
Mit ihrem ersten Kurzfilm des Jahres 1979 gibt uns Marguerite Duras ein Modell dafür, wie Verlorenes erinnert werden könnte, ohne zu vergegenwärtigen.¹ Sie erinnert an eine auch aus der politischen Geschichte Verstoßene – „verstoßen aus Staatsräson“² – und nimmt in diesem Erinnern eine Umschrift von Racines *Bérénice* von 1670 vor, der seinerseits den Stoff der römischen Geschichte zu einer barocken Tragödie verarbeitet hatte:³ In den ersten Tagen seiner Herrschaft schickt Kaiser Titus seine Geliebte Berenike, Königin von Palästina, kurz vor der erwarteten Eheschließung zurück nach Judäa und nimmt eine mögliche Verbannung durch den Senat der „Stimme der Pflicht“, der „Stimme der Ehre“ gehorchend vorweg. Das Gesetz besagt, dass keine Fremde Kaiserin werden darf: „Selbst Cäsar [...] / Nahm nicht der ersehnten Kleopatra Hand, / Ließ einsam sie schmachten im östlichen Land.“ Wiewohl Berenike dieses Gesetz als Unrecht benennt, fügt sie sich bei Racine dem Ehrenkodex und der Entscheidung des Titus: „Doch es gilt nicht zu leben: zu herrschen ist not.“⁴ Indem sich Duras diesem Ausschluss, der Verbanneten, voller Empathie annähert, bezieht sie sich auf den literarischen Kanon, zu dem auch Harold Bloom Racine zählt.⁵ Sie schreibt die barocke Tragödie, den kanonisierten Text aber nicht nur um oder weiter, sie zerfasert ihn gewissermaßen, wenn sie in ihrer gleichsam entrückten Betrachtung Bezüge zwischen vielfältigen historischen Schichten aufnimmt und einen Medienwechsel vollzieht – Bezüge, die *Césarée* als Leerstelle eines lebendigen, mit Erinnerungen gefüllten kulturellen Gedächtnisses kenntlich machen: „Übrig ist nur die Erinnerung an die Geschichte und dieses eine Wort, um sie zu benennen / Caesarea / Die Gesamtheit / Nichts als der Ort / Und das Wort.“ (97)

Duras entfaltet in ihrem Medium keinen Konflikt, weder theatral noch narrativ, sie lenkt unsere Aufmerksamkeit zurück, auf Ruinöses, in eine Ferne, die sie im nahen Paris des Heute geborgen findet, auf Ähnlichkeiten, die durch scheinbar Gegensätzliches hindurch scheinen und abgelesen werden können. Und sie arbeitet dabei mit zweierlei Kate-

gorien von Bildern, die auf Unverfügbarkeit verweisen. Da sind zum einen weibliche Körper als monumentale Allegorien im öffentlichen Raum, die einen prekären Resonanzraum um ein (Un-)Person-Sein, das uns alltäglich umgibt, eröffnen, da sind zum anderen zunächst paradox erscheinende Bilder für eine mögliche, eingeschränkt lesbare Sichtbarkeit von Geschichte: Hieroglyphen, Spiegelungen im Wasser und Schwarzbilder, darunter auch gesehene, quasi organische, gegenständliche Schwarzbilder.

Während Duras' Film-Text um die rätselhafte Königin, um Césarée und Caesarea⁶ kreist, nimmt die Kamera nur wenige, alternierend wiederkehrende Bildelemente in den Blick. Es sind zunächst Plastiken von Aristide Maillol im Jardin du Carrousel inmitten von Paris, die in fahlem Morgenlicht umkreist werden. Die Kamera streift an ihnen vorbei als sei sie ein zielloser Parkbesucher, der flaniert und beobachtet. Aus dem großen Ensemble an Personifikationen auch mit Namen wie *La Nuit* oder *Douleur*, die dem durasschen Œuvre entstammen könnten, sind es vor allem Maillols *Montagne* (Blei, 1937; Abb. 1) und *Rivière* (Blei, 1943), die immer wieder mittels horizontaler Kamerafahrt in den Blick gerückt werden: eine zurückgelehnt nachdenkliche *Montagne*, eine liegende, gleichsam treibende *Rivière* inmitten einer weiblichen Gesellschaft, die seit der Mitte der 60er Jahre das unter André Malraux eingerichtete Musée Maillol *en plein air* bevölkert.⁷ *Montagne* und *Rivière* korrespondieren mit dem Aufeinandertreffen von Festland und bewegtem Wasser als einer Grundbewegung der Sprachbilder in *Césarée*.

