das tägliche Leben*, Übersetzung ins Deutsche von Ilma Rakusa, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 43 – 44.
8. Meine Übersetzung, M.W., Original: „dans un monde livré à la fadeur“. Aus einem Interview mit Michèle Manceaux, in: *Marie Claire*, Numéro 297, Mai 1977.
9. „Kierkegaard überlässt sich wenigstens seinem Schreiben, seinem Genie, Sartre nicht.“ [Meine Übersetzung, M.W., original: „Kierkegaard au moins se laisse aller à son écriture, à son génie, Sartre non.“ Duras, M. [1983]: *Alternatives théâtrales*, in: *Maison du spectacle*, numéro 14, mars 1983, Bruxelles, 14]. Blot- Labarrère geht ebenfalls von einer Lektüre von *Die Krankheit zum Tode* durch Duras unmittelbar vor der Verfassung ihres eigenen Werkes *La Maladie de la mort* aus. Blot- Labarrère, C. [1992]: *Marguerite Duras*, Seuil, Paris, 234.
10. Vgl. Interview mit André Rollin, *Lire*, numéro 136, janvier 1987.
11. Blot-Labarrère, C. [1992]: *Marguerite Duras*, Seuil, Paris, 22-23.

12. Hier sei auf die Nähe der Dichterin zum Werk George Batailles hingewiesen.
13. Lacan, J. [1971]: *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Le séminaire, Livre XVIII, in : Seuil, Paris, 2007.
14. Duras, M. [2000]: *Yann Andréa Steiner*. Übersetzung ins Deutsche von Andrea Spingler, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 8.
15. Meine Übersetzung, M.W., original: „L'absence de Dieu, j'ai été complètement éblouie par cette évidence.“. In: *Le bon plaisir de Marguerite Duras*, Émission de France Culture, 20. Oktober 1984.
16. Duras, M. [1988]: *Das tägliche Leben*. Übersetzung ins Deutsche von Ilma Rakusa, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 21.
17. Duras, M. [1987]: *Die grünen Augen. Texte zum Kino*. Übersetzung ins Deutsche von Sigrid Vagt, Hanser Verlag, München/Wien, 115 -116.
18. Ebd. 126-127.
19. Meine Übersetzung, M.W., original: „la division, le trouble dans l'unité“. Duras, M. [1970]: *Abahn Sabana David*, Gallimard, Paris, 40.
20. Duras, M. [1987]: *Die grünen Augen. Texte zum Kino*. Übersetzung ins Deutsche von Sigrid Vagt, Hanser Verlag, München/Wien, 129-130.
21. Ebd. 128.
22. Lamy, S., Roy, A. [1981]: *Marguerite Duras à Montréal*, Solin, Quebec, 38.
23. Christiane Blot-Labarrère unterstreicht, dass Duras die These von der natürlichen Überlegenheit der Männer mit der nationalsozialistischen, der natürlichen Überlegenheit der arischen Rasse in Verbindung brachte. Blot-Labarrère, C. [1992]: *Marguerite Duras*, Seuil, Paris, 126.
24. Meine Übersetzung, M.W., Original: Morel, G. [2000]: *Ambiguités sexuelles*, Anthropos, Paris, 84-85.
25. Andréa, Y. [1999]: *Cet amour-là*, Le livre de Poche, Paris, 12.
26. Duras, M. [2000]: *Yann Andréa Steiner*. Übersetzung ins Deutsche von Andrea Spingler, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 9.
27. Andréa, Y. [1999]: *Cet amour-là*, Le livre de Poche, Paris, 19.
28. Duras M. [2000]: *Yann Andréa Steiner*. Übersetzung ins Deutsche von Andrea Spingler, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 91.
29. Ebd. 37.
30. Duras, M. [2006]: *Cahiers de la guerre et autres textes*, P.O.L., Paris, 436.
31. Christiane Blot-Labarrère berichtet, dass Marguerite Duras nach dem Krieg lange nicht durch das *Marais* gehen konnte, ohne in Tränen auszubrechen. Vgl. Blot-Labarrère, C. [1992]: *Marguerite Duras*, Seuil, Paris, 72.
32. Meine Übersetzung, M.W., Original: Lamy, S., Roy, A. [1981]: *Marguerite Duras à Montréal*, Solin, Quebec, 27.
33. Blot-Labarrère, C. [1992]: *Marguerite Duras*, Seuil, Paris, 76.
34. Duras, M. [1984]: *Sommer 1980*. Übersetzung ins Deutsche von Ilma Rakusa, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 65-66.
35. Duras, M. [1987]: *Die grünen Augen. Texte zum Kino*. Übersetzung ins Deutsche von Sigrid Vagt, Hanser Verlag, München/Wien, 116.
36. Duras, M. [2000]: *Yann Andréa Steiner*. Übersetzung ins Deutsche von Andrea Spingler, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 72.

