



UNIVERSITÄT
ERFURT



Vom Imaginieren eines Raumes –
Das postkoloniale Indochina als literarisches
Konstrukt

*De l'imagination d'un espace –
L'Indochine post-coloniale comme construction
littéraire*

Dissertation im Cotutelle-Verfahren
Thèse de Doctorat en Cotutelle
zur Erlangung des akademischen Grades
pour obtenir le grade de
einer Doktorin der Philosophie (Dr. phil)
docteur ès lettres

zwischen der
entre

Philosophische Fakultät, Universität Erfurt

und
et

Université de Paris Ovest Nanterre La Défense

vorgelegt von
présentée par

Ninon Franziska Thiem
aus Ilmenau
d'Ilmenau

Erfurt und Paris Juni 2014
Erfurt et Paris Juin 2014

Vorgutachten von:

Pré-rapports par:

Prof. Dr. Gesine Müller (Universität zu Köln)

Prof. Dr. Kirsten von Hagen (Justus-Liebig-Universität Gießen)

Gutachten der Betreuer:

Rapports par les directeurs de thèse:

Erstes Gutachten: Prof. Dr. Jörg Dünne (Universität Erfurt)

Zweites Gutachten: Prof. Dr. Jean-Marc Moura (Université de Paris Ouest)

Mitglieder der Prüfungskommission:

Membres du jury:

Prof. Dr. Pascale Cohen-Avenel (Université de Paris Ouest)

Prof. Dr. Jörg Dünne (Universität Erfurt)

Prof. Dr. Jean-Marc Moura (Université de Paris Ouest)

Prof. Dr. Susanne Rau (Universität Erfurt)

Tag und Ort der mündlichen Prüfung: Erfurt, den 6. Oktober 2014

Date et lieu de la soutenance: Erfurt, le 6 octobre 2014

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Erinnern/Vergessen – Fréjus und Diên Biên Phú	17
3	Der Raum Indochina	33
3.1	Über Versuche der Definition Indochinas	36
3.2	Die kartographische Imagination Indochinas	41
3.3	Zusammenfassung	53
4	Die Narration Indochinas	55
4.1	Narration und Raum	57
4.1.1	Être dépaycée (Hanoi, Thanh Hoa, Nha Trang, Dalat, Saigon): Kim Lefèvre “Métisse blanche“	58
4.1.2	Aller au bout (Saigon, Kep, Chaudoc, Triton, Hanoi): Pascale Roze „L'eau rouge“	72
4.1.3	Indochina zwischen Frankreich und China: Marguerite Duras “L'amant de la Chine du Nord“	83
4.2	Narration und Karte	92
4.2.1	Saigon, Passage de l'Éden: Antoine Audouards “Un pont d'oiseaux“	94
4.2.2	Le projet Mékong, Hanoi, Diên Biên Phú: Danièle Rousselier „Sépia“	103
4.3	Zusammenfassung	117

5 (Intra-)Mediale Intersektionen	123
5.1 Von Text zu Text	124
5.1.1 Historische Fragmente I – Anna Moïs “Rapaces“	126
5.1.2 Historische Fragmente II – Antoine Audouards “Un pont d’oiseaux“	148
5.1.3 Textuelle Einbrüche – Pascale Roze’ „L’eau rouge“	161
5.2 Vom Text zum Bild	170
5.2.1 (Nicht) Gemachte Fotografien – “L’amant“ von Marguerite Duras	173
5.2.2 Der Fotograf als Chronist – Danièle Rousseliers „Sépia“	183
5.2.3 Das Foto als Spiegel – Paul Couturiaux “L’Inconnue de Saigon“ . .	197
5.3 Vom Text zum Film	204
5.3.1 Textuelle und filmische Narrationsverfahren – „L’Amant de la Chi- ne du Nord“ von Marguerite Duras	207
5.3.2 Mutter(-Land) “Indochine“ – Erfindungen und Funktionen des Ki- nos in Yoko Tawadas „Das nackte Auge“	227
5.4 Zusammenfassung	242
6 Vergessen/Erinnern – “Là-bas“	247
7 Resümee	261
8 Literaturverzeichnis	269
8.1 Literaturverzeichnis	269

1 Einleitung

„Bunte Buchumschläge in verschiedenen Größen füllten den Raum. Die Titel auf dem Rücken hatten Buchstaben mit eckigen Schultern ohne Haken, Dächer und Schwänze. 'Welches Thema interessiert Sie?' 'Indochina', antwortete ich spontan, da mir in dem Moment kein anderes Wort einfiel.“^a

^aTAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 162.

Die namenlose Protagonistin aus “Das nackte Auge“ von Yoko Tawada landet auf einem Spaziergang in Paris zufällig im Goethe-Institut. Dort wird sie angesprochen und nach ihrem Interesse gefragt. In der Beschreibung der Buchrücken, deren darauf zu findende Buchstaben dem “Quoc Ngu“, der offiziellen vietnamesischen Schrift, physisch ob der fehlenden “Verzierungen“ so unähnlich sehen, wird bereits die Fremdheit der Autorin deutlich. Ihr spontaner Wunsch, gerade in der deutschen Bibliothek mehr über die Vergangenheit ihres Heimatlandes erfahren zu wollen, ist nicht unverständlich. Auch mit ihrem – neomodisch und politisch korrekt bezeichneten – Migrationshintergrund ist das Interesse an der früheren französischen Kolonie eher als Ausnahme zu betrachten. Sie als Vietnamesin kennt die Vergangenheit ihres eigenen Landes, das – neben dem heutigen Laos und Kambodscha – von 1887 bis 1954 Teil der französischen dominierten “Union Indochinoise“ war, lediglich als “diffuse Sehnsucht“¹ einiger Freundinnen und aus dem Geschichtsunterricht, wo sie “Mitleid mit den Ländern [hatte], die sich aus Versehen schon kapitalistisch entwickelt hatten und deshalb eine böse Rolle in der

¹Ebd., S. 13.

1 Einleitung

Geschichte spielen mussten“². Die Einteilung der Welt in gut und böse wird in der vorliegenden Arbeit nicht nachvollzogen, denn ihr Ziel ist es, eine Vielzahl von Weltbildern, die gleichzeitig existieren, aufzuzeigen.

Der Fokus liegt auf dem Imaginieren des postkolonialen Indochinas als literarischem Konstrukt. Hierbei steht die Frage nach der Rolle dieses ehemals französischen Territoriums in der aktuellen Kultur- und Literaturlandschaft im Mittelpunkt. So lässt sich zunächst von einer Latenz sprechen, die jedoch an verschiedenen Orten sowie in verschiedenen Medien durchbrochen wird. Zu untersuchen wird sein, ob sich ein einheitliches Verständnis von Indochina zeigt oder ob es differenzierte Aspekte beinhaltet.

Das Projekt basiert auf dem Verständnis des Raumes der ehemaligen Kolonie, das ausgehend von der Geographie und damit insbesondere der dazu gehörenden Disziplin Kartographie noch heute einen spürbaren Einfluss auf die Erinnerung an diesen Teil der Geschichte hat. Die Sicht auf Territorien, die nicht natürlich gegeben sind, sondern von politischen Prozessen geformt werden, hat insbesondere in Bezug auf Kolonien eine aktuelle Brisanz, denn sie spiegeln den Umgang mit der Vergangenheit des eigenen Landes wider. So wird deutlich, dass die Erinnerung an Indochina stark räumlich geprägt ist. Dies hat seinen Ursprung in der Geographie zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Die Wahl eines kulturwissenschaftlichen Zugangs basiert auf der Kontingenz der „Realität“ des Erinnerens der Vergangenheit, die eine Brücke zu literarischen Texten schlägt, die im Anschluss den größten Raum der Analyse einnehmen wird. Es soll geprüft werden, inwiefern sich dieses stark räumlich orientierte Verständnis im schriftlichen Medium der Prosa wiederfindet. So eröffnet sich Mitte der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts eine neue Form der Aufarbeitung der kolonialen Geschichte, deren Fokus eine Auseinandersetzung nicht nur mit dem Thema der Besetzung ist, sondern gleichfalls die eigene Materialität reflektiert.

Indochina spielt heute – sechzig Jahre nach dem Ende der Kolonialisierung – eine untergeordnete Rolle in der öffentlichen Wahrnehmung. „Die koloniale Eroberung erfolgt spät, die große Distanz zum Kernland und die geringe Zahl der in Indochina lebenden Franzo-

²TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 89.

sen [...] bewirken ein geringes öffentliches Interesse der Metropole an den Vorgängen in der Kolonie.“³, schreibt Beate Weghofer. Im Gegensatz zum darauf folgenden, nach wie vor sehr präsenten und sehr gut rezipierten so genannten amerikanischen Krieg zwischen den Vereinigten Staaten von Amerika und dem Vietnam, der 1955 begann und erst 1975 ein Ende fand, ist der erste Indochina-Krieg auch in Frankreich nahezu in Vergessen geraten.

Startet man mit diesen Gedanken im Hinterkopf ein Suchexperiment und recherchiert nach Artikeln hinsichtlich dieses Stichwortes in den beiden auflagenstärksten Zeitschriften Frankreichs, in “Le Monde“ und “Le Figaro“, so erhält man eine Trefferzahl von 18.490 respektive 579. Vergleicht man dies mit zwei anderen ehemaligen Kolonien wie Kanada und Algerien, wird der Unterschied deutlich. In “Le Monde“ finden sich 37.804 Artikel zu Kanada und 37.804 zu Algerien, in “Le Figaro“ 2247 zur, von Frankreich aus gesehenen, westlicheren Kolonie und 3676 zur südlicheren. Dieses kleine Zahlenspiel soll vor allem eine Dimensionalität augenscheinlich werden lassen. Im Vergleich zu den anderen beiden Kolonien nimmt Indochina eine periphere Position ein. Über Kanada wird zwei- bis vierfach häufiger berichtet, über Algerien sogar fünf bis sieben Mal so oft.

Diese Zahlen verdeutlichen, was das folgende, zweite Kapitel nach dieser Einleitung ausführen wird: Indochina steht abseits und außerhalb des öffentlichen Diskurses. Der Abzug der Franzosen aus ihrer Kolonie, die durch die vernichtende Schlacht in Diên Biên Phú am 7. Mai 1954 eingeläutet und durch die Unterzeichnung des Genfer Abkommens am 20. Juli desselben Jahres amtlich wurde, bedeutet ebenfalls eine kulturelle Stille des gegenseitigen Austausches. Die aus dem Abkommen entstandenen Staaten – Vietnam, Kambodscha und Laos – traten alle drei erst Jahre später der *Francophonie* bei – Vietnam bereits 1970, Laos wurde 1972 zunächst assoziiert und erst 1991 Mitglied, Kambodscha wurde, nach dem es 1991 zunächst den Beobachterstatus hatte, 1993 als letztes Mitglied.⁴ Dieser Verbund aus Staaten, in denen die französische Sprache eine Rolle spielt bzw. spielen soll, transportiert ein gewisses Weltbild, in dem die Weiterführung

³WEGHOFER (2010): *Cinéma Indochina*, S. 7/8.

⁴Die einzelnen Länderinformationen finden sich auf der offiziellen Homepage der Frankophonie unter www.francophonie.org, zuletzt besucht am 27.01.2014.

1 Einleitung

der Kolonialisierung unter anderen Mitteln vermutet werden kann. Michel Le Bris macht in dem von ihm mitverfassten Manifest für eine Weltliteratur in Französisch deutlich, dass die Trennung von französischer und frankophoner Literatur eine überholte Kategorisierung darstellt.⁵ Doch dies erklärt nicht die Abwesenheit Indochinas in französischen Diskursen.

Die Menge der Publikationen während der Kolonialisierung spricht prinzipiell gegen das Vergessen. Das literarische Oeuvre bezüglich Indochina ist umfangreich, aber, und darin wird wiederum die Latenz deutlich, wenig bekannt und, wie Milton Osborne 1990 urteilt, “to be found only in specialised or research libraries“⁶. In seinem Artikel über die Literatur der Kolonie verfolgt er die Publikationsphasen und deren Inhalte, wodurch er vier Phasen der Beschäftigung mit Indochina herausarbeitet. Mit der Eroberung von Da Nang – später französisiert in Tourane – im September 1858 beginnt zunächst der militärische Einfluss Frankreichs mit der Begründung, die seit dem 17. Jahrhundert andauernde, von Alexandre de Rhodes begonnene Missionierung schützen zu wollen. Gleichzeitig entsteht die erste Phase der literarischen Auseinandersetzung mit dem Gebiet des späteren Indochinas. Im Oktober 1887 wurde – nach mehreren strategischen Gefechten – auf dem Gebiet des heutigen Vietnams und Kambodschas Französisch-Indochina gegründet und 1893 durch Laos erweitert. Genau diese Zeit fasst Milton Osborne als erste literarische Phase auf, die er als “’heroic age“⁷ der autobiographischen Zeugnisse der ersten Pioniere bezeichnet und die thematisch auf die Entdeckung und den Kampf fokussiert sind.

Die zweite Phase beginnt mit dem Wechsel des Jahrhunderts und endet in den Zwanziger Jahren. Ihr Kennzeichen ist das der Ausdifferenzierung. Die Themen sind nach wie vor ähnlich, jedoch sind beschriebenen Bilder und Figuren nuancierter, wobei Milton Osborne vor allem die Figur der *congai*⁸ hervorhebt. Ausführliche Studien zum Bild dieser als exotisch beschriebenen Frauen entwickelt beispielsweise Jennifer Yee in ihrer

⁵BRIS (2007): *Pour une Littérature-monde*, S. 24.

⁶OSBORNE (1990): *Fear and Fascination in the tropics*, S. 159.

⁷Ebd., S. 161.

⁸Der Begriff “’congai“ stammt aus dem Vietnamesischen und bedeutet zunächst kleines Mädchen. Während der französischen Kolonialisierung etablierte sich die Bezeichnung für die einheimische Geliebte des Franzosen in Indochina. Vgl. ebd.

umfangreichen Arbeit⁹ zur Literatur dieser Zeit. Eine vergleichbare Studie unternimmt sie zudem anhand von Postkarten.¹⁰ Srilata Ravi publiziert zu einem ähnlichen Thema, fokussiert sich jedoch auf die vier Autoren Pierre Benoît, George Groslier, Roland Meyer und André Malraux,¹¹ wodurch sie sich auf die Autoren der dritten (und mit Malraux auch auf die vierte) Phase konzentriert, die laut Osborne mit dem Ende der Zwanziger Jahre beginnt und zum Zweiten Weltkrieg anhält. Hierbei ist das Leitmotiv das der Desillusionierung, denn die Töne werden düsterer.

Mit dem Beginn der offenen Auseinandersetzungen in Indochina im Jahr 1945 läutet er die vierte – und seiner Meinung nach – finale Phase der Indochina-Rezeption ein, die ebenfalls einen Wechsel des Genres bedingt. “For this period, journalism provides the best insights.”¹² In der Gattung des Romans findet auch ein philologischer Wandel statt: “the torch passes from French hands and a new phase of writing in the English language begins“¹³. Dies mag für die Zeit seiner Analysen stimmen, denn im Nachhall des kolonialen Verlusts erschienen noch einige wenige Werke, bevor eine Publikationspause einsetzte. Mit den Werken dieser (Nach-)Kriegszeit beschäftigt sich beispielsweise Chester W. Obuchowski, der sich vor allem auf die Darstellung des “dirty war“ konzentriert.¹⁴

Zu Beginn der 1990-er Jahre zeigt sich ein Wiedererwachen des Interesses. Die fehlende Verfügbarkeit der kolonialen Romane ändert sich mit der Gründung des französisch-indischen Verlagshauses *Kailash Éditions* im Jahr 1991, denn die Herausgeber haben sich als Ziel gesetzt, genau jene Werke neu aufzulegen, die sich mit französisch-asiatischen Themen beschäftigen.¹⁵ In den Jahren 1991 und 1992 erscheinen kurz nacheinander drei Filme, die einen ähnlichen Fokus haben. Hierbei handelt es sich um Jean-Jacques Annauds “L’Amant“, Pierre Schoendoerffers “Dien Bien Phu“ und Régis Wargniers “Indochine“, die zumindest ein gewisses Medienecho auslösen.

⁹YEE (2000a): *Clichés de la femme exotique*.

¹⁰Ders. (2004): Recycling the ‘Colonial Harem’?.

¹¹RAVI (2000): Exotic reminiscences.

¹²OSBORNE (1990): Fear and Fascination in the tropics, S. 162.

¹³Ebd.

¹⁴OBUCHOWSKI (1967): French Writers Look at ‘The Dirty War’.

¹⁵Online erreichbar unter: <http://www.editionskailash.com>, besucht am 08.01.2014.

1 Einleitung

In der Wissenschaft beginnt eine Würdigung der kolonialen Werke. So beschäftigten sich die Forscher des CELICIF (Centre d'Etude des Littératures et Civilisations Francophones) der *Université de Rennes* in derselben Zeit mit den "Reflets Littéraire" der ehemaligen Kolonie und beziehen bereits Marguerite Duras' bekanntestes Werk mit ein. Der Fokus des CELICIF liegt jedoch vorrangig auf denen der vier, von Milton Osborne genannten Phasen.¹⁶

Panivong Norindr, der in den USA angesiedelt ist, schreibt ein weiteres wichtiges, kulturwissenschaftlich orientiertes Werk zu Indochina und konzentriert sich hierbei auf die koloniale Ideologie, die sich in Architektur, Film und Literatur als Phantasmagorie zeigt.¹⁷ Er belässt es hierbei als einer der wenigen nicht auf den Zeugnissen der Kolonialisierung, sondern beschäftigt sich neben dem Roman "L'Amant" von Marguerite Duras auch mit den drei oben genannten Filmen.

Ein weiterer Wissenschaftler, der sich mit der ehemaligen südostasiatischen Kolonie beschäftigt, ist Henri Copin. So veröffentlicht er 1996 eine Bearbeitung der Literatur der dritten Phase und konzentriert sich auf das Spannungsfeld von Exotismus und Alterität.¹⁸ Seine zur Jahrtausendwende publizierte Anthologie der Romane über Indochina orientiert sich an ähnlich chronologischen Abschnitten, wie sie auch Milton Osborne zieht. Henri Copin ordnet diesen zeitlich typische, literarische Motive zu.¹⁹ Im Hinblick auf die vierte Phase widerspricht er Osbornes Aussage jedoch, denn er listet auch Romane aus dieser Zeit auf.²⁰ Er verfasst sogar eine kurze Übersicht über eine fünfte Phase, die jedoch lediglich drei Seiten umfasst und die durch eine kurze, zwölf Titel umfassende Bibliographie ergänzt wird.

Die Seite der vietnamesischen Aufarbeitung erhellt Nathalie Huynh Chau Nguyen in ihren „Vietnamese Voices“²¹. Darin untersucht sie die vietnamesisch frankophone Literatur und ihre Veränderung durch den Einfluss der Kolonialisierung. Sie arbeitet über literarische Werke ab 1920 und verfolgt ebenfalls die Veröffentlichungen nach dem Ab-

¹⁶HUE (1992): Indochine.

¹⁷NORINDR (1996): *Phantasmatic Indochina*.

¹⁸COPIN (1996): *L'Indochine dans la Littérature Française*.

¹⁹Ders. (2000): *Indochine des romans*.

²⁰Vgl. ebd., S. 160/161.

²¹NGUYEN (2003): *Vietnamese Voices*.

zug der Franzosen. In ihrem Fokus steht die komplexe Verflechtung von asiatischen und europäischen Einflüssen.

Die aktuellste Monographie stammt von Beate Weghofer, die das "Cinéma Indochina" analysiert und daran "Eine (post-)koloniale Filmgeschichte Frankreichs"²² nachzeichnet. Auch ihr Fokus ist das – in diesem Fall kinematographische – Indochina der ersten vier Phasen, denn sie schlägt einen zeitlichen Bogen von 1895 bis 1975. Diese weite Schere öffnet den Blick auf unterschiedlichste Sichtweisen auf die Kolonie.

