

MARGUERITE

Hiroshima
mon
amour

FILMNOVELLE

DUBRAIS

*Hiroshima
mon amour*

B

SUHRKAMP

ACADÉMIE DE BERLIN

Suhrkamp

B

FRANZÖSISCHE BIBLIOTHEK

Diese Ausgabe von *Hiroshima mon amour* von Marguerite Duras ist Teil der FRANZÖSISCHEN BIBLIOTHEK, die in Zusammenarbeit zwischen der ACADÉMIE DE BERLIN und dem SUHRKAMP VERLAG entstanden ist.

Gemeinsam wollen wir auf bedeutende, aber fast vergessene Werke der modernen französischen Literatur aufmerksam machen – die FRANZÖSISCHE BIBLIOTHEK soll dazu in einer ersten Auswahl als Kompass dienen und als Anregung, sich immer wieder aufs Neue für französische Literatur in deutscher Sprache zu begeistern.

Die ACADÉMIE DE BERLIN wurde 2006 unter der Schirmherrschaft von Richard von Weizsäcker gegründet. Ihre Mitglieder, Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, haben es sich zum Ziel gesetzt, den kulturellen und gesellschaftlichen Austausch zwischen Frankreich und Deutschland zu fördern.

Eine verheiratete französische Schauspielerin und ein japanischer Architekt lernen sich bei Filmaufnahmen in Hiroshima kennen und verbringen zwei Nächte miteinander. In immer eindringlicheren Bildern erzählt die Schauspielerin dem Fremden von ihrer Jugend in Nevers und der ersten großen Liebe zu einem deutschen Besatzungssoldaten, die tragisch endete und sie zur Flucht nach Paris zwang. Und auch ihre gegenwärtige *Amour fou* scheint zum Scheitern verurteilt, ihre Erinnerungen lassen sie nicht los, und die Zeit der beiden Liebenden ist begrenzt.

Hiroshima mon amour ist eine Parabel auf die Liebe und ihre Zerbrechlichkeit vor dem Hintergrund einer unsagbaren menschlichen Katastrophe. Der Bewältigung der Kriegserlebnisse stehen Momente der Intimität gegenüber. Nicht die Geschehnisse des Krieges selbst werden betrachtet, sondern wie sie sich im Bewusstsein der Menschen spiegeln und das Vergessen unmöglich machen. Im Jahr 1959 verfilmte Alain Resnais Marguerite Duras' Filmnovelle und schuf mit seinem Spielfilm ein wichtiges Werk der noch jungen Nouvelle Vague. In gewagten Bildmontagen lässt Resnais Gegenwart und Vergangenheit verschmelzen.

Unsere Ausgabe umfasst das Exposé und die Filmnovelle. Mit wirkungsvollen Dialogen und einem außergewöhnlichen Gespür für die Verwicklungen ihrer Figuren setzte Marguerite Duras neue künstlerische Maßstäbe. 1961 wurde sie für den Oscar für das beste Originaldrehbuch nominiert.

MARGUERITE DURAS wurde am 4. April 1914 bei Saigon geboren. Die Familie siedelte nach Paris um, wo Duras Jura und Politik studierte. 1939 heiratete sie Robert Antelme, mit dem sie ab 1940 in der Résistance aktiv war. Für ihren Roman *Der Liebhäber* erhielt sie 1984 den Prix Goncourt. Sie verfasste Romane, Theaterstücke und trat als Filmregisseurin in Erscheinung. Am 3. März 1996 starb Marguerite Duras in Paris.

MARGUERITE
DURAS

Hiroshima
mon
amour

FILMNOVELLE

Aus dem Französischen
von Walter Maria Guggenheimer

SUHRKAMP

Hiroshima mon amour

Hiroshima mon amour

Frankreich und Japan 1959
Produktion Argos Films, Como Films, Pathé
Overseas (Paris); Daiei Motion
Pictures Cy (Tokio)
Produktionsleitung S. Halfton, Sacha Kamenka, Shi-
rakawa Tokeo
Regie Alain Resnais
Drehb. und Dialoge Marguerite Duras
Kamera Sacha Vierny, Takahaski Michio
Musik Giovanni Fusco, Georges De-
lerue
Bauten Esaka, Mayo, Petri
Darsteller Emmanuelle Riva *Die Franzö-
sin*, Eiji Okada *Der Japaner*,
sowie Stella Dassas, Pierre Bar-
baud, Bernard Fresson

Exposé

Sommer 1957, August, in Hiroshima.