37. Blot-Labarrère, C. [1992]: *Marguerite Duras*, Seuil, Paris, 76.
38. Duras, Marguerite [1966]: *Le Vice-Consul*, Gallimard, Paris.
39. Duras, M. [1987]: *Die grünen Augen. Texte zum Kino*. Übersetzung ins Deutsche von Sigrid Vagt, Hanser Verlag, München/Wien, 116.
40. Der Vorname Yann ist der Taufname Yann Andréas, den Duras bei ihrer neuen Namensgebung beibehielt, mit Bezug auf den Namen Jean, der auf den Vice Consul verweist, wie Johannes den Täufer. Andréa war der Vorname der Mutter des geliebten, mit dem sie sein Patronym ersetzte. Dies unterstreicht den androgynen Aspekt, den die Dichterin dem Liebhaber verleiht, erinnert auch an ihre eigene Ersetzung des Patronyms. Vgl. Andréa, Y. [1999]: *Cet amour-là*, Le livre de Poche, Paris, 25.
41. Der Schrei, *cri*, der Dichterin selbst zieht sich ebenfalls durch ihre Werke und ist bei ihr mit Schmerz und Angst eng verknüpft. Der Schrei, *cri*, transformiert sich dabei in *écrit*.
42. Duras, M. [1986]: *La pute de la côte normande*, Minuit, Paris, 11.
43. Ebd. 16.
44. Meine Übersetzung, M.W., Original: Duras, M., Gauthier, X. [1974]: *Les parleuses*, Minuit, Paris, 168.
45. Duras, M. [1984]: *Sommer 1980*. Übersetzung ins Deutsche von Ilma Rakusa, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 37.
46. Meine Übersetzung, M.W., Original: „que toutes les raisons de se suicidér étaient vraiment réunis [...]“. Bernheim, N. [1975]: *Marguerite Duras tourne un film*, Albatros, Paris, 118.
47. Duras, M. [2000]: *Yann Andréa Steiner*. Übersetzung ins Deutsche von Andrea Spingler, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 16.
48. Duras, M. [1984]: *Sommer 1980*. Übersetzung ins Deutsche von Ilma Rakusa, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 37.
49. Duras, M. [1981]: *Agatha*. Französisch-deutsche Fassung, Stromfeld, Basel/ Frankfurt a. M., 1982, 60.
50. Meine Übersetzung, M.W. Original: „Toute ma vie personnelle, amoureuse, sexuelle a dépendue de ca, de cet amour qu'il y avait entre le petit frère et moi, cette histoire dort ou apparaît dans les livres“. Entretien avec Alain Veinstein, dans «Du jour au lendemain», émission France Culture, 16. März 1990.
51. Vgl. Entretien avec Alain Veinstein, dans «Du jour au lendemain», émission France Culture, 16. März 1990.
52. Meine Übersetzung, M.W. Original: „Le petit frère était le Chinois finalement. C'est ca mon secret.“ Aus der von Luce Perrot moderierten Sendung auf TF 1 „Au-delà de pages“ vom 26 Juni, 3., 10. und 17. Juli 1988.
53. Lebelly, F. [1994]: *Duras ou le poids d'une plume*, Grasset, Paris, 48.
54. „Agatha ou les lectures illimitées“. Aus einem Interview mit Jean Mascolo und Jérôme Beaujour, 1981.
55. Andréa, Y. [1986]: *M.D.* Übersetzung ins Deutsche von Renate Hörisch-Hellgrath, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 34.
56. Ebd. 18.
57. Ebd. 118.
58. Ebd. 124.
59. Ebd.
60. Meine Übersetzung, M.W. Original: Pierrot, J. [1986]: *Marguerite Duras*, Corti, Paris, 323.