Die syntaktisch durch Schwarzbild abgesetzte zweite Bildebene stellt in fixen Einstellungen, still gestellten Bildern eine majestätische Sandstein-Skulptur mit Füllhorn vor strahlend blauem Himmel vor, eingerüstet, teils durch schwarze und blaue Plastikplanen geschützt. (Abb. 2) Zunächst werden nur Gerüst und Planen gezeigt, dann der Sockel und die Rückseite der Skulptur: Eine allmähliche Annäherung über und durch die Barrieren findet statt, während Duras bereits von Marmorstaub spricht, der sich mit dem Sand des Meeres auf dem Boden von Caesarea vermischt. Farbbregister und semantische Felder von Text und Bild korrespondieren, vermischen sich hier – das Blau verknüpft sich mit Meer als auch Himmel, der Sandstein der Skulptur mit der Ruinenstadt in der Wüste, mit Marmor und Sand, das Eingerüstet-Sein mit Berenikes Verschiffung, Verbannung. Duras arbeitet mit Ähnlichkeiten, auch mit einem Tausch von Gegensätzen,⁸ der Ähnlichkeiten hervorbringt. Wiewohl der Montage mit Ausnahme der letzten Einstellung *prima vista* ein Charakter von Zufälligkeit eignet, schneidet Duras oftmals auf Gegensätze hin, zeigt uns etwa ein Schwarzbild, wenn sie „Der Boden / Er ist weiß“ (97) oder „dort jetzt“ (98) spricht, zeigt uns Gerüst und Planen, wenn sie die „Königin der Juden“ (99) nennt oder umgekehrt den Kopf einer Skulptur zur Zeile „Alles zerstört. / Alles wurde zerstört.“ (98)



1–3 Filmstills aus Marguerite Duras, *Césarée* (1979).

Sie arbeitet mit offensichtlicher Differenz, die kein gerichtetes Verweisen, aber ein Herstellen von Ähnlichkeitsbeziehungen erlaubt, wenn sie Césarée, die niemals Bérénice genannt wird, mit nahnächtigen ‚Portraits‘ zunächst einer der acht Städte-Allegorien – Bordeaux –, die gemäß einem Konzept des Stadtplaners Jacob Ignaz Hittorff nach 1836 bei verschiedenen Bildhauern in Auftrag gegeben wurden und seither die Place de la Concorde umstellen,⁹ konfrontiert. Zwischen die bewegten Aufnahmen der maillolschen Allegorien natürlicher Formationen montiert Duras Standbilder von Städte-Allegorien, die sich tatsächlich in der Nachbarschaft, zwischen Tuilerien und den Champs-Élysées befinden. Sie befinden sich auch im Zentrum der nationalen Repräsentation, wiewohl am Rande – hier finden alljährlich die Feiern zum 14. Juillet ihren Höhepunkt. Und hier steht mittig seit 1833 auch der Obelisk aus Luxor aus dem 13. Jahrhundert v. Chr., Geschenk des ägyptischen Vizekönigs Mehmed (Muhammad) Ali als Anerkennung für die Leistungen Champollions, flankiert von Meeres- und Flussfontänen, den Duras als drittes Bildelement in einem kleinen Ausschnitt (Abb. 3), in Nahaufnahme hereinnimmt – er ist über Eck fotografiert, sodass die Hieroglyphen in Stein gleichsam als beschrifteter Buchrücken erscheinen. Niemals rückt die Platzanlage in den Blick, wodurch die Elemente der nationalen Selbstdarstellung tendenziell unlesbar werden und nicht länger auf nationale Eintracht verweisen. Auch die Geschichte der Place de la Concorde,¹⁰ deren Gestaltung mit den Allegorien, den Brunnen und dem Obelisk unter Louis-Philippe politisch ja möglichst neutral sein sollte,¹¹ wird damit überschrieben und einerseits von deren Peripherie her, von der Umgrenzung des Platzes, andererseits vom *Close up* des Obelisk neu gefasst. „Übrig ist nur die Geschichte / Das Ganze. / Nichts als diese Marmorsteinchen unter den Schritten / Dieser Staub. [...] In diesem Staub / sieht man noch, liest man noch das Denken der Leute von Caesarea ...“. (99–100)

„Man sieht, man liest“ die Geschichte von Césarée und Caesarea, also auch die Geschichte jener Vielen, die für eine mögliche Herrschaft nicht in Frage kamen, im Nahblick auf Hieroglyphen,¹² die ihrerseits mit den genannten Spuren im Staub korrespondieren und es ist dies ein Lesen, das kein Entziffern meint. Es interessiert keine spezifische mächtige Stadtgeschichte, sei es jene von Paris oder Rom, es interessiert der Schmerz – „Douleur, l'intolérable“ (97–98) –, die Verbannung aus Staatsräson und die Melancholie Berenikes, die diese Staatsräson hingenommen hatte.¹³ Und es interessiert die ‚Schrift‘ dieses Schmerzes, seine Spuren, sein Widerhall, der die gezeigten Skulpturen und Plastiken miteinander verstrickt: „Die Kunde von dem Schmerz wird laut und verbreitet sich über die Welt. / Die Kunde durchläuft die Meere ...“. (101) Wir sehen Wasser während Duras diese Sätze spricht, wir blicken in die Seine und sehen darin Spiegelungen der Gebäu-

