

Es sind die ersten Bilder von *Hiroshima mon amour*<sup>1</sup>, die ersten Einstellungen, die in einer visuellen Verdichtung das Überschreiten von Katastrophe und Trauma anzeigen, auf das hin die Erzählung ausgerichtet ist; es sind die ersten drei Minuten des Films, in denen Marguerite Duras und Alain Resnais vorwegnehmen, in welchen Registern die filmische Erzählung um eine scheinbar unmögliche Liebe artikuliert werden wird: Historizität, Ethnizität und Geschlechtlichkeit werden mit den Medialitäten von sowohl Haut als auch Film und Erinnerung aufs Engste verwoben. Das erste Bild, über das die Credits gelegt wurden, ist ein Standbild, eine Inversion von Schwarz und Weiß als gleichsam gefrorenes Zeichen des Lichtflashes der Explosion, von Hitze und Tod (Abb. 1). Es zeigt nicht, wie dies Marguerite Duras in ihrem Script vorgeschlagen hatte (20), die Entfaltung des Atompilzes von Bikini, sondern ein im Negativ schwer zu entzifferndes, einzelnes, kristallin anmutendes Gewächs auf kargem Boden – verbrannt in der Belichtung. Das zeitlose Jetzt der Verletzung wird dann abgeblendet und allmählich taucht eine andere Zeitlichkeit aus dem Dunkel auf: Durch langsame Auf- und Abblenden, Überblendungen instrumentiert blicken wir auf eine vorerst allein mit Musik unterlegte Umarmung (Abb. 2, 3, 4). Es sind ineinander verschlungene, das Bildfeld füllende Arme und Schultern, Körper-Stücke<sup>2</sup> in leichter und langsamster Bewegung; die Haut, die zunächst gleichsam aufgeworfen, von Sand oder Asche bedeckt scheint, wird in einer Transformation, einer Überblendung dann zu einer von gefahrenvoll glitzerndem Niederschlag belegten Oberfläche, um schließlich in weiteren Überblendungen zu glatter, von Schweiß genässter, unversehrter und schließlich auch trockener Haut zweier in der Umarmung buchstäblich verschmolzener Körper – „cette étreinte presque choquante“ (22) – zu werden, wodurch wir in der Zeitlichkeit der Erzählung, zu deren Vorzeitigkeit das Gesehen-Haben versengter Körper gehört, angelangt sind.

Es sind jedoch deutlich verschiedene Häute, weiblich und männlich, hell und dunkel, die zuerst ineinander überzugehen scheinen, wohingegen im letzten Bild der ersten Einstellung die Hände der Frau – Emanuelle Riva – mit lackierten Fingernägeln, Krallen gleich, auf dem bloßen Rücken des Mannes – Eiji Okada – zu sehen sind. Und mit einer Entgegensetzung beginnt auch der nach nunmehr drei Minuten einsetzende Dialog der beiden Namenlosen, von denen weiterhin nur Haut und Körper zu sehen sind: (Er:) „Tu n’as *rien* vu à Hiroshima. Rien.“ (Sie:) „J’ai *tout* vu. *Tout*.“ (22) Der Dialog – ein Monolog ihrerseits, der durchsetzt ist von seinem Widersprechen – entspinnt sich um die Möglichkeiten zu erinnern und auch zu vergessen, und damit auch um die Möglichkeiten des fotografischen und filmischen Bildes zwischen Dokumentarismus und Illusionismus; um die Notwendigkeit, dem Grauen ins Auge zu blicken, um nicht zu vergessen, das sie artikuliert, und um die Unmöglichkeit, im Sehen das Grauen zu erfahren, zu erin-



1-5 Standbilder aus: Hiroshima mon amour. Regie: Alain Resnais; Argos Films. Frankreich und Japan 1959 (© 2004 DVD Argos Films/Arte France Développement).