Diese Aufzählung soll verdeutlichen, dass die Aufarbeitung der französischen Literatur Südostasiens zwar vereinzelt in kleinen Schritten begonnen hat, aber der Fokus nach wie vor hauptsächlich auf den Texten der Kolonialisierung liegt. Diese Lücke soll mit dieser Arbeit geschlossen werden. Es stehen die Romane im Blickpunkt, die ab dem Jahr 1984 publiziert wurden, denn mit der Veröffentlichung von Marguerite Duras' "L'Amant" beginnt eine neue und damit – angelehnt an Osborne Miltons Einordnung – eine fünfte Phase der Rezeption Indochinas. Diese erste These wird anhand der folgenden Werke untermauert. So publizierten nach Marguerite Duras sowohl Kim Lefèvre als auch Danièle Rousselier Ende der achtziger bzw. Mitte der neunziger Jahre ihre Werke "Métisse Blanche" bzw. "Sépia". Mit dem Jahrtausendwechsel erschienen weitere Romane und Erzählungen – vorrangig Antoine Audouards "Un pont d'oiseaux", Paul Couturiaux "L'inconnue de Saigon", Anna Moïs "Rapaces", Pascale Roze' "L'eau rouge" und Yoko Tawadas "Das nackte Auge"²³ So gehören die Autoren nicht nur zu einer anderen Generation, deren persönlicher, autobiographischer Bezug – mit Ausnahme von Kim Lefèvre und natürlich Marguerite Duras – zur Kolonie, wenn überhaupt, dann lediglich fragmentarisch vorhanden ist. Sie bringen ein anderes Verständnis mit, das sich formal und inhaltlich von der vorherigen Rezeption abgrenzt, was eine zweite These dieser Arbeit darstellt.

Das im Titel verwandte Attribut des postkolonialen Indochinas wird in einem historisch-

²²WEGHOFER (2010): *Cinéma Indochina*.

²³Die Erzählung fällt hierbei vor allem aus linguistischer Sicht aus dem Rahmen, denn es ist von der japanischsprachigen Autorin auf Deutsch verfasst worden. Dennoch gehört es aufgrund der Thematisierung in diese Untersuchung, denn in und an diesem Text, der als Inspiration die hier vorliegende Arbeit überhaupt erst möglich gemacht hat, werden zielgerichtet wichtige Aspekte der Fragestellung zur Aufarbeitung der kolonialen Geschichte thematisiert.

1 Einleitung

chronologischen Sinn verstanden und schließt damit an die Differenzierung zwischen französischer Periodisierung und englischsprachiger Kritik an Machtungleichgewichten an, auf die Jean-Marc Moura hinweist.²⁴ Alle Romane dieser Arbeit verhandeln die Kolonialisierung in großer zeitlicher Distanz von mindestens drei Jahrzehnten nach deren Ende. Hierbei muss es keinen kritischen Umgang mit der französischen Besetzung geben. Zumal sich die *postcolonial studies* in seinen strengen Kriterien hauptsächlich auf Schriften ehemals kolonialisierter Einheimischer beziehen, die ein Spannungsfeld zwischen Zentrum und Peripherie in der Abkehr von der kolonialen Übermacht aushandeln²⁵, die gegen eine Orientalisierung im Sinne Edward Saids²⁶ anschreiben, widerspricht die Auswahl der Romane dieser Zuordnung. Vor allem französische Autorinnen und Autoren werden einbezogen und bilden so einen Gegenpol zu den eben genannten Kriterien. Dennoch gehen ihre Werke zumindest teilweise differenzierter mit dem Fremden, Anderen der ehemaligen Kolonie um. Um allerdings weniger eine Debatte über *coloniser* und *colonised* anzustoßen, als um so mehr die Funktion des Schreibens über eine gesellschaftliche tabuisierte Phase der Vergangenheit zu analysieren und ihre Gestaltung zu verstehen, markiert das Attribut *postkolonial* des Titels zunächst und vorrangig zeitliche Kriterien. Um nun eine dritte These zu formulieren, findet in dieser postkolonialen Phase der Aufarbeitung in Abwesenheit der eigenen Erinnerungen ein imaginäres (Re-)Konstruieren Indochinas statt. Die Schaffung von Strukturen, um der Ungeordnetheit zu entgehen, offenbart bereits sprachlich eine Verwendung von räumlichen Termini, die in den verschiedenen Theorien wieder aufgegriffen werden. Bezieht man dies nun auf eine Räumlichkeit, wie es das Thema dieser Arbeit vorgibt, so lässt sich auch der Orientalismus von Edward Said erklären, der sich von einer simplen Notwendigkeit der Erfindung des Orients abgrenzt, “but also because it *could be* – that is, submitted to being – *made Oriental*“²⁷. Die geistige Hervorbringung des Orients in Abgrenzung zum Okzident lag somit in einer Machtposition, in der solch ein Diskurs nicht nur hervorgebracht, sondern auch – als der Mächtigere – weitergetragen werden konnte. Die Manifestation des Dis-

²⁴Vgl. MOURA (1999): *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, S. 10-11.

²⁵Siehe bspw. ASHCROFT, GRIFFINS und TIFFIN (1989): *The Empire writes back*, S. 2.

²⁶SAID (1979): *Orientalism*.

²⁷Ebd., S. 6.

kurses, die sich in der Gründung ganzer Institute mit dem Fokus Orientalismus zeigte, brachte aus einem imaginären Vorgang Forschungspraktiken hervor, die vor Edward Said nicht in Frage gestellt wurden.

So gesehen, ist eine Suche nach dem Beginn des Imaginierens von Indochina nicht nach dem Ende der Kolonialisierung zu finden, denn bereits die Wurzeln der Kolonie stammen aus geographischen Visionen zur Ordnung und Kategorisierung der Welt. Im dritten Kapitel wird die zunächst räumliche Vorstellung dieses Territoriums näher beleuchtet, die nicht in der Literatur beginnt, sondern ihren Ursprung in kartographischen Verfahren zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat und mit den Namen Conrad Malte-Brun, John Leyden und Onésime Reclus verbunden ist.

Die Verknüpfung von Imagination und Geographie erscheint zunächst paradox, doch macht der *spatial turn* gerade dies nachvollziehbar, indem er ausgehend vom *linguistic turn* die Verfasstheit von "objektiven", allgemein gültigen Weltbildern kritisch hinterfragt.²⁸ Die von Said als "imaginative geography"²⁹ bezeichnete Form der Raumvorstellung, die zwischen einer Idee und ihrer Praxis oszilliert, schlägt sich auch in anderen Werken mit ähnlichen Themengebieten nieder, ohne dass der Begriff des Imaginierens nähere Erläuterungen nach sich zöge. So schreibt Benedict Anderson von den "imagined communities" und begründet in seiner Einleitung, wieso Gemeinschaften Teil einer kollektiven Erfindungspraxis sind,³⁰ ohne dies gleichfalls auf seinen Begriff der "imagination" anzuwenden, denn dessen Zeichenartigkeit in der Oszillation zwischen Idee und Umsetzung würde seine Argumentation zusätzlich stärken. Ebenfalls vorausgesetzt wird der Begriff bei Derek Gregory, der lediglich erläutert, dass es eine gültige Imagination nicht gibt, da gleichzeitig mehrere existieren.³¹ Auch Jörg Dünne befasst sich umfassend mit dem Thema der kartographischen Imagination,³² definiert diesen Terminus im Gegensatz zu seinen Vorschreibern jedoch ausführlich und schreibt "von einer 'doppelten Operationalität' von Karten", die ein Durchdringen von praktischen geographischen Anwendungen mit

²⁸ Vgl. BACHMANN-MEDICK (2006): *Cultural Turns*, S. 33ff.

²⁹ SAID (1979): *Orientalism*, S. 71.

³⁰ ANDERSON (1991): *Imagined Communities*, S. 6-7.

³¹ GREGORY (1996): *Geographical Imaginations*, S. xi.

³² DÜNNE (2011): *Die kartographische Imagination*.

1 Einleitung

Imaginationsvorgängen bedeutet.³³ Sieht man die Karte als erfundenes, nicht natürlich gegebenes Hilfsmittel zur Verbildlichung einer Vorstellung an, die einen pragmatischen Nutzen hat und deren imaginäre Basis sich im Bewusstsein verankert, entwickelt sich aus dem anfänglichen Paradox ein Mittel zur Aufspürung von Konstruktionsweisen der vom menschlichen Geist geschaffenen Wahrnehmungswelt.

“Imaginieren“ wird in der hier vorliegenden Arbeit folglich nicht in seiner umgangssprachlichen Bedeutung verstanden. “Nous parlons d’imaginaire lorsque nous voulons parler de quelque chose d’*inventé*”³⁴, schreibt Cornelius Castoriadis in „L’Institution imaginaire de la société“ und trifft dabei punktgenau eine mögliche Bedeutung dieses Begriffs, dessen Denotation zu eng gefasst ist. “Imaginär“ macht vor allem darauf aufmerksam, dass Erfundenes auf etwas fußt, das in der Realität verankert ist. “Imaginieren“ verweist auf andauernde und sich weiterentwickelnde Strukturen, die von Menschenhand erschaffen wurden, ohne dass ein Ende dieses Prozesses vorstellbar wäre.³⁵ Somit ist der Weg des Imaginierens nicht der, “qui se sépare du réel”³⁶, sondern der, der auf eine Wahrheit hinweist, indem er deutlich macht, mit welcher aus der Wirklichkeit übernommenen Struktur er das Bild einer Erkenntnis konstruiert.

Eine praktische Anwendung findet diese Überlegung im Falle Indochinas, das, wie zu Beginn dargelegt, bereits seit sechs Jahrzehnten politisch nicht mehr besteht. Die stark territorial ausgerichtete Vorstellung der ehemaligen Kolonie könnte in andere Bereiche der Imagination übernommen werden, findet aber möglicherweise auch andere Strukturierungen. Das vierte Kapitel zur Narration Indochinas übernimmt einerseits die räumlichen Vorstellungen aus dem Teil zuvor und gleicht sie mit der Literatur ab. Andererseits macht es dezidiert deutlich, dass literarische Verfahren in mancherlei Hinsicht geographischen ähneln, sich aber auch von ihnen ausdrücklich unterscheiden. Besonders der zweite Teil zum narrativen Kartographieren widmet sich diesen disziplinären Differenzen.

Wolfgang Iser führt in seiner Analyse der Begriffe Fiktion und Imagination aus, dass das Erdichten der Literatur fälschlicherweise mit einer Lüge gleichgesetzt wird. “Wer lügt,

³³DÜNNE (2011): *Die kartographische Imagination*, S. 56.

³⁴CASTORIADIS (1975): *L’institution imaginaire de la société*, S. 190.

³⁵Vgl. ebd.

³⁶Ebd.

muss die Wahrheit verschleiern, und das kann heißen, daß in der Lüge die Wahrheit oftmals bis zu dem Grade anwesend ist, in dem die Verschleierung ausschließlich ihrem Verdecken dient.“³⁷ In der Prosa zeigt sich jedoch ein andere Umgang mit der Vorstellungskraft, die sich in “eine identifizierbare Realität im Horizont ihres Verändertseins“³⁸ offenbart. In der Analyse der postkolonialen Indochina-Dichtungen in der Überschreitung zu anderen literarischen Formen und zu anderen Medien wird genau dieses Oszillieren deutlich. Mediale Grenzen verflüchtigen sich beim Überschreiten nicht einfach. Andere Textgenres, Fotografien und Filme stehen, wenn sie aufeinander treffen, in einem Spannungsverhältnis, das sich nicht ohne Weiteres auflösen lässt.

Clifford Geertz schreibt von der “künstliche[n] Gelehrsamkeit“³⁹, die als Gefahr wahrgenommen wird, wenn realisiert wird, “daß in der Untersuchung von Kultur ebensowenig wie in der Malerei möglich ist, eine Grenze zwischen Darstellungsweise und zugrunde liegendem Inhalt zu ziehen“⁴⁰. Die Befürchtung, Kultur stamme nicht aus der Realität, sondern sei eine “Erfindung“ der Wissenschaft, ist insofern unbegründet, da sie sich als Struktur um das Leben formt. So lassen sich Inhalt und Form nicht trennungsscharf voneinander separieren, da sie aufeinander einwirken. Das, was hier also in der folgenden Arbeit beobachtet wird, “ist eine Vielfalt komplexer, oft übereinander gelagerter oder ineinander verwobener Vorstellungsstrukturen, die fremdartig und zugleich ungeordnet und verborgen sind [...]“⁴¹. Diese Beziehungen benötigen folglich eine genauere Analyse, was im fünften Kapitel auch geschieht, denn in dessen Blickpunkt stehen kulturelle und besonders literarische Konstruktionsweisen.

Die Diskussion um räumliche und mediale Imaginationspraktiken wird von einem Rahmen umschlossen, der eine Verortung von Indochina in heutigen kulturpolitischen Ritualen und damit verknüpft in literarischen Diskursen einschließlich ihrer Differenzierung voneinander vornimmt. Die Verknüpfung von Territorium und Erinnerung ist hierbei nicht willkürlich gewählt. Bei der Frage nach “Was bleibt?“ stößt man immer wieder auf

³⁷ ISER (2002): *Fiktion/Imagination*, S. 662-662.

³⁸ Ebd., S. 663.

³⁹ GEERTZ (1983): *Dichte Beschreibung*, S. 24.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 15.

1 Einleitung

eine kartographische Darstellung des Territoriums, dessen Loslösung von Zeit und auch vom Raum den Wunsch einer Aktualisierung überdauert.

Die Imagination von Staaten, deren negative Folge auch Rassismus sein kann⁴², geht einher mit einem ganzen Apparat, zu denen auch ritualisierte Wiederholungen gehören, der die Besonderheit einer Gemeinschaft immer wieder betont. Dazu wird beispielsweise eine Chronik verfasst, die an Heldentaten der Vergangenheit erinnert. Doch wie werden mit als unrühmliche wahrgenommene Episoden umgegangen? Eine Antwort auf diese Frage sucht der folgende Teil zum Erinnern an und Vergessen von Indochina. Hierbei werden zwei zentrale Orte – nämlich Fréjus und Diên Biên Phú – fokussiert. Beide stehen in einer, wenn auch unterschiedlich auszudeutender Beziehung zur ehemaligen Kolonie.

⁴²ANDERSON (1991): *Imagined Communities*, S. 141.

2 Erinnern/Vergessen – Fréjus und Diên Biên Phú

„Unser Land sei früher ein Teil Frankreichs gewesen, erzählte mir diese Tante, als ich noch klein war. Darauf soll ich geantwortet haben: 'Dann war Paris ein Teil unseres Landes! Wie schön!'“^a

^aTAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 40.

Begibt man sich heute auf die Suche nach den südostasiatischen Spuren der kolonialen Vergangenheit in Frankreich, wird man an einigen, wenn auch versteckten Orten fündig. Die Begegnung Frankreichs mit ihrer ehemaligen Kolonie Indochina findet sich beispielsweise in Paris vor dem *Palais de la Porte Dorée*, der eines der wenigen, noch bestehenden Gebäude der *Exposition coloniale* von 1931 ist,¹ ein Erinnerungsbereich, der sich *Square des Anciens Combattants d'Indochine* nennt. Palmen umschließen einen Wasserlauf, der unterschiedliche Höhen aufweist, bei dem beidseitig kleine Springbrunnen installiert wurden. An einem Ende steht eine vergoldete Figur der Athene. Interessant hierbei ist, dass die Grünanlage nicht im *Nomenclature officielle des voies*² auffindbar ist, was aber an ihrem Status liegt. Da sowohl Geschäfte als auch Wohnanlagen fehlen, wird sie nicht verzeichnet. Dokumentiert ist jedoch der *Boulevard d'Indochine* im XIX. Arrondissement.

Ein anderer Hinweis auf die Vergangenheit findet sich unter dem *Arc de Triomphe*. Hier wurde eine Plakette auf dem Boden eingelassen, die die Inschrift „Aux Combattants d'Indochine, la Nation reconnaissante“ trägt. Robert Aldrich schreibt zudem von einer Plakette im Invalidendom, die das Jahrhundert der französischen Besatzung Indochinas

¹Heute findet sich dort ein Aquarium und das Museum für Immigration.

²Online erreichbar unter: <http://www.v2asp.paris.fr/commun/v2asp/v2/nomenclature-voies/>; besucht am 28.10.2013.

erinnert.³ Eine weitere Plakette ist in Marseille unter dem *Monument aux morts de l'Armée d'Orient et des terres lointaines* zu finden, die einen größeren Zeitraum umfasst: "France-Indochine / 1624-1956 / Trois siècles de présence française ont scellé par le sang versé un pacte solennel entre la France et les peuples de l'Union Indochinoise"⁴. Diesen kleinen Hinweise auf die koloniale Vergangenheit fehlt ein großer Bezugspunkt, der zentriert an einem Ort die Ereignisse aufarbeitet. Eine andere Stadt am Mittelmeer scheint dies zu bieten, denn in Fréjus wurde 1993 das „*Mémorial des Guerres en Indochine*“ von François Mitterrand eröffnet. Vom Ende des Indochina-Krieges im Juli 1946 bis 1975 wurden die sterblichen Überreste von fast 12.000 Soldaten repatriert, während andere auf Friedhöfen im Nordvietnam zentral begraben wurden. Durch die Änderung der politischen Situation und die Schwierigkeit, Begräbnisstätten im Ausland zu unterhalten, beschloss die französische Regierung 1980 die Heimführung jener sterblichen Überreste. 1986 wurde eine Vereinbarung zwischen dem Vietnam und Frankreich erreicht, woraufhin kurze Zeit später die Umsetzung erfolgte.

Die Repatriierung erforderte den Bau einer Nekropolis. Zunächst in der Mitte Frankreichs geplant, um eine gute Erreichbarkeit aus allen Regionen zu ermöglichen, offerierte François Léotard, der damalige Bürgermeister von Fréjus, ein fast 24 Hektar großes Gebiet neben einer vietnamesischen Pagode und dem *Monument aux Morts*, welches sich am Rand der Stadt befindet. 1988 legte Jacques Chirac den Grundstein, 1993 wurde die Nekropolis und das Museum von François Mitterrand eröffnet.

Die Verbindung zum Vietnam ist peripher vorhanden, denn Soldaten aus den Kolonien, viele aus Indochina, die auf ihren Einsatz im Ersten Weltkrieg warteten, waren in Fréjus stationiert. 1917 wurde aus diesem Grund neben dem Friedhof, auf dem bereits 200 Soldaten begraben waren, die Pagode Hong Hien errichtet. Diese dient sowohl als kultischer als auch als touristischer Ort und führt anhand von Statuen an einzelnen Stationen in die Geschichte Buddhas und den Buddhismus ein.

Das *Monument aux Morts d'Indochine* wurde 1983 auf Veranlassung eines Veteranenverbandes aufgestellt. Es trägt die Daten 1939-1954, was den Beginn des Zweiten Weltkrieges und das Ende der französischen Kolonialherrschaft in Indochina mit dem Genfer Vertrag markiert. Das angebrachte Flachrelief zeigt einen Franzosen im Kampfanzug und einen Indochinesen in bäuerlicher Tracht, die zusammen eine stilisierte Karte von Indochina halten, die mit dem traditionellen Symbol des Drachen versehen ist.

Die französische kartographische Konstruktion Indochinas, die hier zum ersten Mal erwähnt wird, erweist sich als durchgängig und bildet ein Leitmotiv der Rezeption, die

³Siehe ALDRICH (2005): *Vestiges of the colonial empire*, S. 107.

⁴Ebd., S. 109.

den visuell politischen Aspekt prägt, der durch die Figuren des Reliefs in ihrer Physiognomie und Kleidung noch verstärkt. Die klischeehafte Darstellung deutet auf eine fehlende Aufarbeitung, die noch zu verfolgen sein wird.

Das daran angeschlossene *Mémorial*, welches von Bernard Desmoulin entworfen wurde, besteht aus einer Nekropolis, in der über 17.000 Soldaten mit Namen versehen beigesetzt sind, einer Krypta, die ein Grab mit den sterblichen Überresten von 3165 nicht identifizierbaren Soldaten beinhaltet, und einem Kolumbarium, in dem 3618 Zivilisten beigesetzt sind. 1996 wurde eine Plexiglaswand, die *mur du souvenir*, entlang der Mauer errichtet, die die Namen der getöteten Soldaten nennt, die an anderen Orten beigesetzt sind. Sie erinnert an die *Memorial Wall* in Washington und listet auf dieselbe Weise die Namen nach Jahr alphabetisch sortiert auf. Sie wurde im Dezember 1996 angebracht. Zwischen den einzelnen Plexiglasplatten findet sich erneut die Abbildung einer politischen Karte, die diesmal die einzelnen Regionen, in die Französisch-Indochina eingeteilt war, benennt und verortet. Die bereits zuvor angesprochene Darstellung wird an dieser Stelle durch die Nennung des föderalistischen Aufbaus verstärkt. Es offenbart eine strukturelle Seite der Erinnerung an Indochina, die mit visuellen Methoden Wiedererkennungsmerkmale unterstützt und eine Bestätigung für die französische Version schafft. Die Verortung innerhalb eines Weltbildes ist bei beiden Karten unmöglich, da das Territorium losgelöst von Nachbarstaaten und im Falle Vietnams ohne heutige Benennung gezeigt wird. Ihre Materialität – sie ist in Erz gegossen – lässt dabei auf eine Geisteshaltung schließen, denn sie offenbart ein gewisses geschichtliches Verharren in der einen, vereinfachten Version der Reminiszenz.