Eine Französin, an die dreißig Jahre alt, ist in dieser Stadt. Sie ist hingekommen, um einen Film über den Frieden zu drehen.

Die Geschichte beginnt am Vorabend der Rückkehr dieser Französin nach Frankreich. In der Tat ist der Film, in dem sie spielt, beendet. Nur mehr eine Sequenz ist zu drehen.

Am Vorabend ihrer Rückkehr nach Frankreich denn soll diese Französin, die niemals im Laufe des Films genannt wird – diese namenlose Frau – einem Japaner begegnen (einem Ingenieur, oder Architekten), und sie erleben eine sehr kurze Liebesgeschichte miteinander.

Wie sie einander begegneten, wird in diesem Film nicht näher klargestellt. Darum geht es nämlich nicht. Überall in der Welt begegnet man einander. Worauf es ankommt, das ist, was aus solchen Begegnungen entsteht. Dieses Zufallspaar sieht man zu Beginn des Films nicht. An ihrer Stelle sieht man verstümmelte Körper, in Höhe des Kopfes und der Lenden, in Bewegung, eine Beute sei es der Liebe, sei es des Todeskampfes, bedeckt nacheinander mit der Asche, den Tautropfen des Atomtodes und mit dem Schweiß vollbrachter Liebe.

Nur ganz allmählich gehen aus diesen formlosen, namenlosen Körpern die ihren hervor.

Sie liegen zu Bett in einem Hotelzimmer. Sie sind nackt. Glatte Körper. Unversehrte.

Wovon sprechen sie? Eben von Hiroshima.

Sie sagt ihm, sie habe alles gesehen in Hiroshima. Man sieht, was sie sah. Es ist entsetzlich. Währenddessen nun bezeichnet seine Stimme, Stimme des Widerspruchs, die Bilder als verlogen, und wiederholt, unpersönlich und unerträglich, sie habe nichts gesehen in Hiroshima.

So ist denn ihr erstes Gespräch sinnbildhaft. Ein Opern-Dialog im Grunde. Es ist eben unmöglich, von Hiroshima zu sprechen. Alles was man tun kann, ist, darüber zu sprechen, wie unmöglich es ist, über Hiroshima zu sprechen. Das Wissen um Hiroshima ist dabei von vornherein als eine beispielhafte Selbsttäuschung des menschlichen Geistes gesetzt.

Dieser Beginn, diese offizielle Parade der bereits zelebrierten Greuel von Hiroshima, in einem Hotelbett beschworen, diese frevelhafte Beschwörung ist Absicht. Überall kann man von Hiroshima sprechen, selbst in einem Hotelbett, während einer zufälligen, einer ehebrecherischen Liebesbegegnung. Die beiden Körper unserer Helden, wirklich füreinander entbrannt, daran wollen wir erinnern. Was wirklicher Frevel ist, sofern von Frevel die Rede sein soll, das ist Hiroshima selbst. Es hat weiter keinen Sinn, heuchlerisch die Fragestellung zu verschieben.

So wenig man ihm von dem Denkmal Hiroshima gezeigt haben mag, diese kläglichen Spuren eines

Denkmals der Leere, der Zuschauer sollte aus dieser Beschwörung gereinigt hervorgehen, gereinigt von mancherlei Vorurteilen, und bereit, alles hinzunehmen, was man ihm von unseren beiden Helden sagen wird.

Da sind sie nun also, soeben, zu ihrer eigenen Geschichte zurückgekehrt.

Eine ungewöhnliche Geschichte, die tausendmal an jedem Tag geschieht. Der Japaner ist verheiratet, er hat Kinder. Auch die Französin ist es, auch sie hat zwei Kinder. Ihr Abenteuer ist das Abenteuer einer Nacht.