de. Die Kamera fährt unter einer der Seine-Brücke hindurch und nimmt das Schwarz in den Blick, das im Inneren des Brückenbogens zu finden ist. Auch durch dieses natürliche Schwarz des ‚belichteten‘ Films hindurch ‚sehen wir, lesen wir noch‘ die Geschichte von Césarée, den weißen Boden, ihre „weißen Bändern der Trauer.“ (101) Und wir lesen sie auch heute gleichsam durch die Asche, die Verschüttung hindurch, mit der Duras ihren Text schließt. Zu diesen letzten apokalyptischen Sätzen, lässt sie, wiederum kontrastierend, den Kamera-Blick, einer Apotheose gleich, langsam über die Dächer des Louvre hinauf gen Himmel schwenken und eine weitere herrschaftliche Skulptur in den Blick nehmen: „Im Himmel plötzlich der Ausbruch des Aschenregens / Auf Städte namens Pompeji, Herkulaneum // Tot. Lässt alles zerstören. / Stirbt daran. // Der Ort heißt Caesarea / Caesarea / Es gibt dort nichts mehr zu sehen. Außer das Ganze. // In Paris ein schlechter Sommer. / Kalt. Nebel.“ (103)

Im Gegensatz zu Racine benennt Duras weder Berenike¹⁴ noch den Feldherrn Titus, den sie „Verbrecher des Tempels“ (101) nennt. Ihr wird der Name der Kaiserstadt an der Küste, Caesarea Maritima, Hauptstadt der römischen Provinz Judäa gegeben, der gleichermaßen von seiner Funktion abgeleitet ist, und so wird Besetzt-Sein vermittelt. Auch von hier aus kann die Art der Verstrickung von Plastiken und Skulpturen, deren unterschiedliche ‚Höhenlage‘ ja auch über einmal Bewegung versus Standbild, einmal über unterschiedliche tageszeitbedingte Farbigkeit artikuliert wird, mit der historischen, Literatur gewordenen Figur betrachtet werden: Sie alle vertreten mit ihren weiblichen Körpern verschiedenes Anderes. Renate Günther liest das *travelling* der Maillol-Sequenzen als Indiz der Raum-Zeit-Verschiebung, der Übertragung von Berenikes Geschichte und Schmerz auf die Plastiken, in die Gegenwart, als eine Bewegung vom Individuellen ins Universelle und als Signifikation der Reise bzw. Exilierung. Das Alternieren der Bildelemente, das gegen Ende des 11-minütigen Streifens deutlich beschleunigt wird, lege trotz des Gegensatzes von einerseits Tuilerien / Begehren / Bewegung und andererseits Place de la Concorde / majestätische Statik / Stagnation / Tod eine starke Identifikation aller Plastiken und Skulpturen mit Berenike nahe, wobei das Zeigen der Rückseite transpersonalisiere, wobei der Vorgang des Renovierens als Auferstehung gelesen werden könne.¹⁵ In dieser Lesart signifiziert Eine, die nicht genannt wird, der kein Platz im Öffentlichen zugesprochen wurde, die Vielen und wir hätten es mit einer gerichteten Verweisstruktur, einem Prinzip der Stellvertretung basierend auf einer einseitigen Übertragung zu tun, in der die zahlreichen Binnen-Verkehrungen in Text und Bild, das Ineinander-Verschranken von Allegorien kaum Platz fänden. Wie meine Beschreibung bereits nahe gelegt hat, ist es aber dieses kleinräumige und zeitliche Aufeinandertreffen von Gegensätzen, die erlauben, Cé-

sarée als Herausstellen einer verborgenen Schrift der Stadt¹⁶ zu begreifen: das Bild des Obelisken als Buchrücken, die Linie, entlang derer sich Festland und Meer berühren, als Leitfigur, das Aufeinanderprallen von schwarz und weiß in Bild und Text, auch der Blick in das Schwarz, die gespiegelte Stadtansicht, das innere Bild des herabfallenden Aschenregens bei gleichzeitigem Kamera-Schwenk in den Himmel hinauf. Und es sind Formulierungen wie „Sie war sehr jung, achtzehn Jahre, dreißig Jahre, zweitausend Jahre“ (102) oder „Übrig ist nur die Geschichte / Das Ganze“ (99), die auf derartige Verschränkungen verweisen. Der Charakter einer Bilder-Schrift, an der alle gesehenen Dinge teilhaben,¹⁷ wird noch dadurch unterstrichen, dass der Nahblick auf die gleichsam gefalteten Hieroglyphen auch zeitlich, gleich einem zweifachen Scharnier, in der Mitte des Films positioniert ist.