Im unteren Level befinden sich hölzerne Regale, die an Friedhöfe in Vietnam erinnern. Zudem wurden Plaketten zu Ehren der im Krieg gefallenen Kameraden und zur Erinnerung an verschiedene Gruppierungen im kolonialen Indochina angebracht. Außerhalb davon gibt es einen Park, in dem vier Kapellen stehen, die den vier großen Religionen Christentum, Judentum, Islam und Buddhismus gewidmet sind.

Auffällig ist, dass es keine Shops oder Cafés gibt. Zudem mangelt es an Aufklärung über die Kriege. Auch das kleine Museum, das angeschossen ist, bietet wenig Erhellung, da es wegen Reparaturarbeiten nicht besichtigbar ist. Robert Aldrich beschreibt seine Einrichtung, die hauptsächlich aus “large photograph albums“⁵ und beistehenden Texten besteht, als anachronistisch, denn die Aufarbeitung lässt wichtige Teile der negativen französischen Vergangenheit aus: “Yet the texts in the museum perpetuate an historically blinkered view of the history of the Franco-Vietnamese encounters and the war.“⁶ Die

⁵ALDRICH (2005): *Vestiges of the colonial empire*, S. 128.

⁶Ebd., S. 132.

reduzierte Version im Mai 2009 besteht aus ein paar Flyern, die ausliegen.

Die fehlende Vermarktung zeigt sich auch in den Besucherzahlen, denn es kommen jedes Jahr nur zwischen 16.000 und 17.000 Besucher laut Aldrich⁷ bzw. schreibt *Le Monde* von ca. 15.000 Besuchern im Jahr 2010, von denen 85 Prozent Kriegsveteranen mit ihren Familien sind.⁸ Lediglich die frischen Blumensträuße vor den Gräbern weisen auf Besuche aus der letzten Zeit hin.

Wie ordnet sich dieses Mahnmal nun in einen Erinnerungsdiskurs ein? Zunächst einmal erinnert es primär an die Gefallenen, so dass die Benennung *Mémorial des Morts en Indochine* zutreffender wäre. Es als Erinnerungsort – *lieu de mémoire*⁹ – zu bezeichnen, widerspricht der Lebendigkeit und der Offenheit für andere Bedeutungen,¹⁰ die Pierre Nora in den von ihm so bezeichneten Orten sieht, die aber hier eindeutig nicht vorhanden ist. Jegliche weitere Dokumentation, die über diesen Teil der Vergangenheit aufklären und eine Offenheit für andere Bedeutungen ermöglichen könnte, fehlt. Das Schweigen, das die koloniale Vergangenheit in Indochina betrifft, zeigt sich hier sehr deutlich.

Die lose geschichtliche Verbindung zwischen Indochina und Fréjus, die in der Stationierung der Soldaten aus Indochina zum Einsatz im ersten Weltkrieg begründet liegt, reicht nicht aus, um das Mémorial dort zu verorten. Vielmehr scheint die Änderung des Plans, das Denkmal nicht zentral sondern an der Peripherie Frankreichs zu errichten, Fréjus zu einem „anderen Raum“¹¹ im Sinne Foucaults, folglich zur Heterotopie¹², zu transformieren.

Ähnlich eines Friedhofes, erfüllt es zudem eine präzise Funktion: die Beherbergung der sterblichen Überreste der in Indochina gefallenen Menschen. Zudem ist hier ein Bruch mit der realen Zeiteinteilung spürbar, da sie keine Rolle spielt, sondern man vielmehr einen Stillstand, hervorgerufen durch die ruhige Lage und die fehlende Frequenz von anderen Menschen, wahrnimmt.¹³

Der Stillstand betrifft jedoch nicht den einzelnen Besucher, denn in Fréjus ist das Gehen mitgedacht. Die einzelnen Bereiche sind ohne Bewegung nicht zu erfassen. Zudem gibt es zwei Etagen, so dass man sich in alle Richtungen wenden kann. Indem folglich der Besucher das Mémorial durchschreitet und sich die einzelnen Elemente näher anschaut,

⁷ALDRICH (2005): *Vestiges of the colonial empire*, S. 127.

⁸Vergleiche: <http://www.lemonde.fr/voyage/article/2006/01/01/on-etait-heureux-nationale-7-1338117-3546.html?xtmc=memorial-des-guerres-en-indochinextcr=9>; Artikel “On était heureux, Nationale 7“ von Olivier Bauer, publiziert am 20.04.2010, besucht am 25.10.2013.

⁹NORA (1997): *Entre Mémoire et Histoire*, S. 23-43.

¹⁰Vgl. ebd., S. 43.

¹¹FOUCAULT (2001): *Des espaces autres*, S. 1571-1581.

¹²Ders. (2005): *Die Heterotopien/Les hétérotopies*, S. 37-52.

¹³Siehe ebd., S. 45f.

transformiert er den Ort, den *lieu*, zum Raum. Insofern ist das Unbewegliche im Begriff des (Erinnerungs-)Ortes hier fehl am Platz.

Das Besondere an Fréjus in der Bedeutung für Indochina ist die Kombination aus drei Teilen: die vietnamesische Pagode, welches historisch gesehen älteste Gebäude, das einerseits auf die Ursprünge des Buddhismus und andererseits auf die aktive Praxis dieses Glaubens verweist und sich somit als aktuell belebten Ort ausweist, das *monument aux morts*, welches zehn Jahre vor dem Mémorial eingeweiht wurde, und schließlich das *Mémorial des Guerres en Indochine* selbst.

Durchschreitet man alle Sehenswürdigkeiten, erhält man oberflächliche Einblicke in das, was Indochina heute für Frankreich ausmacht, nämlich die Erinnerung an dort Gefallene. Die territoriale Einordnung ihres Todesortes in einen kartografischen Raum geschieht losgelöst von weltpolitischen Zusammenhängen und ihrer Geschichte. Die Lebendigkeit der Erinnerung, die Nora als Basis sieht und in der formulierten Kombination als redundant oder auch als Tautologie bezeichnen würde, besteht nicht von offizieller Seite aus, da kaum Erinnerungen zu finden sind und sich auch die geschichtliche Aufklärung auf ein zweiseitig bedrucktes DIN-A-4-Blatt beschränkt.

Die Besonderheit des *Mémorial* liegt auch in der fehlenden Aufführung in Pierre Noras Erinnerungsorten: Indem das Vergessen von offizieller Seite so offen gezeigt wird, findet ebenfalls keine Instrumentalisierung im Sinne bespw. eines Heldenkults statt. „[L]e retour sans fin des cycles de sa mémoire“¹⁴ lässt sich für Fréjus so nicht feststellen. Indem die Besucherzahlen stetig abnehmen, zeigt sich ebenso auch das Aussterben derjenigen, die den Ort als Ort des Gedenkens aktiv nutzen. Dies wird durch die periphere Lage unterstützt, die ein Sinnbild für die Rolle Indochinas im Gesamtbild des Landes ist, denn die ehemalige Kolonie erfährt keine Einbettung.

Fréjus ist somit eine Synekdoche für das Archivieren unangenehmer Teile der nationalen Geschichte. Sie wird aufbewahrt, aber sie ist kein aktiver Diskussionsgegenstand. Sie wird nicht repressiv unter Verschluss gehalten, eine Vertiefung findet jedoch auch nicht statt. Die „Negation des Vergessens [...] bedeutet in aller Regel eine Anstrengung, eine Auflehnung, ein Veto gegen die Zeit und den Lauf der Dinge“¹⁵, die hier halbherzig geschieht.

Zwei Erinnerungspraktiken finden regelmäßig statt. Von offizieller Seite geschieht das ritualisierte Gedenken jedes Jahr am 7. Mai und erinnert an das Ende der Schlacht von Diên Biên Phú. Zudem wurde am 8. Juni 2005 zum ersten Mal eine „Journée nationale d’hommage aux morts pour la France en Indochine“, auf der Michèle Alliot-Marie,

¹⁴NORA (1997): *Entre Mémoire et Histoire*, S. 39.

¹⁵ASSMANN (2012): *Formen des Vergessens*, S. 23.

Verteidigungsministerin, sprach und in Fréjus, indem sie einen unbekanntem gefallenen Soldaten dort zur ewigen Ruhe geleitete, an Diên Biên Phú erinnert. Sie wird nun in jedem Jahr an diesem Tag wiederholt: “Chaque année, le 8 juin sera la date officielle de commémoration des victimes de la bataille de Diên Biên Phu.”¹⁶

Die Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit beginnt in sehr kleinen Schritten, doch nach wie vor gilt, dass Indochina ein peripheres Thema ist, bei dem die Auseinandersetzung auf sich warten lässt. Die Installierung von nationalen Gedenktagen kann ein erster Schritt sein, entpuppt sich aber als leere Geste, wenn sie von keinem offenen Diskurs begleitet wird. Kombiniert man die Auflistung der Gefallenen mit den Karten, die in Fréjus ausgestellt sind, geben sie ein fragwürdiges Bild ab über das, was über die ehemalige Kolonie vermittelt wird. Der Bau des *Mémorial* gibt den Gefallenen einen Ruheort und verhindert gleichzeitig ein Aufbegehren der Interessensgruppen, deren Anliegen eine Verhinderung des Vergessens ist. Ein Eintauchen in die Geschichte und damit eine aktive Form der Erinnerung erfordert jedoch mehr. Das *Mémorial des Guerres en Indochine* ist somit kein Erinnerungs- sondern vielmehr ein Trauerort und damit auch eine Station des langsamen Vergessens. Eine wirkliche Aufarbeitung scheint von keiner Seite gewünscht. Eine Art Gegenort zu Fréjus ist Diên Biên Phú, das sich in Nordostvietnam an der Grenze zu Laos befindet und das Teil der Kriegereignisse war. In den Wirren des ersten Indochina-Krieges wurde die kleine Stadt, deren besondere Lage und zahlreiche Anhöhen sie strategisch interessant machten, zu einer Festung durch die Franzosen ausgebaut. Sie sollte so als Bollwerk gegen die Freiheitsbestrebungen der Viet Minh dienen, fiel aber am 7. Mai 1954 und gilt seitdem als Symbol des französischen Traumas¹⁷, des unerwarteten vietnamesischen Sieges über die koloniale Übermacht des *Empire*¹⁸ und damit der französischen Niederlage auf asiatischem Boden.

Zur Erinnerung an den überraschenden Sieg wurde in der Stadt besonders geschichtsträchtige Orten erhalten oder wieder aufgebaut, bei deren Besuch der Triumph über die französischen Kolonialherren auf unterschiedliche Weise 'erfahrbar' wird. Geschlossen gestaltet, bietet Diên Biên Phú die Möglichkeit, ihn an einem beliebigen Punkt des Parcours¹⁹ beginnend zu durchlaufen. Dabei mitbedacht werden muss, dass die Wer-

¹⁶ Artikel einsehbar unter: <http://archives.gouvernement.fr/villepin/information/actualites-20/indochine-premiere-journee-nationale-53213.html>; besucht am 30.10.2013.

¹⁷ BORNERT (1954): *Dien Bien Phu*.

¹⁸ THÜRCK (1988): *Dien Bien Phu*.

¹⁹ Marc Augé verbindet in seiner Ausführung zum anthropologischen Ort die Wahl des Weges mit dem daraus entstehenden Diskurs: "nous incluons dans la notion de lieu anthropologique la possibilité des parcours qui s'y effectuent, des discours qui s'y tiennent, et du langage qui le caractérise." Folgt man dieser Ansicht ändert sich der Eindruck, den man bei einem Spaziergang durch eine Stadt gewinnt, jedes Mal bei einer Änderung der Route. Insofern ließe sich die folgende Interpretation auch ganz anders vorstellen. AUGÉ (1992): *Non-Lieux*, S. 104.

tigkeit der Schlachtfelder in Vietnam eine andere ist, wie William S. Loganin einem Vortrag, den er 2005 auf dem zehnten internationalen Seminar des UNESCO-Forums in Newcastle-upon-Tyne gehalten hat, beschreibt.

Vietnamese people respect and commemorate heroes, ancestors and important historical incidents, including victories over enemies, and there is a strong feeling of obligation towards the fatherland. But the object of commemoration is often not the historical facts of people and events from the past but popular belief and mythical constructions of spiritual importance to current communities.²⁰

Die Konservierung der Vergangenheit ist der ökonomischen Nutzung untergeordnet, was rational gesehen Sinn ergibt, aber in der westlichen Überflusgesellschaft zunächst fremd anmutet. So werden ungenutzbare Reisfelder freigegeben, um sie zur Erinnerung brach liegen zu lassen. Gerade die ritualisierte Reminiszenz stützt sich auf mündlich weitergegebene und im Sinne eines Märchens weitergesponnene Geschichten, was einen Gegenpol zur Stützung auf wissenschaftliche Daten und Fakten darstellt. Die Gestaltung der offiziellen Einrichtungen offenbart jedoch eine Annäherung auf die westliche Sicht an.

Am weitesten vom Stadtkern entfernt steht das von den Franzosen zum 40. Jahrestag der Niederlage, am 7. Mai 1994 errichtete, schlichte *Mémorial*, welches an die überwiegend der Fremdenlegion entstammenden und für Frankreich gefallenen Soldaten erinnert. Das Denkmal steht inmitten einer kleinen Parkanlage, welche von einer hohen, weißen Mauer umgeben ist. Auffällig ist, dass der Zutritt scheinbar nicht regelmäßig gestattet wird. Auch zu den angegebenen Öffnungszeiten war das Tor verschlossen.

In der Nähe des Denkmals wurde der so genannte De-Castries-Bunker wieder aufgebaut, der begehbar ist. So sieht man als Besucher neben dem Bunker auch ein stilisiertes Relief, das die Aufgabe der französischen Kommandanten mit gesenktem Kopf in der unteren rechten Bildhälfte, eine Art Trennungslinie, die den Bunker verbildlicht, und siegreiche, Fahnen schwenkende Vietnamesen in der oberen linken zeigt, während rechts oben Rauch aus der Verteidigungsanlage steigt. Die Inschrift bedeutet übersetzt folgendes: "Am 07.05.1954, um 17:30 Uhr wurde der französische Kommandant Oberst Christian de Castries und seine verbliebenen Soldaten von dem vietnamesischen Kommandeur Ta

²⁰Siehe: <http://conferences.ncl.ac.uk/unescolandscapes/files/LOGANWilliam.pdf>, S. 7, besucht am 20.05.2010.



Abbildung 2.2: De-Castries-Bunker

Quoc Luat, der mit seinen 312. Infanteriedivision in die Festung eingedrungen ist, lebendig festgenommen.“ Dies verdeutlicht, dass hier viel Wert auf die Exaktheit historischer Angaben gelegt wird.

Steigt man die Treppe hinab und besichtigt die einzelnen Räume, findet man an den Mauern angebrachte Tafeln über die Zahlen der Opfer, der Versorgung und der Kosten sowie eine zu den Franzosen gehörende Karte, die die Anhöhen in Verbindung mit ihnen zugeordneten Frauennamen zeigt.²¹ Die vietnamesische Überschrift dient zunächst als Erklärung für den vietnamesischen oder Vietnamesisch sprechenden Besucher, verweist aber gleichzeitig auf eine nachträgliche Bearbeitung und damit einen Verlust des Originalzustandes. Die Karte enthüllt sich als Museumsbestandteil.

Kehrt man in die Stadt zurück, so hat man als nächstes die Möglichkeit entweder den Friedhof der gefallenen Vietnamesen, den A1-Hügel (ehemals Höhe Eliane) oder das Museum *Diên Biên Phú Historical [sic!] Victory* zu besichtigen. Die Friedhofsmauer enthält außen ein golden gefärbtes Relief, das die Geschichte der Verteidigung von Diên Biên Phú in Bildern darstellt, während innen eine Auflistung der Namen der Gefallenen an einer Plexiglaswand angebracht ist, was an Fréjus denken lässt. Die Grabsteine sind in einem schlichten Weiß gehalten, von Buchsbäumen umgeben und symmetrisch angeordnet, wobei sie am gegenüberliegenden Ende vom Eingang von einem überdachten Altar eingegrenzt werden, der von zwei ebenfalls in Gold gehaltenen Statuen eingerahmt wird. Während eine der beiden zwei Männer in Kriegsausrüstung zeigt, versinnbildlicht die andere zwei vietnamesische Frauen in traditioneller Kleidung, die Schleier vor sich halten, unter dem ein Kind kniet. Die zuvor angesprochene Mythisierung von Helden, die in der vietnamesischen Erinnerung eine große Rolle spielen, wird hier deutlich, indem nicht nur die gefallenen Männer stilisiert werden sondern auch die Trauer und Verluste

²¹Die Verwendung gerade des Namens *Eliane*, neben beispielsweise *Claudine* und *Françoise*, lässt ein eigenes Narrativ entstehen, denn die Protagonistin des Films *Indochine*, in dem Régis Wargnier Regie führte und Cathérine Deneuve die Hauptrolle spielt, trägt ebenso diesen Namen, was in *Das nackte Auge* wiederum rezipiert wird. So scheint es hier von Beginn an eine Gleichsetzung zwischen der Verteidigung bzw. Eroberung eines militärgeographisch wichtigen Ortes und dem einer Frau zu geben, was von der Geographie in das Medium des Films und abschließend des Textes transgressiert und durch verschiedene Zeiten getragen wird. Dies wird noch genauer in den folgenden Kapiteln zu untersuchen sein.

der Frauen sowie der Kinder.

Eine andere Art der Stilisierung findet sich im Museum, denn im Vorhof werden die explizit von den Franzosen erbeuteten Waffen und Fahrzeuge ausgestellt, die in einem nicht mehr gebrauchsfähigem Zustand sind. Im Inneren der Gebäude finden sich vor allem (kopierte) Zeitzeugnisse, die die Ereignisse nachstellen und daran erinnern sollen. Emotional aufgeladene Gegenstände wie Flaggen oder skurrile wie ein Tischbein des Kommandotisches des Generals Hoang Van Thai, der den Kampf in Diên Biên Phú befehligte, und der Reifen eines Wagens, das Ngyuen Van Toan während der Auseinandersetzungen fuhr, werden ausgestellt. Sie stehen in einem synekdochalen Verhältnis zum großen Ereignis, in welchem sie als *pars pro toto* verdeutlichen, dass der Sieg nur mithilfe der Unterstützung eines Jeden gelingen konnte. In der Nachstellung kommen wieder lebensgroße Plastikfiguren zum Einsatz, die Ho Chi Minh am Verhandlungstisch (hinter ihm ein Relief, das die große Anzahl an Gefolgsleuten verdeutlicht) oder einen Soldaten in Aktion zeigen. Der Unterschied zur Abstraktion in westlich geprägten historischen Museen, die eine gewisse Neutralität und Objektivität zum Ziel haben, wird hier durchbrochen, da gerade die Emotion angesprochen wird.

An wenigen Stellen wird dies variiert, indem Karten neben der nahen Perspektive der persönlichen Schicksale ebenso eine Übersicht über politische Züge vermitteln. Eine Karte aus dem Historischen Museum zeigt das Schlachtfeld ganz Indochinas nach dem Feldzug in Diên Biên Phú und lässt eine Annäherung an französische Darstellungen sichtbar werden. Die Zuschreibung Indochina ("Dong Duong") findet lediglich als Paratext Verwendung, denn in der Karte selbst werden die Länder Thailand, China, Kambodscha und Laos genannt, während das Territorium des heutigen Vietnams namentlich nicht gekennzeichnet ist und im Gegensatz zu den französischen Darstellungen auch hier keine Föderalisierung erkennen lässt. Zudem werden die einzelnen Züge der vietnamesischen Kräfte gegen die französische Kolonialmacht über die Territorien Kambodschas und Laos' verdeutlicht.

Anders als in den Karten Hanois wird hier und in einer weiteren Karte des Historischen Museums der Begriff Indochina "Dong Duong" verwandt, was eine Besonderheit darstellt



Abbildung 2.3: Eine Karte aus dem Historischen Museum

und den Ort Diên Biên Phú zusätzlich als geschichtsträchtig markiert. Die Negierung der erfolgreichen französischen Kolonialisierung ebenso wie die Betonung der vietnamesischen Einheit markieren einen Bruch, den es – nach der Beschreibung des Parcours – zu erörtern gilt. Es lässt sich aber bereits an dieser Stelle sagen, dass der “indochinesische“ Raum hier plötzlich sag- bzw. lesbar und historisch erfahrbar wird.

Zum Schluss bleiben noch zwei ehemals militärisch wichtige Orte, der A1- und der D1-Hügel, die von französischer Seite aus die Frauennamen Eliane und Dominique trugen, womit sie auf die strategische Karte im rekonstruierten Bunker rekurrieren. Ihre heutige touristische Nutzung unterscheidet sich voneinander, da ein Spektrum von historischem Erinnern und touristischem Vergnügen geöffnet wird. Während der A1-Hügel ausschließlich der Erinnerung an die Schlacht gewidmet ist, indem man ihn auf verschiedenen Wegen und Trampelpfaden erlaufen, zum Teil den Bunker besichtigen, durch die Gräben und über sie hinweggehen kann, dient D1 heute als Aussichtsplattform, auf die man über Treppen gelangen, die Aussicht genießen und sich an Eis-, Getränke- und Souvenirständen erfrischen kann.