nern, zu trauern, das er artikuliert. Währenddessen zeigen uns Resnais und Duras<sup>3</sup> historische fotografische Aufnahmen der Tage und Wochen nach dem 6. August 1945, Bilder der Tages- und Wochenschauen, Bilder aus Doku-Dramen und auch Bilder der Stadt Hiroshima des Jahres 1958, mit ihren wiedererbauten Straßenzügen, dem großen Krankenhaus, dem Platz des Friedens oder dem Museum, wo Bilder und körperliche Überreste der nuklearen Katastrophe – Haare, geschmolzenes Eisen, „devenu vulnérable comme la chair“ (24), verbrannte Steine – besich-

tigt werden können. Dem Text entsprechend werden auch jene Bilder gezeigt, die erstes wiedererstehendes Leben in der neuartigen Wüste, dem „désert nouveau“ (22), festhalten: Würmer, die durch die Oberfläche hindurch, aus der Erde hervorkrochen, ungekannte Pflanzen, die aus dem Boden wuchsen. In diesem Zusammenhang erscheint nun auch nochmals die Aufnahme des distelartigen Gewächses, im Positiv und anderer Kadrierung, die uns als erstes Bild begegnet war, aber erst hier lesbar wird, und die wohl die Entsprechung zu jener Bemerkung Duras' darstellt, wonach der *photografierte* Schatten eines Verschwundenen, Vernichteten auf einem Stein in Hiroshima in diese Sequenz eingefügt hätte werden sollen (Abb. 5).<sup>4</sup> Dazwischen wird immer wieder die Umarmung eingeblendet, die kral-lenartigen Hände, die sich festzuklammern scheinen und auch Abdrücke hinterlassen. Und auch das Liebesgeflüster verknüpft sich mit zweierlei Ebenen: Da sind zum einen Anspruch und Illusion, nicht zu vergessen<sup>5</sup>, die das dokumentarische Bild, das Archiv oder Museum, die Rekonstruktion als Erfindung gleichermaßen speisen wie die Liebe. Und da sind zum anderen transformierende, vielleicht entstellende Kräfte von Katastrophe und Hingabe: „Dévore-moi./Déforme-moi jusqu'à la laideur.“ (35)

Erst hier, nach nunmehr fünfzehn Film-Minuten, setzt der erste Dialog, der zueinander gesprochen wird, ein mit den Worten (Sie:) „C'est fou ce que tu as une belle *peau*“ (36) [Hervorheb. E.F.] und wird unmittelbar gefolgt von einem abrupten Schwenk nunmehr in das Gesicht der Sprechenden. Die Verschiedenheiten des Paares werden dann im Wer-Was-Wann-und-Wo der ersten Begegnung angesprochen: (Sie:) „Tu es complètement japonais [...]“ oder (Er:) „Tu as les yeux verts“ (36–37). Die kulturelle Differenz – er ist froh, dass sie dann doch bemerkt, dass er gut französisch spricht und lachend konstatiert, nicht bemerkt zu haben, dass sie nicht japanisch spricht (47) – wird wiederum mit der Geschichtlichkeit des Ortes, mit dem 6. August 1945 verknüpft: (Sie:) „Tu y étais, toi, à Hiroshima...“, (Er:) „Non... bien sûr“ (38). Nur kurz darauf sehen wir sie im Kimono, darauf Blüten, also japanisiert, ihn im Schlaf betrachtend. Dem Zucken seiner Hand – wiederum ein Bild reiner Körperlichkeit – in Großaufnahme und subjektiver Kameraführung folgt ein erstes Erinnerungsbild ihrerseits an den im Zuge der Befreiung hingerichteten sterbenden deutschen Soldaten, den sie 1944 in Frankreich geliebt hatte, wofür sie geächtet, geschoren wurde und dem Wahnsinn verfiel, eingesperrt wurde. Es ist dies eine Erinnerung, die der Japaner als zufällige Liebe in einer gleichsam therapeutischen Szene am dramaturgischen Höhepunkt ihr nach und nach entreißen wird – die uns in einer immer wieder durchbrochenen Rückblende als ein Ereignis von Gegenwärtigkeit vermittelt wird.