Duras stellt so gesehen mit dem allegorischen Blick einer Melancholikerin eine verborgene Geschichte vor.¹⁸ Sie vollzieht eine Änderung der Blickeinstellung, die sowohl zu nah als auch zu fern erscheinen mag, um etwa die Geschichte des Platzes nach 1830 zugunsten von (Zeit umspannenden) Geschlechterbeziehungen ohne Eintracht zurückzustellen, zugunsten einer tiefer liegenden Schicht, in der Vergangenheiten, Gegenwart und Zukunft sich treffen. Und es geschieht dies mit der Besonderheit, dass der allegorische Blick bereits auf Personifikationen trifft – sie betrachtet die nahen, vertrauten Skulpturen der Pariser Innenstadt aus der Ferne, von Caesarea her: Während Duras von Verbannung spricht, wird uns eine Vielzahl allegorischer Verkörperungen durch Frauen vor Augen geführt, reale Personen werden ebenso ausgeblendet¹⁹ wie das Subjekt aus vielen Sätzen herausgenommen wurde (z. B. „Erscheint, stumm, kreideweiß. / Ohne jegliche Scham.“ [102]) Die Präsenz „versteinerter Weiblichkeit“ und die Absenz von Frauen im historischen Gedächtnis prallen aufeinander.²⁰ Ein Vor- und Nachleben von Césarée, ohne Namen, mit fremdbestimmter Geschichte²¹ wird in der Verkehrung von Zeitschichten erkennbar, die Skulpturen und Plastiken stehen in einem Verhältnis ‚unsinnlicher Ähnlichkeit‘²² zur Figur des Textes und sie gehen – aus einer weiblichen Perspektive in den Blick genommen – insofern ‚Verwandtschaften‘ ein, als sie nicht länger als Andere/s fungieren.²³ Wiewohl sie ein Amalgam bilden, entgehen sie als unausgewiesene Allegorien partiell auch der Dynamik von Verkörperung und Entleibung, ja Entseelung, die Sigrid Weigel mit Benjamin herausgearbeitet hat.²⁴ Duras verschränke Erinnern und Vergessen, sie erinnere Vergessen, Vergessen sei die eigentliche Erinnerungsform ihrer Protagonistinnen, so Christine Bange. Den Objekten als *souvenirs*, als Andenken, werde eine *mémoire* gegenübergestellt, die den Dingen das Vergessene abringt.²⁵ Diese werden in diskontinuierliche Berührung gebracht, nachgeordnet, so wie der Text hier nach den Aufnahmen entstanden ist: „Für Duras ist [...], ganz im Sinne Blanchots, das Gedächtnis *außen*, das heißt *vor* der Erin-

nerung angesiedelt...“. Von demher arbeite Duras weder an einer Vergegenwärtigung noch mit Analogien, vielmehr mit Ähnlichkeiten, so Lars Henrik Gass, genauer: mit „Blanchots *Ähnlichkeit*, die nicht weiß, wem sie ähneln soll“, mit einer Fülle an unsinnlichen Ähnlichkeiten, die jenseits einer Übersetzbarkeit in Schrift mittels Dekonzentration wahrgenommen werden können, eine Wahrnehmungsweise, die das Kino begünstige.²⁶

Duras verschiebt mit der Wahrnehmungsweise der Skulpturen und Plastiken etablierte Übersetzungen von Weiblichkeit und sie führt die konventionellen Allegorien dazu zurück, von Frauen zu sprechen,²⁷ oder besser: von ihrer Konstruktion einer heroisch-melancholischen Weiblichkeit. Sie führt die buchstäblich idealisierten Körper in Verletzbarkeit zurück.²⁸ Ihr Interesse an Geschichte gilt den blinden Flecken, dem Verdrängten, dem Verhältnis zum Schmerz, gilt jenen, die nicht zur Herrschaft gelangt sind und dem Unverfügbaren der Geschichte selbst. Erinnerungsvermögen ist ihr eine Qualität des Blicks, den sie herstellt, der Montage: „Diese Vorstellung körperlicher Erfahrung und Erinnerung ist [...] im Bild der Archeologie ausgedrückt, das Benjamin für seinen Begriff geschichtlicher Erinnerung fand: In dem Gedanken, das Gedächtnis als ‚Erdreich‘ aufzufassen, in dem die alten Städte verschüttet liegen.“²⁹