Aber wo? In Hiroshima.

Diese so ungewöhnliche, so alltägliche Umarmung findet statt an dem Ort der Welt, an dem sie am schwersten vorstellbar ist: Hiroshima. Nichts ist vorgegeben in Hiroshima. Ein besonderer Schimmer umgibt dort jede Bewegung, jedes Wort mit einem zusätzlichen Sinn, zu seinem buchstäblichen hinzu. Es ist das eine der eigentlichen Absichten dieses Films, Schluß zu machen mit der Schilderung des Entsetzlichen durch das Entsetzliche, denn das ist schon durch die Japaner selbst getan worden, sondern das Entsetzen wieder auferstehen zu lassen aus jener Asche und es sich einprägen zu lassen in einer Liebe, die notwendig zu einer besonderen werden muß, zu einer – hinreißenden. Und an die man eher glauben wird, als wenn sie sonstwo sich ereignet hätte auf der Welt, an einem Ort, den nicht der Tod »aufbewahrt« hätte.

Zwischen zwei Menschenwesen, die nach Herkunft,

Weltanschauung, Geschichte, Wirtschaft, Rasse einander so fernstehen wie nur irgend möglich, wird nun Hiroshima den gemeinsamen Boden (den einzigen auf der Welt vielleicht?) bilden, auf dem die allgemeinen Gegebenheiten der Lust, der Liebe und des Leides in unerbittlichem Licht erscheinen. Überall sonst als in Hiroshima ist Scheinhaftigkeit am Platz. In Hiroshima kann es sie nicht geben, oder sie würde ihrerseits verleugnet.

Im Einschlafen sprechen sie erneut von Hiroshima. Anders jedoch. Im Liebesverlangen und, vielleicht ohne es zu wissen, in erwachender Liebe.

Ihre Unterhaltungen werden gleichzeitig auf sie selbst und auf Hiroshima sich beziehen. Und ihre Äußerungen werden ineinander vermengt sein, derart, daß sie nach jener Oper von Hiroshima, nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind.

Immer wieder wird ihre eigene Geschichte, so kurz sie auch sein mag, über Hiroshima den Sieg davontragen.

Würde diese Bedingung nicht durchgehalten, so wäre dieser Film nichts weiter als wieder einmal ein bestellter Film mehr, ohne irgendwelches Interesse außer dem einer Dokumentation in Form einer Spielhandlung. Wird jene Bedingung aber durchgehalten, so gelangt man zu einer Art von unechter Dokumentation, für die die aus Hiroshima zu ziehende Lehre viel beweiskräftiger als es ein als solcher in Auftrag gegebener Dokumentarfilm sein könnte.

Sie erwachen. Wieder sprechen sie, während sie sich anzieht. Von diesem und jenem, und auch von Hiro-

shima. Warum nicht? Es ist nur natürlich. Wir sind in Hiroshima.

Auf einmal erscheint sie, ganz angekleidet, gekleidet als Rote-Kreuz-Schwester.

In diesem Kleid, der Uniform schließlich der offiziellen Tugend, begehrt er sie erneut. Er will sie wiedersehen. Er ist wie jedermann, wie alle Männer, ganz genau wie sie, und es steckt ja in jener Verkleidung ein erotisches Element, das allen Männern gemeinsam ist. (Ewige Schwester in einem ewigen Krieg...)

Warum also, da ja auch sie ihn begehrt, will sie ihn nicht wiedersehen? Sie gibt keine eindeutigen Gründe dafür an.

Beim Erwachen aber sprechen sie auch von ihrer, der Frau, Vergangenheit.

Was geschah in Nevers, ihrer Geburtsstadt, in diesem Nevers, wo sie aufwuchs? Was ist geschehen in ihrem Leben, daß sie so wurde, so frei und so gejagt in einem, so redlich und so unredlich in einem, so zwielichtig und so klar? So begehrt nach ZufallsLiebschaften, so feige vor der Liebe?