Der Film entwickelt sich zur Beschreibung einer interkulturellen Begegnung im Angesicht zweier freilich sehr verschiedener Katastrophen. Es werden zwei verschiedene Historien ineinander verschränkt: die kollektive Geschichte der Auslöschung Hiroshimas und die persönliche Geschichte des französischen Mädchens, das für ihre Liebe grausamst bestraft worden war, die sich verknüpfen als Ende des Krieges. Es ist dies ein Kunstgriff der Parallelisierung – Marguerite Duras spricht von Verzahnung („imbrication“; 15), Vermischung („Tout se mé-

langer sans principe préconçu“; 15) und Entsprechung<sup>6</sup> –, ein Kunstgriff, für den sie in anderem Zusammenhang auch vehement kritisiert wurde.<sup>7</sup> Ohne hier weiter auf die filmische Erzählung und die nach der ersten großen Sequenz sich entwickelnde Erzählstruktur und Bildsprache, die Resnais eigene Sequenzierung von Affektivem, eingehen zu können<sup>8</sup>, soll im Folgenden nach der Funktion dieser ersten Bilder in Hinblick auf die Verquickung von kultureller Differenz und Geschlechterdifferenz gefragt werden, soll das spezifische *othering*<sup>9</sup>, das Resnais und Duras setzen, und auch die spezifische Struktur dessen Überschreitung weiter herausgearbeitet werden.

Der Auftrag für *Hiroshima mon amour* als französisch-japanischer Koproduktion erging an Alain Resnais, nachdem er *Nuit et bruillard* (1956) fertiggestellt hatte. Für das Drehbuch wurde erst an Françoise Sagan und auch an Simone de Beauvoir gedacht, Duras und Resnais aber wurden sich schließlich schnell einig. Ihre Übereinkunft bestand darin, einen Spielfilm, keine Dokumentation, keinen didaktischen Film zu drehen – die Bombe sollte nicht im Vordergrund stehen. Resnais hatte dementsprechend zwei Handlungsstränge vorgegeben, einen in Frankreich während der Besetzung, einen im Japan des Jahres 1957. Duras erzählte in einem Interview: „Wir haben uns also alle beide ausgedacht, wie man wohl Nevers von der anderen Seite der Welt aus sehen muß.“<sup>10</sup> Es beschäftigte also nicht allein der europäische Blick auf Hiroshima, sondern ein möglicher japanischer Blick auf Frankreich – eine Perspektive, die freilich hypothetisch bleiben muss. Hiroshima als Ort des Todes, so Duras, sollte die Liebesgeschichte sowohl intensivieren als auch authentifizieren, und dies in einer gedanklichen Verknüpfung der Auferstehung der Stadt Hiroshima mit der Geburt einer Héroïne der Liebe, der Auferstehung der sexuell unabhängigen Frau, die aus der Verzweiflung heraus über ihre Lust zu verfügen weiß. Mit ihr endete die „weibliche Komödie“<sup>11</sup>: „Monsieur Butterfly n’a plus cours. De même Mademoiselle de Paris. Il faut tabler sur la fonction égalitaire du monde moderne.“ (Portrait du Japonais; 151) Diese Verknüpfung der Perspektiven, einem doppelten, fallweise auch doppelbödigen Blick auf sowohl das, den als auch die Andere/n, einem Verwehren gegenüber Exotismen, das mitunter auch als Verkörperung oder Aneignung beschrieben werden kann, findet sich mehrfach im literarischen Werk der Duras. Selbst in der französischen Kolonie Indochina aufgewachsen – Fotografien der jugendlichen Duras zeigen sie in einer Mimikry<sup>12</sup>, die den Kolonisierten gilt, einer Verunklärung von Differenz –, hat sie immer wieder Durchkreuzungen von Ethnizität und Geschlechtlichkeit, Durchkreuzungen des Verhältnisses von Kolonisatoren und Kolonisierten entlang der Achsen von Weiblichkeit und Armut thematisiert<sup>13</sup> und damit auf die „Komplexität interdependenter Machtverhältnisse“<sup>14</sup> aufmerksam gemacht. Zuvor allerdings, zwischen ihrem Leben in Indochina und dessen literarischer Verarbeitung hin zu einer Poetik des Autobiographischen und des weiblichen Begehrens, hat Marguerite Duras von 1938–1941 im Kolonialministerium in Paris, im interkolonialen Informations- und Dokumentationsdienst gearbeitet, wo auch in Zusammenarbeit mit Philippe Roques ihr erstes Buch *L’Empire français* (1940) entstanden ist. Im Auftrag des Ministeriums geschrieben, wird darin noch die Kolonial-