Aus einer derart an Benjamin angelehnten Verstehensweise kann ein Modell für die Arbeit am Kanon abgeleitet werden, ein Modell, das sowohl über die Tätigkeit des rekonstruierenden Ergänzens und Einschreibens als auch über Kriterienkritik, die Kritik an den verregelnden Voraussetzungen von Wissensproduktion, und Dekonstruktion hinausweist. Wir haben es mit einer Reflexion über eine Konstellation zwischen mehreren Zeitschichten zu tun. Die Skulpturen mit ihren konventionellen Verweisstrukturen werden als Zitate aus einem etablierten Zusammenhang ausgliedert und in Hinblick auf das Erkennen jetziger Problemstellungen neu positioniert bzw. montiert – das allegorische Amalgam Césarée, dessen Gegenstand Geschichte als Trauerspiel ist, nimmt so gesehen Züge des dialektischen Bild, das *gelesen* werden will, auf. Die Arbeit liegt also in der Umschrift, im Herauslösen von Elementen aus dem kulturellen Gedächtnis und deren erhellender Verschränkung, im Prozess der Umarbeitung von Schichtungen innerhalb des kulturellen Gedächtnisses und damit des Kanons und nicht so sehr in der Aus- und Eingliederung von Materialien, der quantitativen Dimensionierung des Korpus oder einer expliziten Reflexion seiner Konstruktionsprinzipien. Das Vergessene wird dort, wo der Aspekt des Ruinösen beibehalten wird, nicht nur als Fehlendes, aber als strukturbildendes Moment des Erinnerten erkennbar, wobei immer auch die Gefahr besteht, derart Geopfertes allzu eng als Opfer-Geschichte zu verstehen. Um im ‚Staub lesen zu können‘, Ähnlichkeiten herstellen zu können, muss Vergangenes, wie immer flüchtig, als solches erkannt werden. Anders form-

liert: Die Umschrift kann nur in Bezug auf das kulturelle Gedächtnis, hier als ‚Erdreich‘ verstanden, erfolgen, in dem Erinnertes und Vergessenes als noch Erinnerbares, in dem selbst noch Zerstörtes, wo es Spuren hinterlassen hat, gleichermaßen vorhanden sind. So positioniert sich Duras mit *Césarée* dezidiert innerhalb eines literarischen Kanons, geht einen Prozess der „Selbstkanonisierung“³⁰ ein, ohne dies auszuweisen. Wo Harold Bloom davon ausgeht, dass die Qualität kanonischer Werke oftmals in „their ability to make you feel strange at home“ begründet sei, so könnte für *Césarée* gesagt werden, es ist die Qualität, mit dem so genannt Fremden (immer schon) vertraut zu sein und gerade darin zeigt sich hier das „misreading“, die stimulierende „anxiety of influence“. ³¹ In einem Interview sagt Duras, sie *glaube*, es sei die racinsche *Bérénice*, die hier auftauche, und liest Passagen aus Racines Text, so als wäre sie nur bedingt verantwortlich für die Wiederkehr des Stoffes, so als wäre sie selbst auf der Suche nach der Herkunft ihrer Figur.³² Und sie arbeitet die Liebestragödie, die Tragödie der Exilierung durch die Synonymisierung mit *Ceasarea* auch zu einer Geschichte des geschlechterdifferent Un/Personenhaften um: Das „La fin de la mer“ (99) kann auch nüchtern als ‚Ende der Mutter/des Mütterlichen‘, als Verunmöglichung weiblicher Genealogie gehört werden, das 79 n. Chr. oder auch 2000 Jahre zuvor geortet wird, und Duras ist weitsichtig darin, Geschlecht und ‚Fremdheit‘ als Ur-sachen dieser Marginalisierung bereits zu verknüpfen.

Wiewohl für Duras als Schriftstellerin gegen Ende der 70er Jahre nicht (mehr) von einem Mangel an Ruhm gesprochen werden kann – das Lob der filmischen Arbeit hingegen blieb in engem, fachlichem Kreis – fragt sie doch nach den Bedingungen und Möglichkeiten der Anerkennung weiblichen Handelns und Autorschaft, nach den „kulturellen Voraussetzungen weiblichen Ruhmes“ und damit nach einer möglichen Kanonisierung. In ihrer Analyse der Institutionen des kulturellen Gedächtnisses, dem Wechselspiel von Erinnern und Vergessen unterscheidet Aleida Assmann jeweils aktive und passive Elemente, die einander keineswegs ausschließen, sondern vielmehr benötigen: „Die zentrale Spannung, die das kulturelle Gedächtnis strukturiert, ist die zwischen *Kanon* und *Archiv*. Diese Spannung ist die zwischen einer Dehnung des Gedächtnisses und einer Kontraktion. Beide Bewegungen gehören zusammen, sie sind wie das Aus- und Einatmen dialektisch aufeinander bezogen.“³³ Dem normativen, selektiven Kanon stehe ein Speicher an Materialien gegenüber, der, selbst selektiv, doch den Kanon zu regulieren vermag – da wie dort sind Frauen und ihre Schriften unterrepräsentiert, d. h. von mehr oder weniger Aggression getragen aktiv und passiv vergessen worden. Wo sie aber Teil des archivarischen Gedächtnisses sind, besteht immer auch die Möglichkeit der Erinnerung, besteht immer die Möglichkeit, sie mit mehr oder weniger aktiver Entschlossenheit in das Funktionenge-