Die Besonderheit dieser Stadt zeigt sich nicht nur in der historischen Bedeutung. Da er ein bedeutender Teil der Ereignisse im Zuge der Kämpfe um Indochina und damit ebenso Austragungsort eines Konfliktes auch um Weltordnungen ist, braucht man nur seinen Namen zu nennen, um ihn sofort in den historischen Kontext einordnen zu können, was die große Macht der Suggestion und Imagination impliziert.

Im Vergleich der beiden Städte Diên Biên Phú und Fréjus wird deutlich, dass der größte Unterschied die Lebendigkeit der Erinnerung an Indochina zu sein scheint. Fréjus erinnert an die Menschen durch die Angabe der Namen, ihres Regiments und mit der Zugabe “Mort pour la France le“ und der Nennung des Todesdatums an den einzelnen Urnengräbern sowie eine Auflistung der “Disparus présumés morts pour la France“ durch alphabetisch die Nennung der Namen, die nach Jahreszahl geordnet sind, auf der Plexiglaswand. Der Raum Indochina wird losgelöst durch Karten evoziert. Lebendig wirkt dies nicht und der Zugang zu den Ereignissen wird eher verwehrt als erleichtert.

Diên Biên Phú hat im Gegensatz dazu das “Privileg“, Ort des Geschehens gewesen zu

sein, so dass die Verbindung nicht mühsam konstruiert werden muss. Anders als die Toten wurden Kriegsmaterialien nicht repatriert, so dass ein ganzes Arsenal an Objekten zur Ausstellung zur Verfügung steht, die die Verbindung zur Realität im Sinne von Michel de Certeau als eine “origine postulée“²² schafft.

Die mediale Aufarbeitung an den verschiedenen Orten konzentriert sich auf die Leistung des einzelnen Menschen. Helden werden stilisiert, indem nicht nur ihre Namen genannt, sondern sie auch durch Bilder, Figuren und verwendete Objekte zum Leben erweckt werden. Die Nähe, die hier suggeriert wird, überspringt den zeitlichen Abstand, um gerade eine soziale Gemeinschaft zu festigen, die aus den Ereignissen eine Identität erschafft, unter der sich patriotisch ein ganzes Volk vereinigt. “Bac Ho“ (Onkel Ho) ist nur ein Beispiel. Die Abstraktheit der Darstellung, die prägend für das *Mémorial* in Fréjus ist, findet sich hier nur bedingt wieder, denn die Aufarbeitung der Geschichte ist klar politisch gefärbt. Es wird keine, im europäischen Sinne übliche Neutralität suggeriert. So fehlen auch hier die “dunklen“ Teile in der Aufarbeitung der eigenen Geschichte, denn der Dualismus von Gut und Böse greift hier zu kurz.

Diên Biên Phú als Erinnerungsort im Sinne Pierre Noras²³ zu bezeichnen, liegt nah, jedoch sind er und seine Umgebung *der* Raum, in dem die Schlacht stattfand. Der rekurrierende Verweis im Nora’schen Sinne trifft hier so nicht zu. Zudem spielt auch hier die Bewegung von Ort zu Ort eine große Rolle, was das Stationäre des Erinnerungsortes entkräftet. Zwar kann man im Gegensatz zu Fréjus von einer aktiveren Erinnerungskultur sprechen, die sich nicht nur im Weiterbauen und -denken der einzelnen Kriegsschauplätze zeigt, sondern die auch ein körperliches Element durch die Bewegung von einem Ort zum nächsten mit sich bringt. Die Transformation beispielsweise im Wiederaufbau des Bunkers von Christian de Castries und der Gestaltung der beiden Hügel, die sich auch in der Änderung des Namens zeigt, beweist eine Dynamik des Gestaltens. Gerade das Spektrum des Rezipierens eines kommunistisch gefärbten Museums über ein französisches Denkmal zu einer touristischen Aussichtsplattform spiegelt eine große Bandbreite an Möglichkeiten wieder, die so in Fréjus – auch aus historischen Gründen – nicht vorhanden ist.

²²DE CERTEAU (1975): *L’écriture de l’histoire*, S. 57.

²³NORA (1997): *Entre Mémoire et Histoire*.

Von einer kritischen Aufarbeitung lässt sich jedoch auch hier nicht sprechen, da der Zugang zu allen “Erinnerungsorten“ nicht unbedingt möglich ist. Dem Siegenarrativ eines vietnamesischen Davids steht keine Schilderung des französischen Goliaths gegenüber. Vielmehr ist die Version im nordöstlichen Vietnam an einzelnen Schicksalen interessiert, aber nur insofern sie das einheimische Heldentum betreffen. So ist zwar der Zugang zur Geschichte anders als in Fréjus überhaupt möglich, jedoch ist sie sehr auf ein Narrativ beschränkt. Abweichungen und Unsicherheiten, die die Kohärenz brüchiger wirken lassen würden, werden nicht thematisiert.

Die vietnamesische Aufarbeitung verfolgt somit zwei Ziele: Einerseits dient sie dem Nationalstolz, andererseits geht es um die Profitierung des westlichen Tourismus durch die Profilierung als touristisches Ziel. Dass sich die Thematisierung dieser zeitlichen Ereignisse hauptsächlich in dieser Stadt mit der französischen Zuschreibung namens Indochina fernab der Zentren Hanoi und Ho-Chi-Minh-Stadt verorten lässt,²⁴ bedeutet eine Auslagerung und Engführung im Bewahren des Andenkens. Eine kritische Auseinandersetzung wäre hier folglich fehl am Platz.

Was macht das Erinnern an Indochina also aus? Die ehemalige Kolonie ist in Frankreich kein Beispiel zur Identitätsstiftung eines Nationalgefühls – anders als in Vietnam, wo sich die als klein empfundene Gemeinschaft der “Annamiten“ gegen überlegen angesehene Völker wie die Chinesen, die Franzosen und später auch die Amerikaner durchsetzen konnte. In beiden Fällen findet ein funktionalisiertes Erinnern statt. Im ersten Fall ist es ein Gedenken der Toten, im zweiten Fall ein zusätzliches Beispiel für den Nationalstolz. Beschränkungen durch ein unterschiedliches Ausmaß an Vergessen gibt es folglich auf beiden Seiten.

Sybille Krämer stellt den gegensätzlichen, attribuierten Dualismus zwischen Erinnern und Vergessen in Frage. So konstatiert sie Folgendes: “Das Vergessen wird als Mangel, Schwäche, Defizit und auch Schuld ausgelegt, die Erinnerung aber gilt als Errungenschaft, Potential, Stiftung und Kraft.“²⁵ Dies stellt sie sogleich wieder in Frage und verweist auf Friedrich Nietzsche, der das Vergessenkönnen als Basis für Formgebung

²⁴Dies vertiefen kartographische Beispiele aus Hanoi im nächsten Kapitel.

²⁵KRÄMER (2000): Das Vergessen nicht vergessen, S. 251.

funktioniert.²⁶ Das, was er als “das Unhistorische“²⁷ bezeichnet, also “die Kunst und Kraft *vergessen* zu können und sich in einen begrenzten *Horizont* einzuschließen“²⁸, ist neben dem “Überhistorischen“, folglich der Kunst und Religion, eine Bewahrungsform des Lebens, die dem “Übermaß an Historie“²⁹ entgegen steht. Nietzsche verkehrt somit die Wertung von Erinnern und Vergessen und sieht gerade in letzterem eine wichtige Schaffenskraft, die lediglich zunächst paradox anmutet.

Für Indochina könnte die Beschränkung in der französischen und vietnamesischen Erinnerung somit eine Form der Freiheit bedeuten. Die Verwandlung von Ereignissen in Historie – mit anderen Worten: die Verwissenschaftlichung von Leben – nimmt ihnen die Lebendigkeit. Indem sie nicht “übermäßig historisch“ verankert ist, lässt sie Raum für andere Formen der Reminiszenz. Die Rekonstruktion Indochinas ermöglicht also ein Imaginieren, das gleichermaßen eine Dynamik des Erfindens und Erinnerns ist, und damit eine Revitalisierung durch alternative Formen der Erinnerung in Gang setzt. Bevor jedoch die Gegenwart der ehemaligen Kolonie weiter verfolgt werden kann, muss zunächst eine Spurensuche erfolgen. So steht nun folgend die Suche nach den Wurzeln im Blickpunkt.

²⁶KRÄMER (2000): *Das Vergessen nicht vergessen*, S. 258.

²⁷NIETZSCHE (1999): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 107.

²⁸Ebd.

²⁹Ebd., S. 106.

3 Der Raum Indochina

„Weil Ai Van mich beim Frühstück mehrmals fragte, welchen Film ich gerade gesehen hatte, verriet ich ihr den Titel 'Indochina'. Das Wort klang wie ein misslungenes Tofugericht. Es ging weder um Indien noch um China, sondern um uns. Wie kam man damals auf so eine Bezeichnung?“^a

^aTAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 90.

Die Frage der Protagonistin aus der Erzählung von Yoko Tawada nach der Herkunft der Bezeichnung “Indochina“ trifft genau das Thema dieses Kapitels. Der Fokus liegt auf dem Ursprung des Wortes Indochina, seiner geographischen Zuordnung sowie seiner kartographischen Darstellung.

Diese geographischen Zuordnungen und kartographischen Darstellungen werden von geschichtlichen Ereignissen umrahmt, die eine Imagination des Raumes Indochinas kulturhistorisch erst ermöglichen. Eine kurze Erläuterung der Geschichte der französischen Kolonie hilft bei der Einordnung in einen kulturpolitischen Gesamtzusammenhang.

Die französische Einflussnahme beginnt bereits im 17. Jahrhundert. Besonders der Jesuit Alexandre de Rhodes sticht hervor, denn er ist dort nicht nur als Missionar tätig, sondern erarbeitet als Linguist außerdem eine romanische Transkription der sich bis dato an den chinesischen Schriftzeichen orientierenden einheimischen Sprache. Bis heute wird seine Schriftsprache des Annamitischen, das „Quoc Ngu“ in Vietnam verwendet.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts haben sich weitere Missionare und Händler vor Ort eingefunden. Durch Wettlauf des französischen und englischen Imperialismus um Ko-

3 *Der Raum Indochina*

lonien in Asien geht 1860 ein französisches Expeditionscorps im Süden vor Anker, um Cochinchina zu erobern. Mit der Unterzeichnung des Vertrags von Saigon am 5. Juni erhalten die Franzosen die Herrschaft über diesen Teil Indochinas. 1863 wird Kambodscha unter französisches Protektorat genommen, 1884 folgen Tonkin und Annam sowie 1893 Laos.

Es gibt durchaus Widerstand gegen die französische Besatzung. Am 10. Februar 1930 proben vietnamesische Soldaten mithilfe der Nationalen Vietnamesischen Partei den Aufstand. Doch er wird niedergeschlagen.

1939 beginnt der Zweite Weltkrieg, wodurch sich der Fokus der Kolonialmacht auf Europa richtet. Am 9. März 1945 verschafft sich die japanische Armee die Oberherrschaft über Indochina, während der sie auch die koloniale Verwaltung zerstören. Im Zuge des Abwurfs der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki am 6. und 9. August 1945 kapituliert Japan schließlich und unterzeichnet am 2. September ihre bedingungslose Kapitulation. Die Potsdamer Konferenz teilt Vietnam entlang des 16. Breitengrads. Der Norden wird zur chinesischen Einflusszone, die dem vietnamesischen kommunistischen Führer Ho Chi Minh die Macht übergeben. Im Süden übernehmen die Briten unter der Leitung von Douglas David Gracey die Verwaltung.

1946 übernehmen die Franzosen die Kolonie über den Süden wieder. Laos und Kambodscha gelingt es, ihren souveränen Status zu deklamieren, was aber nicht für Vietnam gilt. Die Verträge des 6. März 1946, die von Ho Chi Minh und Jean Sainteny unterzeichnet werden, erkennen den Nordvietnam als „freien Staat“ an, überdauern aber nicht. Die Bombardierung von Haiphong im November läutet den so genannten Ersten Indochina-Krieg ein.

Am 8. März wird ein weiteres Abkommen, das „Elysée-Abkommen“ geschlossen, welches Cochinchina als Teil des neuen Staates Vietnam zuspricht. Alle drei Indochina-Länder, Vietnam, Laos und Kambodscha werden formell zu unabhängigen Staaten erklärt, die mit Frankreich assoziiert sind. Dennoch kommt es zu militärischen Operationen auf beiden Seiten.

Vom 13. März bis zum 8. Mai 1954 findet die Schlacht um Diên Biên Phu statt, in der

Frankreich letztmalig unterliegt. Der Verlust der Stadt bedeutet ebenfalls den Verlust der Kolonie, der durch die Friedenskonferenz am 20. Juli 1954 in Genf vertraglich festgehalten und am 21. Juli amtlich wird. Er bedeutet eine erneute Teilung des Vietnams entlang des 17. Breitengrades, den Rückzug der französischen Truppen, die Unabhängigkeit von Kambodscha und Laos sowie Waffenstillstand. Im Sommer 1955 ziehen die letzten französischen Soldaten ab. Kurz darauf, nämlich am 1. November desselben Jahres beginnt der zweite Indochina-Krieg, der zwischen den Vereinigten Staaten von Amerika und Vietnam ausgetragen wird.

Diese kurze geschichtliche Abhandlung wird im nun folgenden Kapitel durch die Erläuterung der geographischen Ursprünge Indochinas und ihrer kartographischen Darstellung zu unterschiedlichen Zeitpunkten vor, während und nach der Kolonialisierung ergänzt. Dabei zeigt sich, dass politische Ereignisse einen großen Einfluss auf die Visualisierung eines Territoriums haben.

Die zweimalige politische Teilung Vietnams offenbart bereits zu diesem Zeitpunkt, dass Räume geschaffene und nicht notwendigerweise natürlich gewachsene Entitäten sind. Die als Leitmotiv zu sehende Frage nach der Herkunft Indochinas und ihrer gleichzeitigen Kritik im aus "Das nackte Auge" stammende, zu Beginn stehende Zitat macht bereits deutlich, dass hier eine Natürlichkeit von kulturellen Prozessen, zu denen auch die wissenschaftliche Disziplin der Geographie gehört, negiert wird. Ordnungen und Strukturierungen sind von Menschenhand geschaffene Imaginationen. Sie basieren einerseits auf Wahrnehmungen und entspringen andererseits dem Wunsch der Aneignung durch Klassifikationen. Die von außen getroffene Zuordnung der Halbinsel südlich von China und östlich von Indien wird somit zu Recht in Yoko Tawadas Text in Frage gestellt.

Die Geburt der Geographie aus dem Geiste der Imagination oder, um es zu spezifizieren, die Geburt Indochinas aus dem Geiste der französischen Geographie ist ein Beispiel für das Oszillieren von Raumzuschreibungen, deren Arbitrarität zwischen einem Territorium einerseits und einem "misslungenen Tofugericht" andererseits auszumachen ist. Das Schreiben über Raumkonstruktion inklusive ihrer Hinterfragung ist somit im Sinne José Rabasas eine Möglichkeit der Neuordnung: "Writing thus bears the power to construct

3 Der Raum Indochina

a *text* and impose an order on the world.“¹ Ziel ist es, verschiedene Einteilungen zu verdeutlichen. Das Nebeneinander von unterschiedlichen Wirklichkeiten enthüllt nicht nur die menschliche Imaginationsfähigkeit, sondern offenbart auch Konstruktionsweisen von Weltbildern und deren politischen und kulturellen Zweck.

3.1 Über Versuche der Definition Indochinas

Auf der Suche nach einer Definition Indochinas wird man in einem aktuelleren Lexikon fündig, welches den Begriff etymologisch auf folgende Weise herleitet:

Der Name 'Indochina' wurde im 19. Jahrhundert von dem dänisch-französischen Geographen Conrad Malte-Brun geprägt und trifft in hervorragender Weise die geographische, ethnologische und historische Situation des Raumes. In der Folgezeit wurde der Terminus leider mehr und mehr auf Französisch-Indochina eingeschränkt; da jedoch diese Kolonie nicht mehr besteht, kann man ohne Bedenken den Namen Indochina wieder im ursprünglichen Sinne gebrauchen.²

Diese problematische, weil wertende Analyse gibt jedoch den Hinweis auf den Ursprung, indem hier schon eindeutig feststellbar ist, dass Indochina, egal in welcher Ausdehnung, von vornherein eine europäische Ordnung des asiatischen Raumes dar- und eine okzidental einteilende Idee vorstellt. Die Theorie des aus westlicher Sicht geprägten Orients Edward Saids lässt sich hier auf die Gebiete Südostasiens anwenden.³

Ebenso ersichtlich ist die Idee des Zwischenraums, denn sowohl als geographisch als auch politisch definierte Einheiten gelten die angrenzenden Gebiete Indiens und Chinas, was Michel Bruneau als "*l'entre-deux*" bezeichnet, den er als Einflussraum zwischen der indischen und chinesischen Welt versteht, mit der während der gesamten Geschichte kommuniziert wurde.⁴ So ist die Zusammenfassung Indochinas zunächst einer äußeren Abgrenzung zu verdanken, als vielmehr einer inneren Einheit.

Folgt man dem Hinweis von Wolf Tietze, so stößt man zunächst auf den umfangreichen *Précis de la Géographie Universelle* von Conrad Malte-Brun, in dem eben jene oben genannte Definition der Halbinsel zwischen Indien und China zu finden ist. Allerdings hat letzterer bereits im Jahre 1804 zusammen mit Edme Mentelle einen geographischen Band zu diesem Territorium⁵ herausgegeben. In diesem findet sich als Überschrift des ersten Kapitels „Pays Indo-Chinois, ou royaumes de Tonquin, de Cochinchine, de Laos

¹RABASA (1993): *Inventing America*, S. 55/56.

²TIETZE (1969): Westermann Lexikon der Geographie, S. 508.

³SAID (1979): *Orientalism*, S. 6ff.

⁴BRUNEAU (2006): *L'Asie*, S. 9.

⁵MENTELLE und MALTE-BRUN (1804): *Géographie*.

3.1 Über Versuche der Definition Indochinas

et de Cambodja“, welche interessanterweise genau die Länder⁶ benennt, die das spätere *Französisch-Indochina* bilden. Hierbei erfolgt die Zuschreibung durch das Abgrenzen von China, da sich sowohl an deren Wissen wie auch an deren Topographie orientiert wird:

Toutefois il est sûr que le caractère physique et moral des habitans les rapproche beaucoup des Chinois; ils ont reçu de la Chine et les lois qui les régissent et la langue qu'ils parlent. Les Chinois comprennent le *Tonquin* et la *Cochinchine*, et peut-être encore le *Cambodja*, sous le nom général d'*An-nan*, ce qui veut dire *Repos du Midi*.⁷

Hierbei wird einerseits die Unsicherheit deutlich, die durch das Wort „vielleicht“ markiert ist und die eindeutige Zuordnung verhindert. Zudem wird deutlich gemacht, dass sich die Darstellung auf Hinweise aus Reiseberichten stützen,⁸ die auch widersprüchliche Angaben zu einzelnen Namen liefern bzw. sie an andere Stelle verorten, so dass in dieser Zeit nicht von einheitlichen Ergebnissen gesprochen werden kann.

Im „Avis au Lecteur“ findet sich jedoch der Hinweis, dass es neue Erkenntnisse zu diesen Gebieten gäbe, welche in den Anhängen zu finden seien: „Nous avons, sur la *Cochinchine* et le *Tonquin*, sur l'île *Timor* et quelques autres, des renseignements nouveaux qui n'ont pas pu être insérés dans ce volume, mais qu'on verra parmi les *supplémens généraux*.“⁹ So lässt sich der später erschienene „Précis“ als eben solcher verstehen. Auf der anderen Seite fehlt die Abgrenzung zu Indien und damit die Herleitung des Namens, so dass an diesem Punkt Leerstellen offenbar werden, die noch gefüllt werden müssen.