politik Frankreichs verteidigt, werden die weißen Kolonisatoren als Angehörige einer überlegenen *Rasse* verstanden – eine Schrift, zu der sie sich als politisch aktive Autorin im Umfeld französischer KommunistInnen der 50er Jahre, die ihre Stimme etwa für die Unabhängigkeit Algeriens erhoben hat, die in *Un barrage contre le Pacifique* die Kolonie Indochina als einziges großes Bordell, als Umschlagplatz sexueller Händel, beschrieben hat, nicht mehr bekannte.<sup>15</sup> Die Arbeiten der Duras sind von demher durchzogen mit Repräsentationsformen, die nicht in eine schroffe Polarisierung von Eigenem und Fremdem sowohl in Hinblick auf das Geschlechterverhältnis als auch in Bezug auf ethnische und ethnisierte Identitäten und deren wechselseitige Bestimmung verfallen und deren Analysen Gefahr liefen, diese Dichotomien diskursiv auch zu bestätigen. Wo die aktuellen Debatten sich an Verflechtungen, Überschneidungen, konstituierenden Ambivalenzen und Hybriditäten im Sinne einer Subvertierung orientieren<sup>16</sup>, die Handlungspotenzial birgt, die über MittäterInnenschaft und subtilere Mechanismen etwa der mentalen oder psychischen Kolonialisierung auch hinausweisen, interessieren die nunmehr historischen Strategien einer Marguerite Duras.<sup>17</sup>

Der Anspruch Resnais' und Duras' galt also einer *hautnahen* Bearbeitung des Oxymorons *Hiroshima mon amour*: einer Überwindung dokumentarischer Verfahren, die gleichwohl auf ein Entsetzen zielt, einer Überwindung ethnischen und kulturellen Different-Machens über die Figur des Liebesakts.<sup>18</sup> Diese Überwindung wird in der Großstruktur des Filmes zunächst in einer poetischen Verdichtung angezeigt, dann basierend auf Gegensätzlichkeiten ausgefaltet, um schließlich in einem Zusammenfallen dreier Zeitebenen, dem Nevers des Jahres 1944, dem Hiroshima des Jahres 1945 und dem Hiroshima des Jahres 1957<sup>19</sup> bei gleichzeitiger Identitätsfixierung über die zwei Orte und Ereignisse – (Sie:) „Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.“ (Er:) „C'est mon nom. Oui. Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-France.“ (124) – die Überschreitung der Eingangssequenz auch narrativ zu bestätigen: „le vrai sujet du film est l'interpénétration des temporalités, les glissements du passé au présent, les échanges entre les personnalités de l'Allemand et du Japonais.“<sup>20</sup>

Wie wird nun aber die Differenz, welche die erste Sequenz bereits gelegnet hatte, in Szene gesetzt? Die Französin ist im Kimono oder in Weiß gekleidet, in weißem Kostüm oder im Kleid der Krankenschwester, die sie in einem internationalen Film über den Frieden mimt. Der Japaner ist durchwegs in dunklem Anzug, europäisch gekleidet, er ist Ingenieur und hat Bücher über die französische Revolution gelesen, wird darüber hinaus aber kaum individualisiert, bleibt *farblos*, nur Mann, wohingegen die persönliche Geschichte der Französin breiten Raum einnimmt. Stereotype Geschlechtercharaktere werden dabei aufgenommen: Sie, wiewohl eigensinnig und selbstbestimmt in ihrem Lieben, ist bzw. war verrückt vor Leidenschaft, erkrankt an der Liebe, wohingegen er als rational und politisch aktiv vorgestellt wird. Er ist nur schön, ein „type occidental“ (Portrait du Japonais; 151) oder „international“ (152), sie aber ist besonders, ein bisschen hässlich: „Un peu laide.“ (46) Andererseits spricht er sie auch als Repräsentantin Ihrer Gattung an: „Tu es comme mille femmes ensemble...“ (37) Die Differenz Japan-Frankreich wird so der Differenz Mann-Frau untergeordnet, die ZuschauerInnen sollen