gedächtnis, den Kanon zu überführen und es ist dies eine weitaus empathischere Rede als jene von ‚Selektion‘. Von hier aus kann nun Duras‘ Strategie der Selbstkanonisierung in *Césarée* differenziert werden: Indem sie sich sowohl auf Racine bezieht als auch diesen Bezug wiederum verschleiert, indem sie die Figur *Berenike* mit Versatzstücken aus dem kulturellen Gedächtnis verknüpft, die verschiedenen anderen Registern angehören, findet sie eine Umgangsweise mit einem kanonischen Text, die diesen behandelt, als wäre er (zufällig) überkommenes, archiviertes Material, als wäre er ein Partikel eines nebulösen, noch ungeordneten Gedächtnisses und nicht Teil einer selektiven Erinnerung – und dies kann freilich auch als eine Wiederaneignung der Geschichte von Frauen gelesen werden, die sich als Selbstverständlichkeit tarnt, die gerade im Beharren auf dem „Alles zerstört“ (98) das ‚misreading‘ Racines offenlegt. Sie untergräbt damit den literarischen und literaturwissenschaftlichen Wertekatalog, ohne ihn aktiv zu kritisieren. Und sie untergräbt auch den künstlerischen und kunsthistorischen Katalog, verunklärt qualitative Standards, wenn sie den maillolschen Arbeiten die Skulpturen des Hittorff-Projektes beifügt. Sie nimmt sich weiters die Freiheit der Schriftstellerin, eine Lücke im Archiv nicht nur zu erkennen zu geben aber zu füllen und Erinnerung herzustellen, zu kanonisieren, vielleicht gar zu hypostasieren. Was in Erinnerung gerufen, bearbeitet und tendenziell vergegenständlicht wird – und auch darin überschreitet *Césarée* eine rein memoriale Praxis – ist in erster Linie aber die Lücke, das Vergessen oder der Prozess der Entnennung. Und so entkommt Duras nicht nur den Fängen einer möglichen Ghettoisierung, die für einen exklusiven Bezug auf Marginalisiertes wiederholt beschrieben worden sind – das Etablieren von Gegen-Normen als Teil ein und derselben Systematik irritiert, wie etwa Griselda Pollock herausgearbeitet hat, die Norm zwar, setzt sie als solches aber nicht außer Kraft³⁴ –, aber auch den Tücken der Heroisierung. Und sie sucht aktiv, etwa im Verschleiern der Person und Figur *Berenike*, das sich durch die Anrufung als *Césarée* von einem gängigen Verschweigen unterscheidet, oder jenem der Bezugnahme auf Racine, eine „Demarkationslinie zwischen Kanon und Nicht-Kanon“ zu verwischen. Sie sucht Differenz derart zu setzen, dass sie als Instrument der Analyse von Kultur fruchtbar wird³⁵ und mithin auch das kulturelle Objekt *Bérénice* zu verändern vermag. Es ist somit ein aktives, partiell entlarvendes, partiell neukonstituierendes „re-reading“, wie dies Pollock mit Teresa de Lauretis vorgeschlagen hat, ein re-reading, das eine Diskursformation ansatzweise strukturell zu verstehen gibt,³⁶ über Kritik aber hinausweist. Und es ist dies ein Modell partieller Teilhabe – für Duras muss gesagt werden: partieller Teilhabe auch an der weiteren Ausfaltung von Kategorien wie ‚Originalität‘ und ‚Qualität‘, wenn auch mit Verschiebungen in Hinblick auf Geschlechterregime –, das sich von zeitgemäßen Antworten auf die Kanonproblematik, etwa einer

Normalisierung von Kanonpluralität oder der Rede von „Kollektion“³⁷ dahingehend unterscheidet, dass es *der* Kanon bleibt, die autoritäre oder normative Position, die einer Umarbeitung unterzogen wird, ohne dabei, um nochmals mit Pollock zu sprechen, in eine „safety in sameness or danger in difference, of assimilation to or exclusion from the canonical norm“³⁸ zu verfallen.

Mehrfache Bezugssysteme bleiben in der historischen, zumal der feministischen Analyse aber gleichwohl vorhanden – Kanonpluralität mit jeweils unterschiedlichen Mechanismen des Ausschlusses existiert, Gegen-Kanones müssen einem „doppelten Ort innerhalb und außerhalb des Symbolischen“,³⁹ an dem sich Frauen und andere Marginalisierte wiederfinden, Rechnung tragen. „Does feminist art history really need its own canonical roster, its pantheon of great artists? The answer is yes and no.“⁴⁰ So sind im feministischen, geschlechterkritischen Kanon für das Jahr 1979 zwei so verschiedene künstlerische Positionen wie jene von Judy Chicagos *Dinner Party* mit ihrer versuchsweisen Etablierung eines weiblichen Kanons und jene von Mary Kellys *Post Partum Document* als Metareflexion über die Konstruktionsweisen von Mütterlichkeit fest verankert und beide konterkarieren, wenn auch mit anderer Zielrichtung, ödipale Verbindungsachsen zwischen Geschlecht und Geschichte, das dominante historische und psychisch-symbolische Narrativ. Auch diese Differenzen etwa zwischen den Strategien einer Duras, Chica-go oder Kelly gälte es in einem „expanded but shared cultural space“⁴¹ weder zu glätten noch zu hierarchisieren, aber anzuerkennen und in ihrer Widersprüchlichkeit produktiv werden zu lassen.