Eines Tages, so sagt sie ihm, eines Tages in Nevers ist sie wahnsinnig gewesen. Toll aus Bosheit. Sie sagt es ganz auf die Weise, wie sie sagen würde, daß ihr einmal, in Nevers, eine entscheidende Einsicht zuteil wurde. Ganz auf die gleiche Weise.

Wofern jener Vorfall in Nevers ihr heutiges Betragen in Hiroshima erklärt, sie sagt nichts davon. Sie berichtet vom Vorfall in Nevers wie von etwas anderem. Ohne einen Grund zu nennen.

Sie geht. Sie hat beschlossen, ihn nicht wiederzusehen.

Jedoch sie werden sich wiedersehen.

Vier Uhr nachmittags. Friedensplatz in Hiroshima (oder vor dem Krankenhaus).

Kameraleute entfernen sich (man sieht sie in diesem Film immer nur, wie sie mit ihrem Gerät sich entfernen). Man reißt Tribünen ab. Man entfernt Spruchbänder.

Die Französin schläft (etwa) im Schatten einer abzureißenden Tribüne.

Man hat soeben einen erbaulichen Film über den Frieden gedreht. Durchaus keinen lächerlichen Film; einen Film mehr halt.

Ein japanischer Mann kommt mit der Menge vorbei, die wieder einmal an den Dekorationen des soeben beendeten Films vorbeizieht. Der Mann ist jener, den wir morgens in dem Zimmer sahen. Er erblickt die Französin, bleibt stehen, geht zu ihr hin, sieht ihr zu, wie sie schläft. Dieser sein Blick weckt sie. Sie sehen einander an. Sie begehren einander sehr. Er ist nicht aus Zufall hier. Er ist gekommen, sie wiederzusehen.

Der Umzug findet fast im sofortigen Anschluß an ihre Begegnung statt. Es ist die letzte Sequenz des Films, den man da dreht. Vorbeimarsch von Kindern, von Studenten. Hunde. Katzen. Gaffer. Ganz Hiroshima ist da, wie es immer da ist, wenn es gilt, dem Frieden in der Welt zu dienen. Es ist ein schon wieder barocker Umzug.

Die Hitze muß groß sein. Der Himmel drohend. Sie

werden warten, bis der Zug vorbei ist. Während der noch dauert, sagt er ihr, er glaube sie zu lieben.

Er führt sie zu sich. Jeder berichtet knapp über sein Leben.

Sie sind beide glücklich in ihrer Ehe, suchen zusammen keinerlei Ausgleich für eheliches Mißgeschick.

In seinem Haus, und während sie sich lieben, beginnt sie zu ihm von Nevers zu sprechen.

Und wieder flieht sie, flieht aus seinem Haus. Sie gehen in ein Café über dem Fluß, um »die Zeit totzuschlagen bis zu ihrer Abfahrt«. Es ist schon Nacht.

Da werden sie noch einige Stunden bleiben. Ihre Liebe wird wachsen im Maße, da die Zeit schwindet, die ihnen verbleibt bis zum Abflug des Flugzeugs am nächsten Morgen.

In diesem Café sagt sie ihm, warum sie wahnsinnig war in Nevers.

Sie ist geschoren worden in Nevers, 1944, mit zwanzig Jahren. Ihr erster Liebhaber war ein Deutscher. Wurde bei der Befreiung getötet.

Geschoren ist sie in einem Keller geblieben, in Nevers. Erst als Hiroshima sich begab, sah sie anständig genug aus, um den Keller zu verlassen und sich unters frohe Volk auf den Straßen zu mischen.

Wozu dies persönliche Unglück wählen? Wohl, weil auch dieses ein Absolutes darstellt. Ein Mädchen scheren, weil es in Liebe einem offiziellen Feind seines Landes angehört, ist ein Absolutes an Scheußlichkeit und an Dummheit zugleich.

Man sieht wieder Nevers, so wie man es im Zimmer sah. Und wieder sprechen sie von sich selbst. Noch

einmal Verzahnung von Nevers und Liebe, von Hiroshima und Liebe. Alles vermischt sich ohne vorgegebenes System, und auf jene Weise, wie jene Vermischung tagtäglich vor sich gehen muß, überall, wo es Paare gibt, redselig im Anbruch der Liebe.