während und durch den Film in die Situation des Vergessens ersterer Differenz versetzt werden.<sup>21</sup> Sie ist darüber hinaus Trägerin des *weißen Blicks* mit ihrem Anspruch, die Dimension des Grauens erfahren zu können, teilen zu können. Sie, die Fremde, will wissen, hat alle Wochenschauen gesehen, hat die Museen besucht, vieles über die Bombe und ihre Auswirkungen gelesen und will ihn auf die Geschichte von Hiroshima festlegen, ein Blick, der ihr auch erlaubt, sich an Nevers zu erinnern. Sie *überblendet* im Erinnern den deutschen Soldaten und den Japaner – Alliierte – als zwei verbotene Lieben, der Japaner schlüpft in die Rolle des Deutschen und geht so hinein in ihre traumatische Szene: (Er:) „Quand tu es dans la cave, je suis mort?“ (87) [Hervorheb. E.F.]

Der *weiße Blick* auf Hiroshima aber, auf den Japaner und seine schwindende Identität, ist ausgewiesener Teil der Narration; es ist kein neutralisierter, sich selbst als unmarkiert ausweisender Blick, die Französin ist alles andere als ein „unbeschriebenes weißes Blatt“<sup>22</sup>: Die traumatisierenden Ereignisse von Nevers bedingen und ermöglichen vielmehr die Empathie. Ethnische und geschlechtliche Alterität werden auch ineinander verkehrt. Wiewohl er das Allgemeine und sie das Besondere in Bezug auf den Status von Geschichte verkörpert, verkörpert sie ein Allgemeines und er (ihr und dem französischen Publikum) ein Besonderes in Bezug auf Nationencharaktere, trotz der Abschwächungen, die Resnais und Duras vorgenommen haben – beide repräsentieren einander das Andere, wobei eben weiße und schwarze bzw. ethnisierte Positionen als soziale Konstruktionen vom Geschlechterverhältnis durchkreuzt werden.<sup>23</sup> Es spricht zumeist die Französin – es spricht zumeist die Frau. Duras setzt Verschiedenheit in einer kontingenten Beziehung als Ausgangspunkt der Erzählung – Verschiedenheit der Herkunft, des Geschlechts, der Geschichte<sup>24</sup> –, um in einem Verfahren der Parallelisierung, diese Differenzen nicht aufzuheben im Sinne einer Verschleierung, aber überschreiten zu können. Dies zeigen die ersten Bilder an: Während einerseits die Verkehrung von Schwarz und Weiß im Standbild, über das die Credits gesetzt sind, die Endgültigkeit des Atomtodes anspricht und dies mit dem fotografischen Verfahren verknüpft – Fixierung und Erstarrung im Moment der Belichtung – und uns in unserem Zusammenhang auch die Macht der Fixierung von Geschichte, von Konstruktionen um Schwarz und Weiß im Sozialen, die sich über Wiederholungen dem Gedächtnis einschreiben und wiederholte Handlungen hervorbringen, assoziieren lassen, wird andererseits – diesem Bild folgend – über Haut und Häute als Oberflächen, über Berührung, die Lebendigkeit von sowohl Schmerz als auch Lust verbildlicht. Darin sind Verbindung und Trennung innerhalb der Diegese als Grenzproblematik dieser Oberfläche<sup>25</sup> gefasst, die mit dem Mittel der Überblendung eine zusätzliche zeitliche Dimension des Ineinander gewinnt. Und es ist eine gemeinsam, einheitlich kontaminierte Oberfläche, weder gepanzert, noch getrennt, wiewohl verschieden. Gleichermäßen farblos im Schwarz/Weiß des Filmes enthebt sich das Hell und Dunkel der Dichotomie von schwarz und weiß als farbig und farblos, es assoziiert sich vielmehr der Tonlage des Erinnerns als einem Modus des Vergessens, als geteiltem Gedächtnis: Das die Eingangssequenz schließende Eingraben der Fingernägel in die Haut des Anderen erweist sich nachträg-