1 Césarée (1979), Text und Regie: M. Duras, Kamera: Pierre Lhomme u. a., Schnitt: Geneviève Dufour; Les films du Losange (DVD Benoît Jacob Vidéo). Dieser Text ist ein erstes Partikelchen einer größeren Studie zu den Filmen der Duras, die vom FWF – Der Wissenschaftsfond (Ö) gefördert wird.

2 Der Film-Text wird i. F. nach der Übersetzung von Andrea Spingler u. a. der Seitenzahlen im Text zitiert: M. Duras, *Das Nachtschiff, Caesarea*, Die negativen Hände, Aurelia Steiner, Frankfurt a. M. 1992, S. 97–103, hier S. 100.

3 Racine, *Dramen 2: Britannicus / Berenike / Mith-*

ridates, dt. von Arthur Luther u. a., München 1962, S. 61–109.

4 Ebd., 96, 97, 76 und 97.

5 Vgl. Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, London 1996, S. 538. Bloom kritisiert pointiertest die Bemühungen um Gegen-Kanones: Soziale und politische Interessen würden dabei vor ästhetische gestellt.

6 Die Differenzierung, die in der Übersetzung nicht erhalten ist, macht auf das vorgängige Zusammenfallen von Frau und Stadt aufmerksam. Wie schon in *Hiroshima mon amour* (Regie: Resnais, Drehbuch: Duras

werden Person und (ausgelöschte) Stadt überblendet.

7 Vgl. Geneviève Bresc-Bautier u. a., *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris 1986, Bd. 1, S. 286–305 und Bd. 2, S. 158–161.

8 „Der Tausch von Gegensätzen ist Sache der Allegorie.“ Christine Bange, *Die zurückgewiesene Faszination. Zeit, Tod und Gedächtnis als Erfahrungskategorien bei Baudelaire, Benjamin und Marguerite Duras*, Weinheim/Basel 1987, S. 43.

9 Die acht 1754 von Gabriel errichteten Pavillons in den Ecken des Platzes wurden als Sockel verwendet. Nach Zeichnungen von Hittorf arbeiteten die Bildhauer Cortot, Pradier, Petitot und Caillouette, letzterer gestaltete die Allegorien von Bordeaux und Nantes, die Duras in den Blick nimmt. Vgl. Pierre Kjellberg, *Le nouveau guide des statues de Paris*, Paris 1988, S. 106; Ausst.-Kat. *De la place Louis XV à la Place de la Concorde*, Musée Carnavalet, Paris 1982, S. 101–128.

10 Die nach der Juli-Revolution so benannte Place de la Concorde, ehemals Place Louis XV, dann Place de la Révolution, war Aufstellungsort einer, der Guillotine. Auch diese Geschichte wird im Nicht-Zeigen der Platzanlage disloziert wie der Obelisk selbst und ist nur eingeschränkt entzifferbar wie die Hieroglyphen.

11 Georges Poisson, *Nouvelle histoire de Paris. Histoire de l'architecture à Paris*, Paris 1997, S. 421.

12 Günther bemerkt, dass die Hieroglyphen mit ihrer Verbindung von Schrift und Bild das durassche Kino insgesamt signifizieren können. Renate Günther, *Marguerite Duras*, New York 2002, S. 49. Eine direkte Anknüpfung erlaubt auch Racine mit seinem Verweis auf die gleichfalls ‚verschmähte‘ Kleopatra.

13 Vgl. Jérôme Beaujour, Jean Mascolo: *La Caverne noire. Entretiens avec Dominique Noguez* (1984; Farbe, 57 Min.), DVD Benoît Jacob Vidéo.

14 Für die historisch-politische Person in Quellen und Literatur: Emile Mireaux, *La Reine Bérénice*, Paris 1951.

15 Günther 2002 (wie Anm. 12), S. 45–50.

16 Zum Schrift-Bild der Stadt in der Moderne vgl. Sigrid Weigel, *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek b.H. 1990. Auch Gass argumentiert, die Stadt werde hier zur Schrift, die Einstellungen verlören aber „vollkommen den Bezug zur Erzählung“: „Der Text soll das Bild

nicht ‚berühren‘; denn das *Bild* ist das, was nicht und niemals erinnert.“ Lars Henrik Gass, *Das ortlose Kino. Über Marguerite Duras*, Bochum 2001, S. 130 und 132.

17 „Der allegorische Blick verwandelt, so Benjamin, ‚die Dinge und Werke in erregende Schrift‘.“ Sigrid Weigel, *Von der ‚anderen Rede‘ zur Rede der Anderen. Zur Vorgeschichte der Allegorie der Moderne im Barock*, in: Sigrid Schade, Monika Wagner, Sigrid Weigel (Hg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln u. a. 1994, S. 165.