Dies geschieht im neun Jahre später veröffentlichten Band von Conrad Malte-Brun wiederum nur partiell. Zunächst erhält man eine abgewandelte Definition:

De toute l'Asie, il ne nous reste à décrire que la partie qui comprend l'empire des Braghmans ou Birmans, les royaumes de Tonquin, de Cochinchine, de Cambodja, de Laos, de Siam et le pays de Malaca. Cette région ne porte aucun nom généralement reconnu. On la désigne quelquefois sous le nom de *presqu'île au-delà du Gange*, et pourtant ce n'est pas, à proprement parler, une péninsule. Plusieurs géographes l'ont nommé *Inde extérieure*; cette dénomination est plus caractéristique que la première. Mais comme ces pays ont été quelquefois soumis à l'empire de Chine, et comme la plupart des peuples qui les habitent ressemblent beaucoup aux Chinois, soit par la physiognomie, la taille et le teint, soit par les mœurs, la religion et la langue, nous avons proposé, il y a plusieurs années, de désigner cette grande région du globe sous le nom nouveau, mais clair, expressif et sonore, d'*Indo-Chine*.¹⁰

Die vorgenommene topographisch definitatorische Ausdehnung des indochinesischen Raumes findet hier ihren Anfang, so wie die Findung eines Namens für dieses Gebiet beendet werden soll. Dass die „Halbinsel oberhalb des Ganges“ ebenso wenig zutrifft wie die

⁶Wenngleich hier kritisch das Fehlen von Annam bemerkt werden sollte, welches jedoch im Kapitel selbst aufgeklärt wird.

⁷MENTELLE und MALTE-BRUN (1804): *Géographie*, S. 1.

⁸Vgl. ANDRÉ-PALLOIS (1997): *L'Indochine*, S. 27.

⁹MENTELLE und MALTE-BRUN (1804): *Géographie*, S. viii.

¹⁰MALTE-BRUN (1813): *Précis de la Géographie Universelle*, S. 169.

3 Der Raum Indochina

im deutschen Sprachraum anzutreffende Bezeichnung „Hinterindien“¹¹, die von Günter Schütze zu recht als abwertend abgelehnt wird¹², bzw. wortwörtlich übersetzt „äußeres Indien“, wird die Namensgebung mit der Abgrenzung zu China¹³ begründet.

Als weitere Bekräftigung wird auf den 1886 veröffentlichten Aufsatz „On the Languages and Literature of the indo-chinese Nations“ von John Leyden, einem englischen Forscher, verwiesen, der die Verwandtschaft der unterschiedlichen Sprachen, die in diesem Raum gesprochen werden, analysiert. Darauf begründend fasst er sie auf diesen Analysen zu einem Gebiet, in dem mit jeweils abgewandelten Formen des „Indochinesisch“ kommuniziert wird. Neben der geographischen Abgrenzung Indiens und Chinas erfolgt hier eine kulturelle, indem Ähnlichkeiten der Sprache und der Religion (vor allem des Buddhismus) als Parameter der Inklusion dienen.

Dieser zweite Versuch Malte-Bruns, diesem Gebiet einen durchsetzungsfähigen Namen zu geben, gelingt sowohl durch die detailliertere Beschreibung, als auch durch die Begründung in Verbindung mit dem Verweis auf den Forscher John Leyden und seine Entdeckung und Zusammenfassung des Bereiches zu einem *Sprachraum*. Jedoch ist auch hier noch nicht von einer gründlichen Erforschung zu sprechen: „En pénétrant dans les parties centrales de la péninsule indo-chinoise, les clartés de la géographie, s'affaiblissant de plus en plus, cèdent enfin la place à une obscurité presque complète.“¹⁴ Die Angaben der Reisenden, auf die sich Malte-Brun beruft, sind ungenau und widersprüchlich, so dass Indochina zwar zu Beginn des 19. Jahrhunderts be- und zugeschrieben wird, aber nach wie vor in großen Teilen, insbesondere je weiter man sich von der Peripherie in das Zentrum begibt, weiße Flecken auf den Karten aufweist. Auch die Zusammenfassung zu einem Gebiet geschieht, wie im obigen Zitat deutlich wird, vor allem durch das Verbleiben von asiatischem Raum, der noch nicht zugeschrieben wurde. Um die Beschreibung und Einteilung der Welt nun beenden zu können, könnte man kritisch bemerken, wird „ce qui reste“, zusammengefasst und mit einem Label versehen.

Onésime Reclus widerspricht dieser Benennung in seinem 1889 erschienen geographischen Werk „La France et ses colonies“. In diesem negiert er deutlich der Mittlerposition zwischen Indien und China, die die Benennung suggeriert. Der Einfluss beider Länder müsste prinzipiell annähernd gleich sein: „Tel n'est pas le cas. Le Tonquin, l'Annam, la Cochinchine, la Laotie, Le Cambodge, le Siam, la Birmanie gravitent vers la Chine plutôt que vers l'Inde; l'élément 'jaune' y a plus de part que l'élément 'arya' [...]“¹⁵ So

¹¹ Vgl. bspw. ERSCH und GRUBER (1840): Allgemeine Encyclopädie, S. 310.

¹² SCHÜTZE (1959): *Der schmutzige Krieg*, S. XX.

¹³ Auch hier ohne die Erläuterung des „Indo-“ im Namen.

¹⁴ MALTE-BRUN (1813): *Précis de la Géographie Universelle*, S. 191.

¹⁵ RECLUS (1889): *La France et ses colonies*, S. 442.

3.1 Über Versuche der Definition Indochinas

wird deutlich, dass der indische Einfluss, der auch von Conrad Malte-Brun nicht erklärt wurde, zwar im Namen steht, aber lediglich aus einer territorialen und nicht aus einer kulturellen Lage zu erklären ist. Dies offenbart die Künstlichkeit und Externalität der Benennung.

Schaut man sich den Verlauf der Benennung an, so wird deutlich, dass diese besonders im Fall der föderalistischen Struktur des heutigen Vietnams alles andere als einheitlich ist und Verwirrung stiftet. Wie R. T. Fell ausführte, waren die Portugiesen die Ersten, die in dieser Region Fuß fassten, um Handel zu treiben. Sie taufte die nördliche Gegend des späteren Vietnams „Cauchuchina“ oder „Cochin China“¹⁶, um es von Cochin in Indien zu unterscheiden:

Once European contact was established with Tongking, at first by the Portuguese from Macao, and this kingdom became better known, the name began to appear on maps to describe northern Vietnam, with Cochin China most often used for central southern Vietnam (that is, Annam). [...] Under French rule in the late nineteenth century, maps reflected the colonial division of the country into Cochin China for the Mekong delta and the region around Saigon, Annam for the central area, and Tongking for the north.¹⁷

Die Wanderung der Bezeichnung „Cochin China“ unterliegt folglich einem dezidiert europäischen Einfluss, was gleichzeitig erklärt, warum sie in vietnamesischen Zeugnissen nicht zu finden ist. Es existierten parallel mehrere Toponyme, bis von französischer Seite eine Vereinheitlichung postuliert wurde, die in den westlichen geprägten politischen Gebieten der Welt auch so übernommen wurde.

Das Territorium, das später als *Annam* bezeichnet wurde, erlebte in dieser Zeit auch im Inneren einige Umbenennungen, was durch eine Lossagung von China begann. Hierbei wird nicht nur dem späteren Einfluss der Franzosen Rechnung getragen, sondern auch dem früheren der Chinesen, die für die Bezeichnung *Viet-Nam* mitverantwortlich waren. Sie erkannten den von ihnen südlich liegenden unabhängigen Staat im 10. Jahrhundert an, aber nicht völlig aus ihrem Einflussgebiet herausnehmen wollten. Auf diese Weise entstanden ebenso die Zuschreibungen *An-Nam* und *Dai-Nam*. *Nam* bedeutet übersetzt „südlich“ bzw. „Süden“, betont also den Blickwinkel Chinas auf diese Region.¹⁸ Die Wendung *An-Nam* heißt befriedeter Süden, so dass eine politische Richtung vorgegeben ist, was ebenso für *Dai-Nam* als Großem Süden oder auch Imperialen Staat des Südens gilt.¹⁹ Letzterer wurde bis 1838 verwendet, woraufhin die Franzosen begannen, dieses Teil der Welt zu erobern.

Da bereits die Einführung und Übernahme der einzelnen Gebietsnamen nicht unproble-

¹⁶Vgl. FELL (1988): *Early Maps of South-East Asia*, S. 81.

¹⁷Ebd.

¹⁸Vgl. GOSCHA (1995): *Vietnam or Indochina?*, S. 14.

¹⁹Chinas Sicht auf die Problematik der Benennung legt Benedict Anderson kurz dar ANDERSON (1991): *Imagined Communities*, S. 157.

3 Der Raum Indochina

matisch verlief, setzte sich dies bei der Übersetzung des Begriffs “Indochina“ in asiatische Sprachen fort, wie Christopher E. Goscha ausführte:

The Annamese grew accustomed to several words for identifying the geographical space the French called *l'Indochine Française*, above all *Dong Duong (Indo-Chine)*, followed by *Dong Phap* (translated as *France d'Orient* in 1920, *An-do-Chi-Na* (Sino-Annamese for Indian-China) and *Dong-Duong thuoc Phap (Indochine française)*.²⁰

Die verschiedenen Zuschreibungen verweisen, um an die obige nachgezeichnete, von französischer Seite aus getroffene Benennung anzuknüpfen, auf unterschiedliche Ideen mit einem jeweilig anderen politischen Hintergrund in Verbindung mit Versuchen der Einflussnahme.²¹

In der Analyse sollte zunächst der Ursprung verschiedener Namen nachgezeichnet werden, wobei folgendes deutlich wird: Die Abgrenzung und Kartographisierung des Raumes erfolgt aus europäischer, genauer: französischer (mithilfe der englischen) Sicht. Von vornherein ist Indochina ein abendländisches Konstrukt und wird es nicht erst im Laufe der Besetzung oder im Anschluss daran. Es profitierte einerseits von den “vietnamesischen“ Abgrenzungsbestrebungen und andererseits von der Uneindeutigkeit der Benennung im Land selbst. Das Oszillieren nicht nur zwischen den verschiedenen Territorien Indochinas sondern auch in der Benennung der einzelnen Gebiete macht deutlich, dass, sofern man von einer Entdeckung Indochinas spricht, an dieser Stelle westliche Rezeptionsmechanismen übernommen werden, die, analog der “Entdeckung Amerikas“ nach Edmundo O’Gorman,²² von einem Erscheinen sprechen, indem das Wesen bereits im okzidentalen Verständnis verankert ist. Im Unterschied dazu spricht O’Gorman von einer Erfindung (“*invención*“), die einen bereits bestehenden kulturellen Deutungsmodus aufgreift und neue Erkenntnisse in diesen Horizont einordnet. Diese Deutung lässt sich auf (Französisch-)Indochina ähnlich projizieren, denn sowohl durch den Versuch der Verortung und Benennung Chinas als auch den Frankreichs werden Weltbilder entworfen, bei denen es sich “[...]de una manera de explicar a un ente cuyo ser depende del modo en

²⁰GOSCHA (1995): *Vietnam or Indochina?*, S. 16.

²¹Die räumliche Lossagung der frühen Form des “Vietnams” und ihrer französischen Aneignung findet sich ebenfalls in der religiösen und sprachlichen Missionierung. So führte der Jesuit Alexandre de Rhodes das *quốc ngữ* ein, das eine Romanisierung der ursprünglich chinesischen Schriftzeichen bedeutete und bis heute gültig ist. ANDERSON (1991): *Imagined Communities*, S. 126.

²²O’GORMAN (1958): *La invención de América*.

que surge en el ámbito de aquella cultura.“²³ handelt, was besonders die verschiedenen Übersetzungen verdeutlichen.

Die “Natürlichkeit“ von Weltbildern wird auch im nächsten Punkt analysiert. Hierbei steht das Medium der Kartographie im Vordergrund. Diese Form der Visualisierung eröffnet einen weiteren Aspekt zur Imaginierung Indochinas, in dem der Kontext der Entstehung ebenso nicht zu unterschätzen ist.

3.2 Die kartographische Imagination Indochinas

Die Kartographie gilt als objektive, neutrale Wissenschaft, die auf wissenschaftlich erworbenen Daten basiert, welche sich auf das Verorten und das Benennen von Territorien spezialisiert.²⁴ Jedoch schreibt bspw. Julia Lossau, dass die Kartographisierung und damit die Verortung meist mit einer politischen Absicht zur Ordnung der Welt verbunden ist. Damit verneint sie eine Natürlichkeit geographischer Weltbilder:

Denn die Verortung essentialistischer Entitäten auf vermeintlich natürlicher Grundlage, sei sie nun (sicherheits-)politischer, (politik-)wissenschaftlicher, geographischer oder 'ganz alltäglicher' Art, führt immer dazu, dass kontingente lokale Wirklichkeiten auf geographische Abstraktionen reduziert bzw. in eine überschaubare Ordnung gebracht werden. Und zwar in eine Ordnung, die vor dem Ordnen (in dieser Form) nicht bestanden hat – und nicht zuletzt in eine Ordnung, die andere Ordnungen ausschließt und andere Wahrheiten marginalisiert.²⁵

Diese an die Anwendung gerichtete Aussage wird von Mark Monmonier bestätigt, der zu einem kritischen Umgang mit Landkarten rät: „If any single caveat can alert map users to their unhealthy but widespread naïveté, it is that *a single map is but one of an indefinitely large number of maps that might be produced for the same situation or from the same data.*“²⁶ In seinem Buch „How to lie with maps“ führt er mögliche Arten der „white lies“²⁷ in der Kartographie auf, die zum Teil allerdings notwendig sind und der Form der Abbildung unterliegen.

Als wichtige Werkzeuge im Umgang mit Landkarten gelten der Maßstab, die Projektion und die Verwendung von Symbolen. Diese technischen Details können durch falsche Berechnung, eine durch die Umwandlung von einer dreidimensionalen Realität in eine zweidimensionale Darstellung verursachte fehlerhafte Abbildung und einem uneinheitlichen, also nicht-standardisierten Gebrauch von Symbolen zur Quelle von Irrtümern

²³O’GORMAN (1958): *La invención de América*, S. 91.

²⁴Vgl. MOSE und STRÜVER (2009): *Diskursivität von Karten*, S. 316.

²⁵LOSSAU (2002): *Die Politik der Verortung*, S. 17/18.

²⁶MONMONIER (1991): *How to lie with maps*, S. 2.

²⁷Ebd., S. 25.

3 Der Raum Indochina

werden. Da die Karte nur einen Teil der komplexen Wirklichkeit abbilden kann, obliegt es dem Hersteller, welche Elemente dargestellt und welche, um den Rezipienten nicht zu verwirren und die Verständlichkeit zu gewährleisten, zurückgehalten werden. Hierzu ist es von großer Bedeutung, diese einer Selektion, einer Simplifikation, einer Verschiebung, einer Glättung oder einer Verstärkung zu unterwerfen.²⁸

Ebenso dient die Generalisierung des Inhalts einer besseren Verständlichkeit, indem irrelevante Details herausgefiltert und damit nicht abgebildet werden. Hierbei offenbart sich eine weitere Fehlerquelle, da die Entscheidungen über die Relevanz von Daten an verschiedenen Stellen im Bearbeitungsprozess verändert werden oder auch die Datenquellen fragwürdig bzw. unzuverlässig oder auch einfach nicht mehr aktuell sein können. Da eine Überprüfung vor Ort hohe Kosten entstehen ließe, wird dies umgangen.

In einem weiteren Schritt rückt Monmonier die Kartographie in die Nähe des Reklamewesens, deren Gemeinsamkeit in einem Aufzeigen einer limitierten Version von Wahrheit liegt. Wird eine Karte jedoch als Werbung verwendet, so offenbart dies die hohe Flexibilität und Anziehungskraft dieses Mediums, die eben in der ambivalenten Möglichkeit des Zeigens und Verbergens von verorteten Elementen liegt. Hier ist die Nähe zur Propaganda gegeben, in der ein Staat seine Legitimation begründen und beweisen kann: „Perhaps the haste of new nations to assert their independence cartographically reflects the colonial powers' use of the map as an intellectual tool for legitimizing territorial conquest, economic exploitation, and cultural imperialism.“²⁹

Diese Gedanken sind nicht neu und wurden schon zu Beginn der Disziplin Anfang des 19. Jahrhunderts formuliert. Der Geograph Conrad Malte-Brun veröffentlichte 1810 den „Précis de la Géographie Universelle“, in dem, neben zahlreichen Beschreibungen der einzelnen Territorien der Welt (wie Indochina), auch eine generelle Einführung in die Kartographie zu finden ist. Neben den (Un-)Möglichkeiten der Darstellung liegt eines der Machtinstrumente, das hier im Vordergrund steht, aber nicht die Bedeutsamkeit der anderen negieren möchte, im Benennen von Gebieten, also im Zuschreiben von Namen, deren Wichtigkeit nicht zu unterschätzen ist. Malte-Brun plädiert für eine eindeutige und einheitliche Bezeichnung, die an der Orthographie und Aussprache innerhalb des Gebietes orientiert ist. Jedoch leugnet auch er nicht, dass es bei dieser Regel Ausnahmen gibt:

Toutefois un nombre infiniment plus considérable échapperait à jamais à cette réforme. Il serait, par exemple, facile d'introduire le nom *Ireland* au lieu d'Irlande et on y gagnerait de ne plus confondre cette île avec l'Islande; mais on n'oserait jamais admettre *Scotland* pour

²⁸Die Nähe zur Rhetorik im Ziel des Überzeugens des Rezipienten und in der Wahl der Mittel wird hier bereits deutlich.

²⁹MONMONIER (1991): *How to lie with maps*, S. 90.

3.2 Die kartographische Imagination Indochinas

Écosse, attendu que le premier nom, quoiqu'il soit le véritable, ne serait pas intelligible pour la plupart des lecteurs.³⁰

Die zunächst geforderte, an der einheimischen Sprache orientierte Schreibweise wird genannt, um sie im nächsten Atemzug wieder in ihrer tatsächlichen Ausführung zurückzunehmen. Der Appell, dies zumindest in der Zukunft zu beherzigen, scheitert, wie die Geschichte gezeigt hat, an vielen Stellen. Die Toponymie zeichnet eben auch aus, dass fremd klingende Bezeichnungen auf Ablehnung stoßen und gewohnt klingende eher angenommen werden, da sie einiges über die Eigenheiten und die ethnische Loyalität aussagen.

Da das Wissen um ein Territorium Macht bedeutet, zeigt sich hier, dass Karten schnell politische Realität werden können, indem der Stift mächtiger als das Schwert ist.

Although many maps not intending a hint of propaganda might insult or befuddle local inhabitants by translating a toponym from one language to another (as from Trois Rivières to Three Rivers) or by attempting a phonetic transliteration from one language to another (as from Moskva to Moscow) and even from one alphabet to another (as in Peking or Beijing), skillful propagandists have often altered map viewers' impressions of multiethnic cultural landscapes by suppressing the toponymic influence of one group and inflating that of another.³¹

In der Vorbereitung eines Krieges wurden kartographische Daten zudem oft gefälscht oder „verschwiegen“, um den „Feind“ zu verwirren. Das auf diese Weise sich ergebende kartographische Schweigen wird auch als Form der Desinformation genutzt.³² Daher schlussfolgert Marc Monmonier: „The wise map user is thus a skeptic, ever wary on confusing or misleading distortions conceived by ignorant or diabolical map authors.“³³ Die Kartographie verliert dementsprechend ihre zugeschriebene Objektivität, da sie – ähnlich der Rhetorik – gestaltete Weltbilder aufzeigt, deren Ziel meist gar nicht in der Abbildung einer (wie auch immer gearteten) Realität besteht.

Das Erschaffen von Welt- und Raumbildern bzw. die Sicht darauf, dass Raum auch in der Kartographie nicht natürlichen Ursprungs ist, sondern durch gesellschaftliche und politische Prozesse geformt wird, entwickelte sich in den letzten 30 Jahren. Doris Bachmann-Medick fasst diese Wende unter dem Begriff des 'spatial turn' folgendermaßen zusammen:

Raum gilt längst nicht mehr als physisch-territorialer, sondern als relationaler Begriff. Für den spatial turn wird nicht der territoriale Raum als Container oder Behälter maßgeblich, sondern Raum als gesellschaftlicher Produktionsprozess der Wahrnehmung, Nutzung

³⁰MALTE-BRUN (1810): *Précis de la Géographie Universelle*, S. 153-154.

³¹MONMONIER (1991): *How to lie with maps*, S. 110/111.

³²Allerdings ist dies in der heutigen Zeit von GoogleMaps und anderen einfachen Zugängen zu Daten dieser Art schwer durchführbar. Für die Zeit der Kolonialisierung und der Aufarbeitung im Anschluss sowie die Analysen dieser Arbeit gelten die Thesen von Marc Monmonier, da die neueste Technik noch nicht ihre Spuren hinterlassen hat.

³³MONMONIER (1991): *How to lie with maps*, S. 157.