Auch von da geht sie weg. Flieht wieder.

Sie versucht, ins Hotel zurückzukehren, ihre Stimmung zu mäßigen; es gelingt ihr nicht; sie verläßt das Hotel erneut, geht wieder zum Café, dessen Betrieb nun geschlossen ist. Dennoch bleibt sie da. Denkt an Nevers (innerer Monolog), an die Liebe selbst also.

Der Mann ist ihr gefolgt. Sie bemerkt es. Sie sieht ihn an. In höchster Liebe sehen sie einander an. Unge-nutzt ist diese Liebe, wie jene von Nevers. Dem Vergessen denn anheimgegeben. Nicht endend also. (Im Vergessen selbst bewahrt.)

Sie schließt sich ihm nicht an.

Sie lungert durch die Stadt. Und er wird ihr folgen, als folge er einer Unbekannten. In einem bestimmten Augenblick spricht er sie an, bittet sie, wie im Selbstgespräch, in Hiroshima zu bleiben. Sie sagt nein. Eine Allerweltsweigerung. Alltägliche Feigheit.¹

Wirklich, für sie beide ist das Spiel zu Ende.

Er wird nicht weiter in sie dringen.

Herumlungernd geht sie zum Bahnhof. Er kommt ihr dorthin nach. Wie Schatten sehen sie einander an.

Kein Wort gibt es von nun an mehr, das sie einander

1 Einige, die den Film sahen, dachten »am Ende« bleibe sie doch in Hiroshima. Möglich. Ich kann mich dazu nicht äußern. Wir haben sie bis zur Grenze ihrer Weigerung gebracht, in Hiroshima zu bleiben; es hat uns nicht gekümmert, ob sie, nach Ende des Films, doch soweit kommt, über ihre Weigerung hinwegzugehen.

zu sagen hätten. Die bevorstehende Abfahrt schließt sie ein in düsteres Schweigen.

Es ist tatsächlich Liebe am Werk. Sie vermögen nur mehr zu schweigen. Eine äußerste Szene findet noch in einem Café statt. Man findet da die Frau wieder in Gesellschaft eines andern Japaners.

Und an einem Tisch entdeckt man jenen, den sie liebt, ganz regungslos, ohne andere Reaktion als die frei hingenommene Verzweiflung, eine Verzweiflung freilich, die physisch über ihn hinweggeht. Es ist bereits, als gehöre sie »anderen«. Und er kann nichts dazu tun, als es verstehen.

Bei Tagesanbruch kehrt sie in ihr Zimmer zurück. Einige Minuten später wird er an die Tür klopfen. Das hat er nicht vermeiden können. »Es war mir nicht möglich zu vermeiden, daß ich käme.« So entschuldigt er sich.

Und in dem Zimmer wird nichts geschehen. Beide sind sie zu erschreckender, beiderseitiger Machtlosigkeit verurteilt. Das Zimmer »Ordnung dieser Welt« wird bleiben, und nie mehr werden sie es in Unordnung bringen. Kein Austausch von Bekenntnissen. Keine Geste mehr.

Nur einfach, sie werden noch nach einander rufen. Was? Nevers, Hiroshima. Noch ist, in der Tat, noch keiner Person in den Augen des anderen. Ortsnamen haben sie, Namen, die keine sind. Es ist, als entsprächen einander der Jammer einer Frau, die zu Nevers geboren wurde, und der Jammer Hiroshimas ganz genau.

Sie sagt zu ihm: »Hiroshima; das ist dein Name.«

Vorbemerkung

Ich habe versucht, so getreu wie es nur möglich war Rechenschaft zu geben von der Arbeit, die ich für A. Resnais in »Hiroshima mon amour« geleistet habe.

Man wundere sich also nicht, daß A. Resnais' Bildwirkungen so gut wie gar nie in dieser Arbeit geschildert werden.

Meine Rolle beschränkte sich darauf, über die Elemente zu berichten, von denen Resnais ausging, als er seinen Film drehte.