18 Diesen im benjaminschen Sinn allegorischen Blick haben Bange und Gass mit Blick auf andere Filme bereits benannt. Vgl. Bange 1987 (wie Anm. 8), Gass 2001 (wie Anm. 16), S. 107ff.

19 Der Ausschluss vom öffentlichen Leben und die zunehmende Repräsentanz in allegorischen Denkmälern nach der französischen Revolution korrespondieren. Schade u. a. 1994 (wie Anm. 17), S. 3.

20 Silke Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Köln u. a. 1996, S. 53 und 57.

21 „Frauen eignen sich zu allegorischen Verkörperungen in dem Maße, wie sie weder Namen, Charakter noch Geschichte haben.“ Aleida Assmann, *Der Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar*, in: Schade u. a. 1994 (wie Anm. 17), S. 24.

22 Vgl. Benjamins Begriffe, hg. von Michael Opitz u. a., 1. Bd., Frankfurt a. M. 2000, S. 15–49, hier S. 30: „Zwar ist Ähnlichkeit vorhanden, aber sie ist ‚unsinnlich‘, basiert nicht auf einer zur Deckung gelagerten Entsprechung sondern zeigt sich in der Differenz, die als Möglichkeitsraum von Beziehungen aufzufassen ist.“

23 Vgl. Assmann (wie Anm. 21), S. 25: „Die Geschlechterdifferenz wird genutzt zur Markierung einer ontischen Differenz.“ Einen Ausweg aus dieser Positionierung als abstrakte Andere sieht Assmann in einer „konsequenten Individualisierung und Selbstbestimmung der Frauen.“

24 Weigel 1994 (wie Anm. 17), S. 162–163.

25 Bange 1987 (wie Anm. 8), S. 68–76, vgl. S. 98 und 88.

26 Gass 2001 (wie Anm. 16), S. 105 u. 108. Gass bezieht sich hier auf *India Song* (1974). Zur Dekonzentration s. a. Bange 1987 (wie Anm. 8), S. 155ff.

27 „Das Bild des weiblichen Körpers in der allego-

rischen Personifikation verweist auf Frauen, aber meint sie nicht. [...] Man kann die Repräsentationsverhältnisse der Bilder des Weiblichen nur paradox beschreiben. Bilder des Weiblichen repräsentieren in zweifacher Weise: gesellschaftliche Bereiche, aus denen Frauen ausgeschlossen sind, und nicht Abbildbares – Werte, Normen, Institutionen dieser Bereiche. Sie ‚re-präsentieren‘ insofern in doppelter Hinsicht: Sie stellen – stellvertretend – etwas Abwesendes vor, und sie machen eine Vorstellung, stellen sich vor, indem sie uns in Gestalt einer ‚Frau‘ etwas vorstellen, was dort, wo Frauen sind, nicht zu sehen ist.“ Wenk 1996 (wie Anm. 20), S. 61–62.

28 Ebenda, S. 100.

29 Bange 1987 (wie Anm. 8), S. 65ff u. S. 86.

30 Aleida Assmann u. a. (Hg.), *Vergessene Texte*, Konstanz 2004, S. 10. Assmann bezieht sich hier auf Bloom (vgl. Anm. 5), S. 15–41.

31 Bloom (wie Anm. 5), S. 3. Vgl. auch S. 8 u. 11 bzw. Ders., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York/Oxford 1973.

32 Beaujour (wie Anm. 13).

33 Aleida Assmann, *Kanon und Archiv – Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses*, in: Marlen Bidwell-Steiner u. a. (Hg.), *A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies*, Innsbruck u. a. 2006, S. 21ff.

34 Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London/New York 1999, S. 5–6, S. 11.

35 Ebenda, S. 19.

36 Ebd., S. 8 bzw. S. 7–9.

37 Vgl. Renate von Heydebrand, Simone Winko, *Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur*, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 206–261, hier S. 242; Susanne Hochreiter, „Das offene Netz möglicher Bedeutungen“. Queere Positionen in der Debatte über den deutschsprachigen Literaturkanon, in: Bidwell-Steiner 2006 (wie Anm. 33) S. 109 u. 110.

38 Pollock 1999 (wie Anm. 34), S. 11.

39 Sigrid Weigel, *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Dülmen-Hiddingsel 1987, S. 9.

40 Anne M. Wagner, *Three Artists (Three Women)*.

Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keefe, Berkeley u. a. 1996, S. 23ff: Der Notwendigkeit, Prozesse der Anerkennung zu etablieren und die Produktion von Frauen in die Geschichte einzuschreiben, steht eine notwendige Dekonstruktion von ‚Meisterschaft‘ und Geschlechtercharakteren entgegen.

41 Pollock 1999 (wie Anm. 34), S. 11.