3 Der Raum Indochina

und Aneignung, eng verknüpft mit der symbolischen Ebene der Raumpräsentation (etwa durch Codes, Zeichen, Karten).³⁴

Räume, so könnte man zusammenfassen, sind nicht gegeben, sondern werden gemacht. Ihre Konstruktion wirft ein Schlaglicht auf die Gesellschaft und vorherrschende Sichtweisen. Sieht man das als gegeben an, so betrifft dies auch das Medium der Visualisierung. Jörg Mose schreibt dazu, dass sich Machtverhältnisse in Karten widerspiegeln bzw. zur gleichen Zeit diese mit Karten beeinflussen und mit ihnen Macht ausgeübt wird, deren Vermittlung jedoch schweigend verläuft.³⁵

Wie zuvor ausgeführt, wurde das Territorium zwischen Indien und China von Europäern zusammengefasst und mit dem Label „Indochina“ versehen. Geht man nun von einer Planung am Reißbrett aus, bliebe dies anhand tatsächlicher Karten zu beweisen. Die erste Abbildung stammt – wie auch die Definition – von J.B. Poirson, welche 1809 im Appendix des „Précis“ veröffentlicht wurde. Hier werden die einzelnen Gebiete genannt, aus denen sich später Französisch-Indochina bilden wird. Interessant ist, dass Laos hier bereits als eigenes Territorium bzw. Unterregion genannt wird, obwohl beispielsweise Soren Ivarsson argumentiert, dass Laos ursprünglich ein Gebiet Siams war, das durch französische Bestrebungen abgetrennt und sich später durch interne und externe Kräfte zu einem eigenen Staat geformt hat.³⁶ Dies widerspricht eindeutig der Darstellung der Karte, so dass bereits an dieser Stelle eine entgegengesetzte Form der Imagination steht. Die Entstehung als eigene laotische politische Einheit sieht Ivarsson erst in den Jahren 1893-1940, also deutlich später. Die kartographische Abgrenzung zu Siam, Kambodscha und Tonquin ist bereits in dieser Abbildung deutlich.

Im Vergleich mit der folgenden Abbildung 3.2., die eine typische Darstellung aus aktueller französischer Sicht ist,³⁷ also einen Rückblick beinhaltet, wird deutlich, dass die Änderungen nicht so groß sind, lediglich die Verortung der Städte ist gegeben. Die Über-

³⁴BACHMANN-MEDICK (2006): *Cultural Turns*, S. 292.

³⁵MOSE und STRÜVER (2009): Diskursivität von Karten, S. 317.

³⁶Siehe IVARSSON (2008): *Creating Laos*, S. 217.

³⁷Copin verwendet diese Karte auch in dem 2000 erschienenen Werk „L’Indochine des romans“, was somit dieser Karte ein eigenes Narrativ gibt, das sie als Teil des romanhaften Indochinas ausweist und welches sich durch einen entscheidenden Teil der Rezeption dieser Kolonie zieht. Die fehlende Aufarbeitung an dieser Stelle offenbart die Natürlichkeit im Umgang und in der Distribution kolonialen Gedankenguts.

3.2 Die kartographische Imagination Indochinas

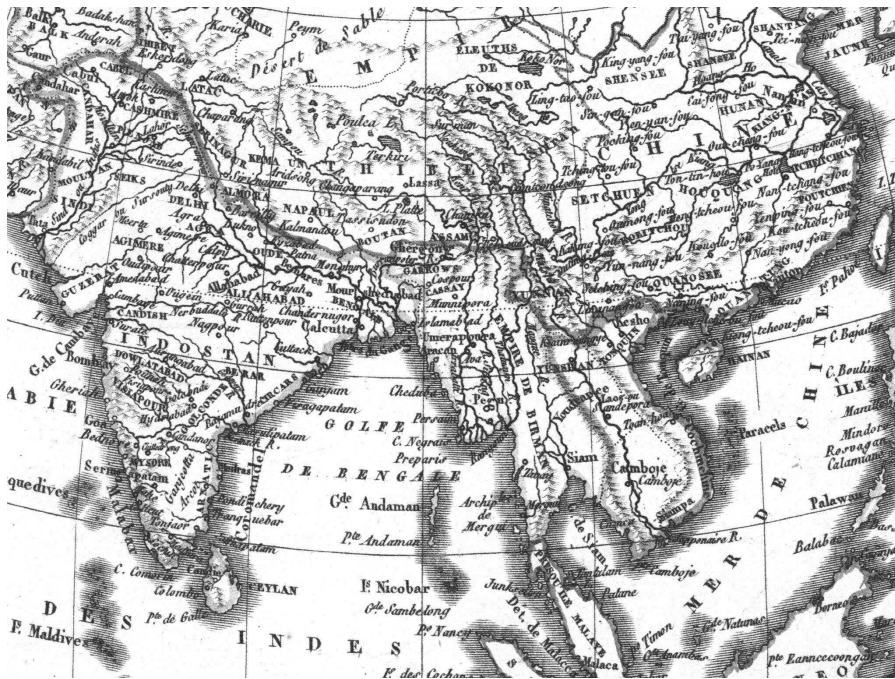


Abbildung 3.1: Kartenausschnitt aus dem Appendix des „Précis de la Géographie Universelle“

3 Der Raum Indochina

nahme der Dreiteilung des heutigen Vietnams in Cochinchina, Annam und Tonkin, wird ebenso deutlich wie die gestrichelt gezeichneten Grenzen von Kambodscha und Laos zum heutigen Thailand.

Jedoch offenbart sich an dieser Stelle ein zeitlicher Bruch: Die Erwähnung einer Vorform des heutigen Vietnams fehlt ebenso, wie die aktualisierte Form der Städtenamen. Die von oben aufgesetzte pentagonale Struktur der Kolonialmacht spiegelt sich auch in der Karte wider. *L'Indochine* wird lediglich als Paratext in der Überschrift genannt, aber findet keinen Eingang in die Karte selbst. Die Einheit des ehemaligen kolonialen Gebietes zeigt sich in der Kursivierung der einzelnen Namen der Territorien. Thailand und China werden so ausgespart und als nicht zugehörig abgetrennt.

Interessant an dieser Visualisierung ist die Tatsache, dass beispielsweise Saïgon, das 1976 in *Ho-Chi-Minh-Stadt* umbenannt wurde, und Vientiane, der einheimischen Translitteration nach *Vieng Chan*, noch in der kolonialen Benennung zu finden sind, während bei Da Nang nur parenthetisch die französisierte Version „Tourane“ hinzugefügt ist. Auf diese Weise wird eine weitere historische Entwicklung benannt, die zeigt, dass Karten verschiedene geschichtliche Veränderungen kumuliert vor Augen führen können. Zudem offenbart sich ein Verhaftetsein von französischer Seite in kolonialen Ideen, denn zum Zeitpunkt der Publikation des Buches war die veränderte Toponymie bereits politische Realität.

Die in dieser Karte angezeigten politischen Einheit, welche in der europäischen Darstellung eine Dreiteilung des Vietnams vorsieht, ist so im heutigen Vietnam nicht rezipiert. Im Historischen Museum in Hanoi findet sich eine Karte, die 1838 vom *National Historical Office* der Nguyen-Dynastie herausgegeben wurde und ein vereinigt Dai Nam (Vietnam) zeigt.³⁸ Im Gegensatz zur westlichen Darstellung werden hier nicht die Gebiete vermerkt, aus denen der heutige Vietnam – zumindest französischer Tradition folgend – besteht. Es gibt somit eine politische Entität vor dem Beginn der Kolonialisierung des *Empire*, was der französischen Darstellung diametral entgegen steht, aus der man auch

³⁸Die Erläuterung des Museums lautet dazu: THE MAP OF UNIFIED DAI NAM (Vietnam) – Compiled and published by National Historical Office of Ngyuen Dynasty in 1838. Insofern soll es dezidiert keine historische Karte sein, die sich lediglich auf 1838 bezieht. Vielmehr soll diese Karte aus diesem Jahr stammen.



Abbildung 3.2: Koloniales Indochina aus französischer Sicht

3 *Der Raum Indochina*

lesen könnte, dass der Vietnam sich nur mit Hilfe des hexagonalen Einflusses gebildet hat, um somit dem Verlust der Kolonie einen positiveren Aspekt hinzufügen zu können. Sieht man sich die Karte genauer an, sind die Grenzübergänge fließend. So dünnt zwar die Benennung der Städte in Richtung des Landesinneren und westlich des Mekong nach und nach aus, dennoch zeigt keine Linie an, wo „Dai Nam“ endet. Auf diese Weise werden auch Gebiete des heutigen Kambodschas und Laos eingegliedert, ohne dies namentlich kenntlich zu machen. Es sollte allerdings hinzugefügt werden, dass die Markierung der einzelnen Territorien in der Genauigkeit nicht möglich war, da sich der Expansionsdrang gerade zur politischen Entität Siam im stetigen Wandel befand und die Gebiete zwischen beiden Ländern in kurzer Folge die Nationalität wechseln mussten.

Behält man dies im Hinterkopf und rekurriert auf die Karten, so werden an dieser Stelle zwei Narrative deutlich. Beide porträtieren mehr oder weniger ein Gebiet, jedoch offenbaren sie zwei postkoloniale Sichten auf den Geschichtsverlauf. Während die französische Version ein föderalistisches Konzept vorgibt, vertritt der Vietnam im Zuge der Gründung seiner Nation eine Negation des westlichen Einflusses, wobei eine „Natürlichkeit“ des homogenen Staates suggeriert wird.³⁹ So ist auch auf anderen ähnlichen Zeugnissen immer eine Postulierung der Einheit sichtbar, selbst auf solchen, die zeitlich gesehen weit vor dem 19. Jahrhundert liegen.⁴⁰ Wie Christopher E. Goscha anmerkt, liegt dies in der Rezeption begründet: „The problem is that most reflections on Vietnamese nationalism and communism stress the uniqueness of Vietnamese identity, taking for granted both the space and its name.“⁴¹ Zudem wird die koloniale Verbindung zu Laos und Kambodscha geleugnet, indem eben in den verschiedenen Museen Hanois (das Revolutionsmuseum, das Militärmuseum und das Historische Museum) jeweils nur der Anteil der eigenen Bevölkerung an der erfolgreichen Bekämpfung der „Imperialisten“ visualisiert wird, was zu einem großen Gemeinschaftsgefühl und einer starken nationalen Prägung führen soll. Die Propagierung eines vietnamesischen Staates sucht und findet speziell in der erfolgreichen Rückeroberung des eigenen Territoriums gegen die chinesischen, französischen,

³⁹Vgl. GOSCHA (1995): *Vietnam or Indochina?*, S.7.

⁴⁰So gab es bereits in den Anfängen der Menschheit ein Gebiet namens Vietnam bzw. ist dies als Deutung der ethnographischen Zeugnisse möglich.

⁴¹GOSCHA (1995): *Vietnam or Indochina?*, S.9.

3.2 Die kartographische Imagination Indochinas



Abbildung 3.3: Karte von 1838 aus dem Historischen Museum in Hanoi

3 Der Raum Indochina

amerikanischen und japanischen Mächte ein gutes Mittel der überzeugenden Darstellung, was beispielsweise auch darin besteht, erläuternde Hinweise in Sehenswürdigkeiten nicht auf Französisch zu übersetzen sondern auf Englisch, obwohl ein großer Anteil der Touristen aus französischsprachigen Ländern kommt.

Lediglich das Ethnologische Museum ist hierin eine Ausnahme. Es entstand allerdings in Kooperation mit dem *Musée de l'Homme* in Paris, was einen entsprechenden Einfluss geltend macht. Im Februar 2010 gab es dort eine Ausstellung namens „Stories of the Mekong“, welche die vereinigende Kraft des Flusses hinsichtlich der daran lebenden Menschen nachzeichnen soll. Auffällig ist, dass hierbei lediglich die Länder Laos, Kambodscha und Vietnam Erwähnung finden – die Bedeutung, die der Fluss für China oder Thailand hat, wird mit keiner Silbe erwähnt. Koloniale Denkweisen endeten folglich nicht nach 1954. Das gesamte Museum konzentriert sich auf die verschiedenen Völker des ehemaligen Französisch-Indochinas.

Die Negation des französischen Einflusses in Hanoi wird an einer weiteren Stelle durchbrochen – nämlich im Ho-Chi-Minh-Museum, das in einen gesamten Komplex integriert ist, welches dem verstorbenen Führer der vietnamesischen Republik gewidmet ist. Zwar fällt an dieser Stelle der Terminus „Indochina“ ebenso wenig, jedoch verweist eine Karte auf die Einheit eben dieses beschriebenen Gebietes. Es gibt zwei Arten von ausgeschrieben und farblich markierten Territorien und drei Arten von 'Pfeilen', die Bewegungen verdeutlichen sollen. Weiße Flächen sind den vietnamesischen Kräften zugeschrieben („Vung tu do va can cu du cich cua ta“) und blaue verdeutlichen das temporär von feindlichen Kräften besetzte Gebiet („Vung dich tam chiem“). Hellrote Pfeile verweisen auf Truppenbewegungen der Vietnamesischen Volksarmee („Huong tien cong cua Q.D.N.D.VN“), auch unter dem Namen Viet Minh bekannt, dunkelrote auf Bewegungen der vereinten laotischen und vietnamesischen Truppen („Huong tien cong cua quan giai phong lao va quan tinh nguyen VN“), blaue auf französische Kräfte („Huong tien cong cua quan doi thuc dan phap“).

Hierbei wird lediglich Kambodscha als eigenes Gebiet genannt, in das die „Pfeile“ nicht vordringen, während die Zuschreibung Laos und Vietnam nicht gegeben sind. Das somit

3.2 Die kartographische Imagination Indochinas



Abbildung 3.4: Karte aus dem Ho-Chi-Minh-Museum in Hanoi

3 Der Raum Indochina

suggestierte Zusammenarbeiten der „indochinesischen“ Bevölkerung, welches China und Thailand dezidiert ausschließt, visualisiert eine zu diesem Zeitpunkt gegebene Sicht auf ein militärisch zusammen agierendes Territorium und den ambivalenten Umgang mit der französischen Imagination, die ebenso gegen die Erfinder angewendet werden kann. Die föderalistische Struktur der Verwaltung wird hier noch deutlich, jedoch sind immerhin Laos und Vietnam im Kampf gegen die Usurpatoren vereinigt – so wird es zumindest von vietnamesischer Seite suggeriert. Interpretiert man diese Darstellungsweise negativ, so stünde zu behaupten, dass hier eine Vereinnahmung des laotischen Territoriums erfolgt, was ein weiteres Narrativ des vietnamesischen Expansionsdranges begründet, denn die namentliche Nennung des Verbündeten entfällt in der Karte an sich. Dies wird zwar in der Legende nachgeholt, jedoch wird das Gebiet als ursprünglich dem Vietnam zugehörig beschrieben.

Lediglich in der Erfahrung eines *parcours* im Sinne Michel de Certeau⁴² erhält man Einblick in diese drei Narrative, die innerhalb einer relativ kurzen Periode aufzeigen, wie Räume, durch politische Motive beeinflusst, entstehen. Die „stille“ Macht der Karten spricht gerade in der Kontrastierung von längst vergangenen Weltordnungen, die bis heute Einfluss haben. Das Medium der Kartographie dient folglich als visuelles Medium und als Beleg für ein bestimmtes Konstrukt. Hierbei geht es in der vorliegenden Arbeit nicht um die Bestimmung von „Wahrheit“ und „Realität“, sondern es gilt, diese unterschiedlichen Narrative aufzuzeigen, um das imaginäre Potential für diese Art der Wissensvermittlung zu erschließen.

Wie die Analyse der verschiedenen Karten gezeigt hat, unterstützen sie jeweils eine Version der Geschichte eines Territoriums. Ob nun „Dai Nam“ oder „Indochina“ der Realität bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts näher kam, spielt eine untergeordnete Rolle. Die Entstehung einer Indochinesischen Union und der Staaten Laos, Vietnam und Kambodscha ist nicht zu leugnen, liest man Abhandlungen jeder beteiligten Nation. Arbeitet man mit Vergleichen, so wird deutlich, dass Karten ein Spiegel der politischen Sicht sind, da sie das nicht nur das physische Wesen eines Landes illustrieren sollen. Sie ist das offenkun-

⁴²Vgl. DE CERTEAU (1990): *L'invention du quotidien*, S. 176.

digste Mittel der “*invención*“ über eine politische Vision und die Identität eines Volkes, indem in ihr Schwerpunkte festgelegt und bestimmte Aspekte betont bzw. weggelassen werden.

Kartographische Darstellungen führen die Arbeit der Geographen zu Beginn des 19. Jahrhunderts fort. Das Imaginieren um und Negieren von Indochina offenbart das Gemachtsein von Weltbildern und ihre Abhängigkeit von kulturellen Prozessen.

3.3 Zusammenfassung

Dieses Kapitel sollte einen Bogen über die Rezeption des Raumes Indochinas schlagen. Die Einführung des Begriffs entstand durch den französisch-dänischen Geographen Conrad Malte-Brun zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der eine Wellenbewegung des Raumverständnisses zwischen der indochinesischen Halbinsel und Französisch-Indochinas initiierte. Auf diese Weise hat der Terminus bereits zu Beginn ein plurales Verständnis in der Ausdehnung des Territoriums, das sich in der Kartographie fortsetzt.

Dort wurde deutlich, dass es unterschiedliche Vorstellungen zu diesem Gebiet gibt. Während die französische Version eine föderalistische Struktur aus der Kombination von Laos, Kambodscha, Annam, Tonkin und Cochinchina vorsieht, betont die vietnamesische und daran anknüpfend die laotische jeweils die Eigenständigkeit der Gebiete, wobei die Dreiteilung des Vietnams auf keiner asiatischen Karte visualisiert wird. Vielmehr wird an dieser Stelle die Einheit des Landes betont. In der Stringenz und Durchsetzung der beiden Narrative folgt wiederum eine Annäherung der Nationen, denn sie sehen es in ihrer jeweiligen Ausdeutung als Teil ihrer Geschichte und ihrer Identität an. Nur im Vergleich wird die konträre Auffassung deutlich, die auf einen Raum in derselben Zeitspanne sich gegenseitig ausschließende Vorstellungen projiziert.

Indochina zeichnet sich von Beginn an als gedankliches Konstrukt aus, das erst im Nachhinein zu einem Zeitpunkt in gewisser Weise Realität wurde. Als Zwischenraum zwischen Indien und China konzipiert und von Europäern kolonialisiert, zeichnet er sich singulär von Beginn an als Imaginations- und Projektionsfläche aus, der sein Gemachtsein erst in einer Analyse offenlegt, wofür aber auch das erfolgte Aufweichung der Grenzen zu

3 *Der Raum Indochina*

anderen Disziplinen gilt. Wird in dieser Arbeit weiterhin der Begriff Indochina genannt, so impliziert er in erster Linie das Territorium Französisch-Indochinas, in welchem aber das Bewusstsein um die Ausdehnung der Halbinsel mitschwingt.

Geographie und Literaturwissenschaft nähern sich aneinander an, indem der Raum als "natürlich" und "gegeben" hinterfragt wird. Essentialisierung und das Bestehen von scheinbar plausiblen Weltbildern wird zurückgewiesen, denn sie sind wandelbar und offerieren lediglich eine Perspektive. Politische Machtmechanismen zeigen sich in ihnen besonders ansichtlich.

So unterschiedlich die räumliche Vorstellung seitens der Franzosen und Vietnamesen auch sein mag, so bleiben sie in der Darstellung ihrer Überzeugung konsistent. Französische Karten negieren die Einheit Vietnams und ersetzen sie durch die oben ausgeführte Dreiteilung. Auf vietnamesischen Karten findet sich ausschließlich die Unteilbarkeit des eigenen Staates. Eine Aktualisierung durch das Aufzeigen des Facettenreichtums dieses Gebietes existiert in keiner der beiden Fälle. Die Geisteshaltung der in Erz gegossenen Karte, wie sie in Fréjus zu finden ist, offenbart sich als Konstante.

Die Frage, mit der sich das kommende Kapitel auseinandersetzt, ist nun, ob diese Art der geographischen Imagination eine Fortsetzung in der Literatur findet. Denkbar sind prinzipiell auch andere Mechanismen, die zum Tragen kommen.

4 Die Narration Indochinas

„Auch Frankreich musste irgendwo liegen. Das war ein Land, das eine Zeitlang bei uns zu Gast gewesen war und deshalb im Geschichtsunterricht behandelt wurde. Meine Urgroßeltern mütterlicherseits konnten angeblich französisch sprechen, und meine Mutter und einige meiner Schulfreundinnen hatten eine diffuse Sehnsucht nach diesem Land.“^a

^aTAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 13.