lich als erstes körperliches Zeichen des Erinnerns – sie krallt sich an ihm fest, wie sie sich an der feuchten Mauer ihres Kerkers festgekrallt, sich dabei blutig gescheuert hatte. Die Verletzlichkeit der Haut wird in Hinblick auf gleichermaßen Lust wie Schmerz also mehrfach semantisiert. Berührungen der Haut in Überblendungen als gleichsam kreisende Bewegungen und Zeitlichkeiten, wie sie nur das filmische Bild vermitteln kann, lassen das Erinnern im Modus des Fotografischen des ersten Bildes, das ja auch buchstäblich überschrieben wird – die „*mémoire d'ombres et de pierre*“ – hinter sich zurück. Versehrt und unversehrt gehen ineinander über, die unversehrte Haut geht aus der Verletzung erst hervor, überlagert diese – Lust wird als Phänomen des wiedererstehenden Lebens in einem „*désert nouveaux*“ vermittelt, die (filmische) Haut als Trägerin der (traumatischen) Erinnerung. Berührung wird dabei nicht als Akt der Wiedergutmachung gesetzt, aber als ein Prozess des Vergessens – auch der Differenz.

Duras und Resnais figurieren in der Aus-Differenzierung von Alterität auch im Konkreten der Körper, in ihrem Anspruch, die so genannt allgemeinen Gegebenheiten der Lust, der Liebe und des Leides<sup>26</sup> sichtbar zu machen, allerdings auch eine Apotheose des heterosexuellen Paares, dessen Liebesakt selbst als Figur der Überschreitung eintreten muss. Dass diese angenommene Allgemeinheit Besonderheit, ja das Bewusstsein von Besonderheit erfordert, vermitteln uns Resnais und Duras mit einem Dialog-Fragment am Ende des Filmes, bevor die Protagonisten einander mit den Namen ihrer Städte in ihr Erinnern und Vergessen einschließen, einer herkömmlichen Anbahnung von Verbindung zwischen einem weiteren Japaner und der Französin, die inversiver Qualitäten ermangelt: „Do you like Japan? Do you live in Paris?“ (122)

\* Zitiert wird im Folgenden nach der französischen Ausgabe des Drehbuchs unter Angabe der Seitenzahlen im Text: Marguerite Duras: *Hiroshima mon amour*. Scénario et dialogue. Paris 1960. Die Ausgabe enthält neben dem Script verschiedene Arbeitsmaterialien als Appendices, die Personen und Bilder genauer beschreiben, und eine Synopsis. Wo aus diesen Texten zitiert wird, ist dies eigens vermerkt. Für eine deutsche Übersetzung vgl. Marguerite Duras: *Hiroshima mon amour*. Filmnovelle. Dt. von Walter Maria Guggenberger. Frankfurt am Main 1973.

1 *Hiroshima mon amour*; Regie: Alain Resnais; Drehbuch und Dialoge: Marguerite Duras; Kamera: Sacha Vierny, Takahashi Michio; Musik: Giovanni Fusco, Georges Delerue; Produktion:

Argos Films, Como Films, Pathé Overseas (Paris), Daiei Motion Pictures Cy (Tokio), Frankreich und Japan 1959.

2 Diese sollten nach Duras zunächst den Eindruck von Verstümmelung erwecken (Synopsis; 9).

3 Das Drehbuch Duras' enthält an vielen Stellen präzise Angaben zu den einzufügenden Aufnahmen, die Resnais auch weitestgehend umgesetzt hat.