Die Stellen über Nevers, die nicht im ursprünglichen Entwurf vom Juli 1958 enthalten waren, wurden vor der Fertigstellung des Film im Dezember 1958 besprochen. Sie sind daher Gegenstand einer vom Skript getrennten Arbeit (siehe den Anhang: Gewißheiten zur Nacht).

Ich habe es für richtig gehalten, eine Anzahl Dinge beizubehalten, die im Film entfielen, in dem Maße nämlich, in dem sie dazu dienen, klarzumachen, was von Anfang an geplant war.

Wenn ich diese Arbeit nun als Buchausgabe zur Verfügung stelle, so bin ich doch untröstlich darüber, sie nicht durch die Gespräche ergänzen zu können, die wir beinahe täglich miteinander führten, A. Resnais

und ich, G. Jarlot und ich, wir alle drei endlich. Nie bin ich ohne ihre Ratschläge ausgekommen; nie bin ich an eine Episode meiner Arbeit herangegangen, ohne ihnen jene zu unterbreiten, die ihr vorausging, ohne ihre Kritiken anzuhören, die gleichzeitig anspruchsvoll, scharfsichtig und fruchtbar waren.

Marguerite Duras

Erster Teil

[¹Der Film beginnt mit der Entfaltung des bekannten »Atompilzes« von Bikini.

Der Zuschauer sollte zugleich das Gefühl haben, diesen Pilz wiederzuerkennen, und ihn zum erstenmal zu sehen.

Er müßte vergrößert und in seiner Entfaltung verlangsamt erscheinen, und zwar zu den ersten Takteten von G. Fuscus Musik.

Darunter, während dieser »Pilz« auf der Leinwand aufwärtsstrebt,] erscheinen allmählich zwei nackte Schultern.

Man sieht nur diese zwei Schultern, sie sind vom Körper »abgeschnitten« in Höhe des Kopfes und der Hüften.

Diese beiden Schultern umschlingen einander, es ist, als wären sie in Asche getaucht, in Regen, in Tau oder in Schweiß – wie immer man will.

Wesentlich ist, daß man das Gefühl habe, dieser Tau, dieser Schweiß habe sich niedergeschlagen [von dem Bikini-Pilz, während er wegrückt, sich auflöst]. Dem sollte ein sehr heftiges, sehr widerspruchsvolles Gefühl von Frische und von leidenschaftlichem Begehren entspringen.

Die Schultern, die einander umschlingen, sind von

1 Was in eckigen Klammern steht, ist im Laufe der Filmarbeit entfallen.

verschiedener Farbe, dunkel die einen, hell die anderen.

Fuscos Musik begleitet diese fast anstößige Umarmung.

Die Hände sollten sich sehr deutlich voneinander unterscheiden.

Fuscos Musik rückt in die Ferne. Eine Frauenhand [, sehr stark vergrößert,] bleibt auf der gelben Schulter liegen – man sagt: liegen; umkrallt sie, wäre richtiger.

Eine Männerstimme verkündet, dumpf und ruhig, als spreche sie vor sich hin:

ER Nichts hast du in Hiroshima gesehen. Gar nichts.
Das kann beliebig weitergehen.

Eine Frauenstimme antwortet, sehr belegt, dumpf auch sie, und als läse sie etwas vor, ohne abzusetzen.

SIE Alles habe ich gesehen. Alles.

Fuscos Musik setzt wieder ein, eben lang genug, daß die Hand der Frau noch stärker die Schulter umklammere, sie loslasse, sie lieblose, und daß auf dieser gelben Schulter die Spuren der Fingernägel der weißen Hand bleiben.

So als könne der Krallengriff den Anschein erwecken, eine Strafe zu sein für das »Nein, nichts hast du gesehen in Hiroshima.«

Dann hebt die Stimme der Frau wieder an, ruhig, matt, als sage sie etwas auf.

SIE Das Hospital etwa habe ich gesehen. Da bin ich ganz sicher. Das Hospital gibt es in Hiroshima. Wie hätte ich vermeiden können, es zu sehen?