Wurden im Kapitel zuvor Entstehungs- und Rezeptionsprozesse um den Raum Indochina offen gelegt, so wird der Fokus nun auf räumlich-narrative Imaginationsmodi gelegt. Doch während der Raum in seiner Darstellung in geographischen Darstellungsarten nicht wegzudenken ist, sieht das in der Analyse literarischer Werke anders aus. Liest man die als Klassiker angesehenen Werke der Narratologie, wird schnell deutlich, dass der Raum jeweils nur in Relationen zu anderen Schwerpunkten eine Rolle spielt. “It is space, not temporal sequence, which can be radically minimised without any loss in ‘narrativehood’.”¹ Den Raum innerhalb der Analyse eines Werkes als periphere Größe anzunehmen, ist offenbar üblich. So analysiert Franz K. Stanzel zwar Erzählsituationen, aber beschränkt sich auf die Positionierung der Figuren.² Gérard Genette konzentriert sich auf die zeitlichen Aspekte der Ordnung, der Frequenz und des Modus der Erzählung, wobei spatiale Elemente ausgeblendet werden.³ In der Diegese nach Étienne Souriau wird

¹HERMAN, JAHN und RYAN (2005): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, S. 551.

²STANZEL (1979): *Theorie des Erzählens*.

³GENETTE (1972): *Figures III*.

4 Die Narration Indochinas

nach dem Innen und Außen einer erzählten Welt geforscht,⁴ was jedoch die raumspezifische Analyse auf diesen Dualismus beschränkt, um nur einige Beispiele zu nennen. Marie-Laure Ryan beschreibt dies als “metaphorical uses of the concept“⁵, “they fail to account for physical existence“⁶.

Die Konzentration auf narrative Räume in diesem Kapitel hat ihren Ursprung in den geographisch-literarischen Erkenntnissen aus dem vorherigen Teil. Sie beschränken sich hierbei nicht auf das *setting*⁷, sind damit nicht ausschließlich Verzierung der Figur und des *plots*. Anstatt nun die Konzeption anhand von Definitionen, Karten oder Denkmälern zu visualisieren, entwerfen Texte Räume mit anderen Mitteln. So liegt der Fokus der hier stehenden Analysen auf dem räumlichen Verständnis Indochinas, das im letzten Kapitel herausgearbeitet wurde. Die Leitfragen werden sein, ob es übertragbar ist oder ob der Modus der Darstellung ebenfalls einen Wechsel des Raumentwurfes mit sich bringt. Im ersten Teil werden narrative Orte und Räume als Handlungs-, Flucht- und Verortungsbasis untersucht. In Kim Lefèvres Werk “*Métisse blanche*“ geht es hierbei um die gesellschaftliche Ausgrenzung, die die Protagonistin erfährt und durch die sie immer wieder entwurzelt wird. In “*L’eau rouge*“ von Pascale Roze sucht die Hauptfigur im fernen Indochina ihren Weg zwischen den Anforderungen der Gesellschaft und den Ansprüchen an sich. Marguerite Duras’ Roman “*L’amant de la Chine du Nord*“ führt den räumlichen Aspekt bereits im Titel. Allen drei Texten ist gemein, dass ihre ‘Heldinnen’ ihren Platz in der indochinesischen Gesellschaft suchen. Alle drei fallen aus dem üblichen Schema heraus, sei es aufgrund äußerlicher Charakteristika oder untypischen Eigenschaften. Ihr Versuch, im indochinesischen Zwischenraum zu existieren, offenbart zunächst vor allem Eigenheiten der Verortungssystematik.

Der zweite Teil fokussiert einen spezifischeren Modus der Raumkonzeption. Der Gebrauch von Karten als Hilfsmittel zur Navigation entwickelt sich zu Verhandlung zweier Disziplinen. In Antoine Audouards Werk “*Un pont d’oiseaux*“ entfaltet sich das Hilfsmittel Stadtplan zur Organisationsmethode zweier Narrationsebenen, die zeitlich von-

⁴Vgl. ÉTIENNE SOURIAU (1990): *Vocabulaire d’Esthétique*, S. 581.

⁵RYAN (2009): *Space*, S. 420.

⁶Ebd., S. 420/421.

⁷Vgl. HERMAN und VERVAECK (2005): *Handbook of Narrative Analysis*, S. 56f.

einander getrennt sind. Danièle Rousseliers Roman "Sépie" wiederum diskutiert Karten als Wegweiser für historische Quellen oder als Medium der Imagination.

Das literarische Kreieren von Räumen baut hierbei auf den Erkenntnissen aus den historischen Wurzeln des Begriffs Indochina und seiner kartographischen Darstellungen auf. Hierbei steht im Fokus, inwieweit diese Darstellungsarten in ein anderes Medium übertragbar sind. Die Frage nach den Rollen und den Funktionen des indochinesischen Raumes spielt im literarischen Imaginieren ebenfalls eine Rolle, die, im Gegensatz zur Annahme der theoretischen Schriften, keine periphere ist.

4.1 Narration und Raum

Im Zentrum dieses Teilkapitels steht die Analyse räumlicher Konstruktionen in Romanen, deren Handlung in Indochina verortet ist. Ging es in den Kapiteln zuvor um politisch räumliche Darstellungsweisen, so werden die darin erarbeiteten Vorstellungen nun in die Literatur überführt und darin überprüft. Die Leitfrage wird somit sein, inwieweit das politisch kartographische Indochina in der Literatur zu finden ist oder ob nicht ein anderes Imaginieren stattfindet.

Der pragmatische Status der Texte unterscheidet sich voneinander. Während "Métisse blanche" dezidiert eine Autobiographie der Kindheit der Autorin Kim Lefèvre ist, findet sich in den anderen beiden Werken die Bezeichnung Roman, was auf ihre Fiktivität schließen lässt. "L'eau rouge" von Pascale Roze ist nachvollziehbar als ein solcher definiert, da die Autorin keinerlei autobiographische Erlebnisse verarbeitet, jedoch ist die Trennung zwischen Realität und Erfindung nicht trennungsscharf, spricht sie doch als von ihrem Text als "outil au service de l'histoire"⁸. Marguerite Duras publiziert mit "L'amant de le Chine du Nord" eine Neuschreibung ihres Weltbestellers, womit der Verdacht der Autobiographie wiederum im Raum steht.

Die logisch nun nachfolgende Diskussion um Fakt und Fiktion stellt jedoch eher einen Irrweg dar. Das Urteil, das Sylvie Freyermuth bezüglich ihrer Analyse von Rozes Roman trifft, lässt sich auf die anderen ebenfalls beziehen. So schreibt sie, dass "la romancière se

⁸Vgl. FREYERMUTH (2012): "L'eau rouge" de Pascale Roze, S. 139ff.

4 Die Narration Indochinas

sert de sa création comme d'un moyen d'investigation et de compréhension du monde"⁹. Das Verständnis von der Welt kann fast buchstäblich übernommen werden, denn die Analyse der drei Texte konzentriert sich auf räumliche Konzeptionen Indochinas.

Dass es dabei, wie bereits im Vergleich der französischen und vietnamesischen Darstellungen aufgezeigt, nicht um eine sich durchziehende Struktur handeln kann, manifestiert sich bereits in der Toponymie Indochinas, worin nicht eine kulturelle oder räumliche Eigenständigkeit ausgedrückt wird, sondern den externen Einfluss Indiens und Chinas betont. Durch die Hinzunahme des Attributs *française* kommt ein weiterer hinzu, der jedoch nichts über innerhalb des Territoriums entstandene Bestrebungen aussagt. Auf diese Weise ist Indochina ein von außen kreierter Raum, der aber in sich durch die französische Kolonialisierung zusätzlich pentagonal fragmentiert wurde, was der vietnamesischen Darstellung widerspricht.

So wird einerseits zu untersuchen sein, inwieweit diese externe Struktur rezipiert und reflektiert wird. Auf der anderen Seite entstehen interne, individuelle, narrative (Lebens-)Räume, die potentiell jeweils anders funktionieren. Da dies nicht miteinander harmoniert, prallen diese Strukturen in den Texten aufeinander und erlauben neben dem bloßen Einblick in eine Geschichte auch den in räumliche Formierungen.

4.1.1 Être dépaycée (Hanoi, Thanh Hoa, Nha Trang, Dalat, Saigon): Kim Lefèvre "Métisse blanche"

"Métisse blanche" von Kim Lefèvre ist eine Autobiographie, in der die Autorin über ihre Kindheit als Tochter eines französischen Vaters und einer vietnamesischen Mutter schreibt. Sie wächst in einer Zeit auf, in der sich die französische Kolonialisierung in einem Auflösungsprozess befindet. So erlebt sie den Umbruch innerhalb der vietnamesischen Gesellschaft vor allem als Versuch der Ausgrenzung. Durch ihre Physis ist der "Fehler" ihrer Mutter, ein Verhältnis zu einem Kolonisatoren gehabt zu haben, immer sichtbar. Die Zerrissenheit des Landes zwischen Kolonie und unabhängigem Staat zeigt sich nicht zuletzt im oftmals sehr negativen Umgang mit den sichtbaren Spuren der Verbrüderung. Innerhalb der sonst äußerlich sehr homogenen Bevölkerung sucht sie immer wieder nach ihrer Zugehörigkeit, um sie letztendlich nach ihrer Ausreise als junge Er-

⁹FREYERMUTH (2012): "L'eau rouge" de Pascale Roze, S. 139.

wachsene in Frankreich zu finden.

Auffallend sind die häufigen Ortswechsel, die es erlauben, Raumordnungen in den Norden – konzentriert auf Hanoi und seine Umgebung –, in die Mitte – konzentriert auf Than Hoa, Nha Trang und Dalat – und in den Süden – konzentriert auf Saigon nachzuverfolgen. So muss die Protagonistin aufgrund ihrer ethnischen *métissage* sehr viel reisen. Als Tochter einer Vietnamesin und eines Franzosen erfährt sie ab ihrer Geburt Ablehnung: “Car j’étais à proprement parler une monstruosité dans le milieu très nationaliste où je vivais. [...] Tout en moi heurtait mes proches: mon physique de métisse, mon caractère imprévu, difficile à comprendre, si peu vietnamien en un mot.”¹⁰ Sich nicht zugehörig zu fühlen – “ce sentiment très tôt ressenti d’être partout déplacée, étrangère”¹¹ – führt für sie dazu, dass sie an verschiedenen vietnamesischen Orten lebt, die unterschiedliche Bedeutungen für sie entwickeln und gleichzeitig ein Raumkonzept verdeutlichen.

Ihre Geburtsstadt Hanoi ist die Stadt, in der ihr Vater, den sie nie kennen lernt, sie ablehnt, als er nach Frankreich zurückkehrt. Die von ihr verwendete Bezeichnung *géniteur*¹² – Erzeuger – macht deutlich, dass sie diese Zurückweisung in der Benennung umkehrt, indem sie ihn ausschließlich auf seine sehr kurze, lebensgebende Rolle einschränkt. Zudem wird hier vorgelebt, was bereits in kolonialen Romanen geschieht, wie Jennifer Yee analysiert. Dazu ist einerseits bemerkenswert, dass literarische Paare mit unterschiedlicher Ethnizität kaum Mädchen bekommen und andererseits, dass der europäische Vater meist Frau und Kind zurücklässt, da er gerade das Kind nicht als eigenes erkennt: “Mais la naissance de l’enfant métis apparaît dans le roman surtout comme une fragilisation de l’identité du héros lui-même, car il vit profondément en lui-même la question de l’appartenance et de la continuité.”¹³ Der Unterschied in Kim Lefèvres Roman ist hierbei, dass, wie die Protagonistin später erfährt, die Mutter kurz nach ihr noch ein weiteres Kind, wieder von einem anderen französischen Offizier, bekommen hat. Dieser nimmt seinen Sohn mit nach Frankreich und lässt “lediglich“ die Mutter zurück.¹⁴ Dies vertieft den Graben zwischen den Geschlechtern, denn die männliche Sonderrolle wird in beiden Kulturen betont.

Nachdem ihre Mutter sie nicht allein groß zu ziehen vermag, kommt sie bei ihrer Großtante Odile und deren Enkelsohn “M. Yves“ unter, die beide eine enge Beziehung zu Frankreich haben, da sie mit einem französischen Offizier das Leben teilte und er ebenso europäisches Erbe in sich trägt. Dies führt allerdings nicht zu einer Verbrüderung,

¹⁰LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 20.

¹¹Ebd.

¹²Ebd., S. 19.

¹³YEE (2000a): *Clichés de la femme exotique*, S. 302.

¹⁴LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 82.

4 Die Narration Indochinas

vielmehr zeigt der fettleibige Yves seine unangenehme Seite: “Ces rares exploits me vengeaient de mes épouvantes nocturnes lorsque, réveillée subitement, je retrouvais ma main dans la grande main molle de mon cousin qui la posait sur son sexe.”¹⁵ Die Pervertierung des Cousins wird aber mitnichten geahndet. Das Bild der sexuellen Aberration bei ethnischer Hybridität, die Jennifer Yee als „l'échec de cette rencontre“¹⁶ bezeichnet, wird hier offenbar, hat aber keine Konsequenzen für ihn, da ihm die Unterstützung seiner Großmutter sicher ist. Die Hierarchisierung der Gesellschaft ordnet Kim an unterster Stelle ein, wodurch sie quasi rechtlos ist und sich nur durch das Einnässen des Bettes zu helfen weiß.

Im Haushalt der vierten Schwester ihres Großvaters, wo sie, nach einem kurzen Aufenthalt bei ihrer Mutter in Saigon, als nächstes lebt, lernt sie erneut ethnisch hybride Verwandte kennen. Die vier Töchter des Hauses haben alle einen anderen französischen Vater, sind also in einer ähnlichen Situation wie die Protagonistin, was aber nicht zu einer Annäherung führt. Sie konstatiert: “C'était comme si j'avais changé de pays.”¹⁷ Die Änderung des Haushalts zeigt sich ebenfalls in kultureller Hinsicht. So finden sich zahlreiche Fotografien von Französinen, was ein Schönheitsideal jenseits des vietnamesischen propagiert. Gleichzeitig wird ein ihr fremd anmutendes Essensritual übernommen, indem Besteck nach europäischem Vorbild bei den Mahlzeiten verwendet wird und nicht die für den Vietnam üblichen Stäbchen. In Verbindung mit einer strengen Überwachung der Einhaltung von Benimmregeln während der Mahlzeiten führt dazu, dass Kim versagt: “Nous perdons notre temps avec toi, tu ne serais jamais qu'une Annamite!”¹⁸ Trotz ihrer offensichtlich gemeinsamen *métissage* gibt es Abgrenzungsversuche, die darin münden, Kim wieder zu ihrer Mutter zu schicken.

Diese sieht nach wie vor keine Möglichkeit, ihre Tochter bei sich zu behalten, so dass sie diese, indem sie auf ihre Rechte als Mutter verzichtet, in ein von französischen Nonnen geleitetes Waisenhaus gibt. Auch dort, wo sie als Erstes einen neuen Namen – Éliane Tiffon – erhält, trifft sie auf Leidensgenossinnen: “C'est alors que je constatai avec stupeur qu'il n'y avait parmi elles aucune Vietnamienne, qu'elles étaient toutes métisses, comme moi.”¹⁹ Der Zugang zur dortigen Gemeinschaft ist ihr zunächst verschlossen, da der Gebrauch der vietnamesischen Sprache für die anderen verboten ist. Auf diese Weise lernt sie schnell Französisch, wodurch sie bald schulische Erfolge vorweisen kann. Die Eingliederung in diese Welt gelingt ihr, da sie deren Konventionen auch aufgrund des

¹⁵LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 24.

¹⁶YEE (2000a): *Clichés de la femme exotique*, S. 287.

¹⁷LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 32.

¹⁸Ebd., S. 35.

¹⁹Ebd., S. 52.

Mangels an Alternativen annimmt.

Durch die Machtergreifung Ho Chi Minhs kehren die Zöglinge nach einem Aufenthalt in Sãm Son nicht nach Hanoi zurück, sondern ziehen zum Schutz nach Thanh Hoa. Dort erleben sie den Krieg als abstrakte Idee:

Aucun écho n'était parvenu jusqu'à notre monde protégé. Nous savions seulement que la France était menacée, c'est pourquoi nous priions tous les jours pour sa victoire. On nous avait bien expliqué que la France était notre mère nourricière, notre patrie. C'était vers elle que notre coeur devait nous porter.²⁰

Die Institution des Waisenhauses zeigt sich hier als abgeschlossener Raum – als Heterotopie –, nicht nur, weil sie die Kinder auffängt, die von der Gesellschaft abgelehnt werden und deren erneute Integration immer wieder negiert wird, sondern auch, weil sie einen Bezug zu einem Land herstellt, ohne dass dieses wirklich greifbar ist. Die Verortung zwischen einer französischen Identität und einem vietnamesischen Land, welche beide mit einem Fragezeichen zu versehen sind, lässt sich nicht so einfach durchführen, da sie künstlich ist. Das Bestehen einer vietnamesischen Identität, welche im vorletzten Zitat angesprochen wird, ohne sie zu hinterfragen, ist anachronistisch und deutet auf einen späteren Blick zurück, denn diese formt sich zu dieser Zeit noch in Abwehr der französischen Kolonialisierung.

Die *in-between* Positionierung des Waisenhauses und der darin lebenden Kinder zeigt sich als Reaktion auf die Rückkehr der Institution ins Mutterland Frankreich: “Elle n'était dans notre esprit qu'un mot, qui ne recouvrait aucune réalité. Elle nous faisait peur. Toutes françaises que nous étions, nous n'avions jamais connu que le pays où nous vivions: l'Indochine, comme on l'appelait alors.”²¹ Die erst- und (fast) letztmalige Verwendung des Terminus Indochina bezeugt zunächst die Herkunft, die eindeutig Frankreich zugeordnet wird. So entsteht eine Parallelisierung zwischen dem Toponym und den Waisenkindern, die auf eine ähnliche Art “französisch“ sind, da sie als solche von außen bezeichnet – im Sinne Rabasas erfunden²² – wurden. Weder die Existenz des Territoriums noch der Kinder ist der *mère* Frankreich zu verdanken, als *mère nourricière* kümmert sie sich jedoch um beide. Auf diese Weise agiert sie als Gegengewicht zu den “indochinesischen“ Müttern und wohl auch gleichzeitig zu den Völkern, die ihre Kinder bzw. ihre Gebiete nicht entsprechend versorgen können. Diese Art der Stilisierung und ideologischen Aufladung bleibt eben genau das: eine Idee. Die kulturelle Verwurzelung in Europa misslingt, eben weil sie eine künstliche ist und das Waisenhaus als Heterotopie noch immer außerhalb Frankreichs liegt.

Der Versuch, der “vietnamesischen“ Entwurzelung gelingt lediglich zum Teil. Auch wenn

²⁰LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 67.

²¹Ebd., S. 68.

²²RABASA (1993): *Inventing America*.

4 Die Narration Indochinas

die indigene Gesellschaft diese Kinder nicht aufnimmt, so leben sie doch im selben Land. Auch auf dieser Ebene erfolgt eine Annäherung zwischen Toponym und Kind, was bedeutet, dass das Heim für beide einen gesellschaftlich nötigen Zwischenraum schafft. Die Abgrenzung des Territoriums von Indien und China interagiert hierbei mit der Ausgrenzung der Kinder zwischen französischen und vietnamesischen Wurzeln.

Dass dieser instabil ist, erweist sich in der Diskussion, welche Kinder mit nach Frankreich genommen werden und welche vor Ort verbleiben. Die Kriterien der Intelligenz und des Aussehens werden als nahe liegend aufgeworfen, um zu überprüfen, wer sich am ehesten in der fremden Kultur (sowohl der vietnamesischen als auch der französischen) eingliedern lässt. Die Lösung, die gefunden wird, ist eine Auslagerung: Die Familien sollen entscheiden, ob sie ihre Kinder zurücknehmen.

Kim kehrt zu ihrer Mutter zurück, wobei sie sich wiederum in die vietnamesische Kultur eingliedern muss, wozu auch gehört, dass sie die Sprache neu erlernen muss. Sie lebt mit ihrer Familie an verschiedenen Orten im Norden, wo sie ihr Status der ethnischen Hybridität erneut in schwierige Situationen bringt. Ihre Mutter sieht sich dazu gezwungen, sie zu verstecken, sobald ein Fremder den Aufenthaltsort betritt:

Les souffrances engendrées par la colonisation, qu'on ne cessait d'évoquer en public, finissaient par susciter une colère qui risquait d'être néfaste pour la métisse que j'étais ainsi que pour ma mère, coupable d'avoir entretenu des relations charnelles avec l'ennemi.²³

Die Unabhängigkeitsbestrebungen des vietnamesischen Volkes führt folglich dazu, alle Zeichen des Kolonisateurs abzuwehren. An diesem Punkt wird deutlich, dass das Prinzip der Eroberung – einer Frau oder eines Landes – ein männliches zu sein scheint.²⁴ Die Durchführung dieser stringenten Trennung, auch in Fragen des Genders, wird noch zu verfolgen sein.