4 „*L'ombre ,photographiée' sur la pierre d'un disparu de Hiroshima*.“ (32) Diese Angabe der Duras korrespondiert jener Textstelle, der auch der Titel dieses Textes entnommen ist: (Sie:) „*Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre*.“ (32)

- 5 „De même que dans l’amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j’ai eu l’illusion devant Hiroshima que jamais je n’oublierai./ De même que dans l’amour.“ (28)
- 6 „C’est, comme si le désastre d’une femme tondu à NEVERS et le désastre de HIROSHIMA se répondaient EXACTEMENT.“ (17)
- 7 „Pourquoi avoir choisi ce malheur personnel? Sans doute parce qu’il est également, lui-même, un absolu.“ (Synopsis; 15) Als gleichermaßen Absolutes hat Duras gemäß ihrer auch in anderen Arbeiten tragenden radikal-subjektivistischen ästhetischen Perspektive diese zwei Katastrophen betrachtet. Während Duras und Sarah Kofman darin übereinkommen, dass dem Entsetzlichen nicht durch Bilder des Entsetzlichen beizukommen sei (Synopsis; 11), können sie als Kontrahentinnen in Bezug auf die Frage gelten, inwiefern ein persönliches Absolutes entstehen kann, ein kollektives Schicksal, das Absolute der Geschichte, zu vermitteln – vorausgesetzt, dass diese korrespondieren. Diese Kontroverse um Ein- bzw. Ausschluss des Biographischen kann über Marguerite Duras’ *La douleur* (1945–46/1985) und Sarah Kofmans *Paroles suffoquées* (1987), zwei sehr unterschiedliche Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, nachvollzogen werden. Vgl. Sarah Kofman: *Erstickte Worte*. Dt. von Birgit Wagner. Wien 1988. Vgl. auch das Vorwort von Jürg Altwegg: *Schreiben nach – und über – Auschwitz*, v. a. S. 18–22.
- 8 Ein detailliertes Sequenzprotokoll unter Einbeziehung der musikalischen Leitmotive nach Henri Colpi findet sich in: Jean-Louis Leutrat: *Hiroshima mon amour. Étude critique*. Paris 1994, S. 40–59.
- 9 Den Begriff *othering*, Different-Machen, verwendet Gayatri Chakravorty Spivak in: *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*. Kalkutta/New Dehli 1999, S. 113. Sie macht darauf aufmerksam, dass der diskursive Prozess des *othering* Herrschaft stabilisiert. Vgl. Maria do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld 2005, S. 60.
- 10 Laure Adler: Marguerite Duras. Eine Biographie. Dt. von Petra Willim. Frankfurt am Main, S. 377–388, hier: S. 380. Zur Auftragsituation, der Genese des Films und seiner Aufnahme im Jahr 1959 vgl. auch Leutrat (wie Anm. 8), S. 31–37.
- 11 Adler (wie Anm. 10), S. 380 und 382.
- 12 Das Konzept der Mimikry arbeitet Homi Bhabha heraus in: *The Location of Culture*. London/New York 1994. Vgl. Castro Varela/Dhawan (wie Anm. 9), S. 89–94. Bhabhas Konzept zufolge vollzieht Duras eine doppelte Verkehrung, indem sie einmal als Frau, einmal als Angehörige der Kolonialmacht Mimikry einsetzt. Sie invertiert die äußerliche Angleichung an die Anderen und unterstreicht darin die destabilisierende Wirkung, die Bhabha der Mimikry zuspricht.
- 13 *Whiteness* bei Duras ist oftmals auffällig, nicht unsichtbar: So etwa in *Un barage contre le pacifique* (1950) oder in *L’Amant* (1984), wo eine junge Französin und ein Vietnameser ein sexuelles Tauschverhältnis an der Grenze zur Sexarbeit unterhalten. Als abhängige, weil arme Repräsentantin der Kolonialmacht, begibt sich die Protagonistin in eine Situation der Selbst-Ausbeutung und es ist nicht die französische Mutter, sondern der wohlhabende vietnamesische Vater, der einer Ehe nicht zustimmt. Angesprochen sind demnach komplexe Macht- und auch Gewaltverhältnisse.
- 14 Zur Position weißer Frauen als Angehöriger der Kolonialmacht, zu den Hoffnungen von Frauen auf eine selbständige, gestärkte Position in den Kolonien inmitten