61. Meine Übersetzung, M.W. Original: Duras, M. [1982]: *La Maladie de la mort*, Minuit, Paris, 60.
62. Duras, M. [1988]: *Das tägliche Leben*. Übersetzung ins Deutsche von Ilma Rakusa, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 42.
63. Duras, M. [2000]: *La Maladie de la mort. Die Krankheit Tod*. Übersetzung ins Deutsche von Peter Handke, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 55.
64. Ebd. 45.
65. Ebd. 21.
66. Ebd. 30-31.
67. Duras, M. [1986]: *La pute de la côte normande*, Minuit, Paris, 63. „keine äußere Bestimmung“ [Meine Übersetzung, M.W.].
68. Duras, M. [2000]: *La Maladie de la mort. Die Krankheit Tod*. Übersetzung ins Deutsche von Peter Handke, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 65.
69. Dahingegen hat Duras dem Übersetzer Peter Handke, der den Text auch verfilmte, eine romantische Tendenz unterstellt, wenn sie auch die Bilder des Filmes als „wunderbar“ bezeichnete. Die Übersetzung *Das Mal des Todes* kritisierte sie ebenfalls. Vgl. Duras, M. [1985]: *Le scandale de la vérité*. In: *Cahiers du cinéma*, Numéro 374, juillet-août.
70. Duras, M. [1988]: *Das tägliche Leben*. Übersetzung ins Deutsche von Ilma Rakusa, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 44.
71. „Im Gegensatz zu dem, was man glaubt, gibt es keinen Prozess in der *Maladie de la Mort*.“ [Meine Übersetzung, M.W., Original: „Contrairement à ce que l'on croit, il n'y a pas de procès dans La Maladie de la mort.“], in: *Cahiers du cinéma*, Numéro 374, juillet-août 1985. Später jedoch räumt sie das Gegenteil ein: „Doch *Die Krankheit Tod* war ein Prozess[...]“ Duras, M. [1988]: *Das tägliche Leben*. Übersetzung ins Deutsche von Ilma Rakusa, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 40.
72. Meine Übersetzung, M.W., Original: „Disons hétérosexuel par définition, ce qui aime les femmes, quel que soit son sexe propre“, Lacan, J. [1973]: *L'Étourdit*, in: *Scilicet* 4, Paris, 23.
73. Duras, M. [1982]: *L'Homme Atlantique*. Französisch-deutsche Fassung, Stromfeld, Basel/Frankfurt a.M., 1985, 38.
74. Duras, M. [2000]: *La Maladie de la mort. Die Krankheit Tod*. Übersetzung ins Deutsche von Peter Handke, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 47.
75. Vor dieser warnt auch Blanchot. Vgl. Blanchot, M. [1983]: *La communauté inavouable*, Minuit, Paris, 60.
76. Meine Übersetzung, M.W., original: „que des deux protagonistes, c'est lui qui dans sa tentative d'aimer, dans sa recherche sans relâche, est le plus digne, le plus proche de cet absolu qu'il trouve en ne le trouvant pas.“ Ebd. 66.
77. Duras, M. [2000]: *La Maladie de la mort. Die Krankheit Tod*. Übersetzung ins Deutsche von Peter Handke, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 69-71.
78. Ebd. 27.
79. Duras, M. [1989]: *Blaue Augen schwarzes Haar*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 177.
80. Duras, M [1982]: *La Maladie de la mort*, Minuit, Paris, 60. „ein ständiges Geräusch des Meeres“ [Meine Übersetzung, M.W.].
81. Pierrot, J. [1986]: *Marguerite Duras*, Corti, Paris, 328.
82. Andréa, Y. [1986]: *M.D.* Übersetzung ins Deutsche von Renate Hörisch-Hellgrath, Suhrkamp Verlag,

Frankfurt a.M., 139.

## Literatur

Andréa, Y. [1986]: *M.D.* Übersetzung ins Deutsche von Renate Hörisch-Hellgrath, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

—[1999]: *Cet amour-là*, Le livre de Poche, Paris

Bernheim, N. [1975]: *Marguerite Duras tourne un film*, Albatros, Paris

Blanchot, M. [1983]: *La communauté inavouable*, Minuit, Paris

Blot-Labarrère, C. [1992]: *Marguerite Duras*, Seuil, Paris

Duras, M. [1970]: *Abahn Sabana David*, Gallimard, Paris

—[1981]: *Agatha*. Französisch-deutsche Fassung, Stromfeld, Basel/ Frankfurt a. M., 1982

—[1982]: *La Maladie de la mort*, Minuit, Paris

—[1982]: *L'Homme Atlantique*. Französisch-deutsche Fassung, Stromfeld, Basel/Frankfurt a.M., 1985

—[1983]: *Alternatives théâtrales*, in: *Maison du spectacle*, numéro 14, mars 1983, Bruxelles

—[1984]: *Sommer 1980*. Übersetzung ins Deutsche von Ilma Rakusa, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

—[1985]: *Le scandale de la vérité*. In: *Cahiers du cinéma*, Numéro 374, juillet-août

—[1986]: *La pute de la côte normande*, Minuit, Paris

—[1987]: *Die grünen Augen. Texte zum Kino*. Übersetzung ins Deutsche von Sigrid Vagt, Hanser Verlag, München/Wien

—[1988]: *Das tägliche Leben*. Übersetzung ins Deutsche von Ilma Rakusa, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

—[1989]: *Blaue Augen schwarzes Haar*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

—[1996]: *Ley yeux verts*, Edicions Cahiers du Cinéma, Paris

—[2000]: *La Maladie de la mort. Die Krankheit Tod*. Übersetzung ins Deutsche von Peter Handke, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

—[2000]: *Yann Andréa Steiner*. Übersetzung ins Deutsche von Andrea Spingler, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

—[2006]: *Cahiers de la guerre et autres textes*, P.O.L., Paris

Duras, M., Gauthier, X. [1974]: *Les parleuses*, Minuit, Paris

Lacan, J. [1971]: *D'un discours qui ne serait pas du semblant, Le séminaire, Livre XVIII*. In: Seuil, Paris, 2007

—[1973]: *L'Étourdit*. In: *Scilicet 4*, Paris

Lamy, S., Roy, A. [1981]: *Marguerite Duras à Montréal*, Solin, Quebec

Lebelly, F. [1994]: *Duras ou le poids d'une plume*, Grasset, Paris

Morel, G. [2000]: *Ambiguités sexuelles*, Anthropos, Paris

Pierrot, J. [1986]: *Marguerite Duras*, Corti, Paris