- rassistischer und sexistischer Geschlechter- wie Familienpropaganda, zu den Strategien der Verhinderung und Verurteilung sogenannter Mischehen vgl. Katharina Walgenbach: Emanzipation als koloniale Fiktion: Zur sozialen Position Weißer Frauen in den deutschen Kolonien. In: Whiteness. Hrsg. von Mineke Bosch/Hanna Hacker. Wien/Köln/Weimar 2005, S. 47–67, hier: S. 51. (L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, 16/2).
- 15 Adler (wie Anm. 10), S. 143–154 und 394–402. Und: Marguerite Duras: Heiße Küste (1950). Dt. von Georg Goyert. Frankfurt am Main 1987, S. 155.
- 16 Zu diesem Paradigmenwechsel innerhalb der *Postcolonial studies* vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Weiße Blicke. Bild- und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus. In: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus. Hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Karl Hölz/Herbert Uerlings. Marburg 2004, S. 8–18.
- 17 Dies wird eine Perspektive meiner geplanten Habilitationsschrift zu den Filmen der Duras sein.
- 18 Duras beschreibt das Verfahren als „faire renaître cette horreur de ces cendres en la faisant s'inscrire en un amour qui sera forcément particulier [...]“. (Synopsis; 11)
- 19 Resnais' Verfahren der Durchdringung von Vergangenheitsschichten, seine filmische Arbeit an achronologischen Zeit-Kontinua hat Gilles Deleuze eindrucklich beschrieben: Das Zeit-Bild. Kino 2 (1985). Dt. von Klaus Englert. Frankfurt am Main 1997, S. 155–167.
- 20 Leutrat (wie Anm. 8), S. 39.
- 21 Die so bezeichnete egalitäre Funktion soll, auch wenn dies da und dort ein Schwindeln erfordert, bezeugt werden, um nicht in Exotismen zu verfallen: „Il faut que ce film *franco-japonais* n'apparaisse *jamaïs franco-japonais*, mais *anti-franco-japonais*. Ce serait là une victoire.“ (Portrait du Japonais; 152).
- 22 Vgl. Claudia Benthien: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 174.
- 23 Japan allerdings war im europäischen Diskurs immer schon gewissermaßen *weißer* als etwa Indochina, ist es doch selbst eine imperiale Kultur. Seit den Japonismen um 1900 nimmt es eine Sonderstellung innerhalb der Debatten um Orientalismen, Exotismen, Primitivismen ein. Der Grundton im europäischen Faszinationsmuster galt einer gleichzeitig kriegerischen, hierarchischen und eleganten, feinsinnigen – in der Formensprache reduktiven – und spirituellen Kultur. Dagmar Heinze hat die Paradoxien – Ästhetisch-Weiblich und Kriegerisch-Männlich –, die das westliche Japanbild präg(t)en, herausgearbeitet: Japan gelte aufgrund dieser Entgegensetzung als unhintergebar fremd, was sich insbesondere in der Thematisierung interkultureller Liebesbeziehungen niederschlage. Gerade die Dekonstruktion traditioneller eurozentrischer Diskurse aber belebe den Mythos der inkommensurablen Fremdheit, der sich im Entwurf fremder Weiblichkeit manifestiere. Vgl. Dagmar Heinze: „Japan ist anders anders.“ Die Bedeutung der Geschlechterbeziehungen für das westliche Japanbild in Texten von Jacob, Muschg und Nooteboom. In: Schmidt-Linsenhoff (wie Anm. 16), S. 169–183.
- 24 „Entre deux êtres géographiquement, philosophiquement, historiquement, économiquement, racialement, etc., éloignés le plus qu'il est possible de l'être, HIROSHIMA sera le terrain commun (le seul au monde peut-être) où les données universelles de l'érotisme, de l'amour, et du malheur apparaîtront sous une lumière implacable. Partout ailleurs qu'à HIROSHIMA, l'artifice est de mise.“ (Synopsis; 11–12)
- 25 Vgl. Benthien (wie Anm. 22).
- 26 Vgl. Anm. 23.