Somit endet der Aufenthalt von Kim im Norden Vietnams, der im Zeichen der *métissage* steht, ohne dass es im Rahmen der Familie wirklich thematisiert wird oder im Waisenhaus zu einem Gemeinschaftsgefühl führt. “[U]n nouveau pays, peuplé de métisses[...]“²⁵ wird zwar gefunden, der Unterschied zwischen der Protagonistin und den anderen bleibt weiterhin bestehen. Auf diese Weise wird ebenso das Urteil des Stiefvaters bestätigt, der die Frauen des Nordens als “froide[s] et calculatrice[s]“²⁶ ansieht, obwohl er sich gegenüber Kim ebenso abweisend zeigt. Das Ausspielen des Nordens gegen den Süden wird in der weiteren Analyse thematisiert. Zudem ist die Begegnung mit der französischen Kultur, wenn auch hauptsächlich unter dem Mantel Indochinas als abstrakter Idee, bedeutsam. Das Oszillieren zwischen verschiedenen Ideologien setzt sich fort.

²³LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 88.

²⁴Vergleichbar auch mit der Analyse in Kapitel 4.2.2.

²⁵LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 42.

²⁶Ebd., S. 107.

Der Umzug in die Mitte des Landes – also der Aufenthalt vor allem in Nha Trang – steht unter drei unterschiedlichen Ereignissen, die beide ihre Andersartigkeit illustrieren. Sie spielen mit unterschiedlichen Arten von Grenzen, was gerade an diesem Ort, der später zum Schauplatz der Trennung von Nord- und Südvietnam wird, eine spezielle Konnotation in sich birgt.

Die Mutter Kims erhält eine Stelle als Köchin im Ozeanischen Institut, als sie ohne ihren Mann, der nach Saigon geht, an diesem Ort zurückbleiben. Ihr Arbeitgeber ist ein Franzose, der sich zu Kims Mutter hingezogen fühlt und sich deswegen bemüht, Kim in seine Sprache einzuweißen. Er lässt sie durch den Speisesaal gehen, dort auf Dinge zeigen und sie auf Französisch benennen:

Nous formions un groupe insolite: d'un côté les Vietnamiennes – ma mère et mes soeurs – menues, réservées, comme effacées contre le mur; de l'autre le directeur, géant flamboyant, le teint laiteux, les yeux translucides comme un sucre d'orge, la bouche large, le rire tonitruant; et moi dans l'espace vide entre les deux, petite abeille se posant tantôt sur un objet, tantôt sur un autre, psalmodiant ma litanie de substantifs.²⁷

Die narrative Aufteilung dieser Situation schafft drei Räume, die unvereinbar und unterschiedlich groß zu sein scheinen. In einem ersten befinden sich die Vietnamesinnen, deren Schüchternheit sie beinahe mit der Wand verschmelzen lässt. Im diametral entgegengesetzten befindet sich der französische Direktor, dessen Verhalten – also Gestik, Mimik und Lautstärke – mehr Raum einzunehmen scheint. Zwar gibt es einen Versuch der Annäherung durch die gezeigte Offenheit des Mannes, jedoch führt dies nicht dazu, die Grenze zwischen den beiden Gruppen, die ethnisch, geschlechtlich, kulturell gegensätzlich sind, aufzuheben. Eher wird der französisch-männliche Raumanspruch größer, wodurch sich der vietnamesisch-weibliche reduziert, was an koloniales Gebaren erinnert.

Kim, als ethnischer Hybrid, könnte prinzipiell als Vermittlerin auftreten, was aber durch den "leeren Zwischenraum", in dem sie befindet, negiert wird. Verstärkt wird dies durch das gegenteilige Anthropomorphisieren der Protagonistin. Nicht nur, dass sich ihre Person animalisiert, sie wird zu einem Insekt, was eine weitere Stufe der Aberkennung der menschlichen Charakteristiken ist, indem ihr auch die emotionale Seite genommen wird. Somit verschmilzt die Eigenschaft des Raumes – *vide* – mit der der Figur, was in der Bewegung von Objekt zu Objekt zusätzlich unterstützt wird. Diese Situation, in der vordergründig vermittelt durch Kim kommuniziert wird, entlarvt sich folglich als Gegenteil, da nicht nur die strikte Trennung zwischen den beiden Welten nicht aufgehoben wird, sondern auch die Entwertung der Protagonistin vorantreibt.

Das Aufsagen der Objekte auf Französisch, die sich im Speisesaal befinden, ist zwar eine erste Ebene, auf der eine sprachliche und kulturelle Initiation stattfinden kann, je-

²⁷LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 145.

doch verbleibt es auch dabei. Zudem könnte man genderkritisch anmerken, dass sich dies ausschließlich in der “gewohnten“ Umgebung der Küchenutensilien abspielt, was die Protagonistin sprachlich und geschlechtlich noch weiter reduziert. Die vordergründige Güte des Direktors offenbart sich folglich als deutlich begrenzt.

Dies bestätigt sich, als die Mutter Kims die Grenze überschreitet, um ihn zu bitten, sich um die Bildung ihrer Tochter, die doch “de sa race“²⁸ sei, zu kümmern. Er versteht es nicht und beendet den Unterricht: “Il avait rétabli, entre lui et ses domestiques, la distance naturelle qu’il n’aurait jamais dû réduire.“²⁹ Die Überwindung der “natürlichen Distanz“, die in der ersten Ebene der sprachlichen Initiation einer *métisse* besteht, wird also rückgängig gemacht. Die Gespräche finden nicht mehr statt. Zwar ist es dem Direktor gestattet, das Wort an die Vietnamesinnen zu richten und zu instruieren, doch ein Ausbrechen von Kims Mutter aus ihrer Rolle der schüchternen Angestellten wird sofort geahndet. Das Schieben der Grenze in Richtung des Franzosen und damit das Einengen seines Territoriums, welches er durch seinen Anspruch zu verteidigen hat, ist nicht gestattet. Das koloniale Gedankengut der zugeschriebenen männlichen Eroberung, das hier bezeichnenderweise durch die Protagonistin narrativ vermittelt wird, zeigt einerseits das Bewusstsein des Kolonisateurs in seinem Selbstverständnis, was nicht weiter verwundert. Andererseits wird diese Position aus dem *espace vide* gestützt, wobei es zu einer Anknüpfung an diese Idee der Raumordnung kommt. Das Infragestellen, das hier geschieht, ist nicht die Handlung des Direktors und damit verbunden der französischen Kultur, sondern der Mutter, die eben aus ihrer Rolle fällt und die “natürliche“ Hierarchisierung – zumindest für einen kurzen Moment – außer Kraft setzt.

Die Selbstregulierung und -entwertung Kims findet sich bereits in der Metapher der Biene als vermittelndem Arbeitsinsekt. Die Biene hat allerdings ebenso eine sexuelle Konnotation, die in Nha Trang zu einem späteren Zeitpunkt erneut thematisiert wird, als Kim dort – nach einem Aufenthalt in Saigon – zur Schule geht und mit dem Chorleiter Duc, der sie umwirbt, eine heimliche Beziehung eingeht. Sie treffen sich regelmäßig in einer von Felsen umgebenen Bucht, wo er einen Knutschfleck auf ihrer Brust verursacht: “ Je riais moi aussi, avec le sentiment d’avoir transgressé un interdit. Mais nous savions tous deux que ce n’était qu’un simulacre.“³⁰ Zwar bedeutet diese Art des Liebesspiels eine Überschreitung, jedoch ist das Mal ausschließlich für die Liebenden sichtbar, denn gezeigte Nacktheit ist ein gesellschaftliches Tabu. Auch wird die letzte Grenze, die der Entjungferung, nicht überschritten, so dass zwar ein erotisches Spiel entsteht, dessen

²⁸LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 146.

²⁹Ebd., S. 147.

³⁰Ebd., S. 208.

Enthüllung als Katastrophe “allait tout balayer et changer le paysage de ma vie“³¹. Als Dúc ein Mal seine Hand zwischen ihre Beine gleiten lässt, bekommt sie Angst. Um sie zu beschwichtigen, nimmt er sie mit zu einer Plantage, wo sie all die Früchte pflücken darf, die sie möchte. Dieser Ort des biblischen Garten Edens – ein ursprünglich religiöses Motiv der westlich-christlichen Kultur – offenbart die Unbeschwertheit und den Übermut Kims, die gleichzeitig ihre Andersartigkeit und damit ihre Anziehungskraft dokumentiert, ohne jedoch bis zum Äußersten – der Entjungferung – zu gehen:

– Mais tu me plais justement parce que tu n’es pas vietnamienne tout à fait. Vois-tu, tu est vietnamienne sans l’être, c’est là ton attrait. Quand je te regarde, tu m’es à la fois familière et étrangère. Et j’aime ça. Tu devrais t’en réjouir au lieu de t’en attrister. Que tu est bête!³²

Die auf diese Weise erläuterte und sexuell konnotierte Besonderheit – also die Exotik Kims – liegt darin, dass sie nicht vollkommen einer Kultur angehört. Dieses Oszillieren zwischen verschiedenen Zugehörigkeiten lässt sie in ihrer Gesellschaft herausstechen. Während dies sonst zu ihrer Ausgrenzung führt, wird sie ab Beginn ihrer Pubertät gerade wegen ihrer *métissage* zu einem Lustobjekt der Männern: “J’avais le sentiment qu’ils me convoitent comme un fruit défendu, comme un objet étrange qu’on aimerait posséder une fois, pour voir.“³³

Die Abneigung, die aus diesen Worten spricht, greift in gewisser Weise den europäischen Blick auf weibliche *métissage* auf. Jennifer Yee schreibt folgendes: “Mais la métisse n’est pas seulement une prostituée, elle est plus encore un être doté d’une sexualité dangereuse et dévoratrice.“³⁴ Die Mischung aus fremder und eigener Ethnie in einer Person, also das Zuschreiben von fremden Eigenschaften, die sie anziehend macht, und eigenen Attributen, die sie nicht zu andersartig erscheinen lässt, macht den Reiz aus. Jedoch ist Kim sich bewusst, dass sich die Haltung ihr gegenüber nicht geändert hat. Daher scheint eine normale Beziehung – zumindest im vietnamesischen Teil Indochinas – nicht möglich zu sein. Aus dem Grund erteilt sie der Sexualität in diesem Raum eine generelle Absage: “C’est pourquoi, bien que je fusse née au Vietnam, que mon être fût façonné par sa culture, je n’avais jamais eu de relations sexuelles avec un Vietnamien.“³⁵ Die ständige Ausgrenzung aus der vietnamesischen Kultur spiegelt sich folglich in der Sexualität Kims wider, so als wäre dies der einzige Weg, auf dem sie ein Gleichgewicht herstellen könnte. Gleichzeitig wird an diesem Zitat deutlich, dass sie Sexualität aus dem Kontext der Kultur ausschließt – zumindest für sich. Die Versuchung ist da, wie die Erwähnung der

³¹ LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 216.

³² Ebd., S. 218.

³³ Ebd., S. 107.

³⁴ YEE (2000a): *Clichés de la femme exotique*, S. 304.

³⁵ LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 107.

4 Die Narration Indochinas

Biene beweist. Dies widerspricht jedoch der oben zitierten Analyse Jennifer Yees, die sich auf die Literatur kolonialer Literatur bezieht. Das postkoloniale Indochina wird so nicht zu einem asexuellen Raum, vielmehr wird die scheinbar einfache Möglichkeit der körperlichen Liebe bewusst nicht wahrgenommen – eben weil sie ausschussartig als eine einmalig auftretende Faszination durchschaut wird.

Das Umschlagen ins Gegenteil in der Absage an den Sexualakt offenbart das Fehlen des Mittelwegs. Zwar befindet sich Kim in der Mitte des Landes, was ihre Mittlerposition verstärkt in den Blick rückt, aber deren Potential wird nicht genutzt. In der Bewegung zwischen vietnamesischer und französischer Identität verortet sie sich im *espace vide*. Die Wahl in der Zugehörigkeit wird ihr deutlich nicht gegeben, denn in der Insektifizierung und damit auch in ihrer Sexualisierung bleibt sie ein Objekt, welches in der Hierarchie einen der untersten Plätze einnimmt. Ihre fehlende Zugehörigkeit zu einer der Welten spiegelt sich in ihrem räumlichen Aufenthaltsort wider, denn die Mitte eines Landes, die weder Norden noch Süden ist, hat kein eigenes Charakteristikum außer dem, eine Nichtidentität zu besitzen – ein *espace vide* zu sein.

Der Vorteil der Protagonistin erwächst im Bekanntwerden der Affäre. Auf diese Weise erhält sie die Möglichkeit, ihre Schulbildung in einem Saigoner Internat fortzusetzen. Somit wird ein neues (Selbst-)Bewusstsein beschrieben, was eben dazu führt, dass Kim nicht den Weg in die Prostitution wie ihre literarischen Vorgängerinnen findet. Ihre Ausbildung, die ihr Triumph sein wird, ist eine geistig ausgerichtete.

Der Unterschied zwischen Norden und Süden in der Rivalität zwischen Hanoi und Saigon ist prinzipiell groß. Kims Mutter, die als „tonkinoise“³⁶ in Cochinchina kaum Anschluss findet, illustriert das sehr gut. Zudem wird die politische Zukunft des Landes in einem Gespräch zwischen jugendlichen Freunden von Kim erörtert, wobei die These im Raum steht, dass der Kommunismus lediglich die richtige Regierungsform für den Norden, aber nicht für den Süden darstellt:

– Parce que, voyez-vous, le Tonkin est une terre aride où les travaux des champs, du fait même de la nécessité de l'irrigation, exigent une organisation collective. En Cochinchine le sol est fertile, chacun cultive son champs comme il l'entend. La propriété privée est donc la meilleure solution.³⁷

Die Begründung, in der dem Norden der Kommunismus – auch durch die Nähe zu China – und dem Süden eine Form des Kapitalismus zugeordnet wird, agiert in der Mitte des Landes, ohne wiederum einen Mittelweg zu finden. Zudem nimmt diese Argumentation die Teilung Vietnams auf der Genfer Konferenz im Juli 1954 – die so genannte Indochina-Konferenz – vorweg, als deren Resultat eben genau dies geschieht, was beschrieben wird.

³⁶LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 28.

³⁷Ebd., S. 233.

Dies verortet die spätere europäische Entscheidung in einem zuvor erfolgten Diskussionskontext, was die Entscheidung nachträglich legitimiert. Schließlich lässt sich daraus auch ableiten, dass die Vietnamesen selbst eine eben solche Lösung wollten. Die Einschreibung in einen französischen Diskurs wird somit fortgesetzt, was sich zum Beispiel auch an der Verwendung der kolonialen Territorialbenennungen – Tonkin und Cochinchina – zeigt. Kim nimmt – wegen der Ausbildung im Pensionat in Saigon – erneut eine Sonderrolle ein, da das französische Protektorat als “colonisation déguisée“³⁸ gesehen wird. Ihr Streben nach einem Abschluss wird als Kooperation mit dem Feind und als Unterstützung des Kolonialismus angesehen, da sie nicht die vietnamesische Kultur studiert. Gerade der schulische Erfolg bringt ihr jedoch Anerkennung in der Familie und zeichnet einen Ausweg aus der Ächtung: “Je me voyais déjà bachelière, licenciée, docteur ès lettres. Je serais connue, admirée, on devait compter avec moi. On n’oserait plus mentionner mon métissage.“³⁹

Der nächste Schritt bringt sie von Saigon nach Dalat, eine weitere Stadt in der Mitte Vietnams, was die Annäherung an die französische Kultur unterstützt, ohne die Entfremdung von der vietnamesischen zu verstärken: “C’était une ville bien connue des Français qui s’y rendaient fréquemment en villégiature. Son climat tempéré, les carottes, les pommes de terre qu’on y cultivait leur apportaient comme un parfum de France.“⁴⁰ Äußerlich entspricht alles dem Bild, so dass Kim meint, ein anderes Land betreten zu haben:

C’était incroyable, j’étais sur une autre planète. Tout avait changé en peu de temps: le climat, le paysage, le décor quotidien. Je m’approchai de la fenêtre. Devant moi un sapin, tout semblable à ceux que j’avais vus sur les cartes postales provenant de France aux approches de Noël.⁴¹

Kim erlebt somit einen Teil ihres Landes, der mit ihrem Bild von Frankreich zusammenpasst. Sie emigriert äußerlich, um im Inneren der Schule andere Gleichgesinnte zu finden, die – im Gegensatz zum Waisenhaus – nicht gezwungen werden, auf Französisch zu kommunizieren. Zudem erhält sie keinen französischen Vornamen, sondern darf ihren vietnamesischen behalten. Die Raumschaffung eines französischen Rahmens – durch die (Bildungs-)Landschaft – und eines vietnamesischen Kerns – durch das Verhalten – führt zu intrapersonellen Konflikten, die durch das Zusammenprallen von zugeschriebenen nationalen Eigenschaften entstehen. Dô, eine Freundin Kims aus Tuy Hoa, erklärt ihr die Unterschiede:

³⁸ LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 234.

³⁹ Ebd., S. 258.

⁴⁰ Ebd., S. 265.

⁴¹ Ebd., S. 267.

4 Die Narration Indochinas

Tu sais, ce qu'on nous a enseigné comme vertu prend des allures de vice ici. Si tu 'tourne ta langue dix fois dans ta bouche avant de parler' on pense que tu es dissimulée. Quand tu ne dis pas le mal que tu penses de quelqu'un pour éviter de le blesser, on dit que tu es hypocrite.⁴²

Dôs Anpassung an die Gepflogenheiten erfolgt nur teilweise. Zwar ist Dô schon länger dort, doch "[s]on français gardait un fort accent vietnamien"⁴³. Da sie außerhalb des Klosters wohnt, stellt die Schule für sie einen zweckgebundenen Ort dar, den sie verlassen kann. Sie unterstützt den Kult um die Kolonialmacht nicht und steht ihm kritisch gegenüber, denn sie thematisiert das Abschirmen innerhalb der Schule von Ereignissen großer Tragweite: "Ce parc est un écran d'illusion qui t'empêche de voir la vie. Sais-tu que nous avons battu l'armée française à Diên Biên Phu? Je crois bien que c'est la fin de la colonisation."⁴⁴

Dô als kritische Figur, die die politischen Ereignisse im Land verfolgt, offenbart die Abgeschlossenheit und damit Künstlichkeit des Ortes Dalat. Er stellt nicht nur einen Urlaubsort in den Bergen Annams dar, sondern wird von französischer Seite auch als eigens gegründeter und aufgebauter Ort gesehen,⁴⁵ dessen Ursprünge mythisch verklärt werden.⁴⁶ Auf diese Weise wird er zu einer Heterotopie, da er außerhalb des Mutterlandes Heimat für alle Exilfranzosen zu bieten scheint. Der französisch-koloniale Einfluss verdoppelt sich innerhalb durch die Führung des Konvents, so dass eine Heterotopie in der Heterotopie entsteht: "Aller du couvent en ville, c'était comme changer de pays."⁴⁷ Bei der Ankunft wurde bereits die Ankunft in der Stadt als Wechsel des Landes beschrieben. Die Bewegung zwischen den verschiedenen Welten unter der Annäherung an die französische Kultur wird ein Kennzeichen Dalats.

Während der Aufenthalt in Nha Trang zunächst unter der erneuten Problematisierung der Zugehörigkeit, später der Entdeckung der eigenen Sexualität und der Unterschied zwischen Norden und Süden steht, wird Dalat zum Schauplatz zwischen zwei nationalen Identitäten: "J'étais dans un autre système de valeurs et, à ma surprise, j'aimais cela."⁴⁸ Gewiss ist die Abgeschlossenheit im Konvent inhärent, jedoch wird es für Kim zum Ort der Möglichkeiten, zum *écran d'illusion*, der ihr hilft, auf einen sicheren Ausbildungsweg hinzuarbeiten. Zwar führt dies zur paradoxen Situation, dass sie ihre französische Identität ausprägt, indem sie das von den Kolonisatoren installierte Bildungssystem durchläuft, und dadurch eine größere Akzeptanz in ihrer Familie erhält, die sie lange

⁴²LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 272.

⁴³Ebd., S. 274.

⁴⁴Ebd., S. 278.

⁴⁵Vgl. BON (1930): *Petit Guide illustré de Dalat*, S. 5.

⁴⁶Vgl. ÉTIENNE TARDIF (1949): *La naissance de Dalat*, S. 23.

⁴⁷LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 283.

⁴⁸Ebd., S. 289.

eben wegen ihrer hybriden Ethnizität ausgeschlossen hat. Im Sinne der Intersektionalitätsforschung⁴⁹ müsste sie aus aufgrund ihres Genders und ihrer Ethnizität doppelt ausgeschlossen werden. Im Vergleich mit ihrer Freundin Dô erweist sich jedoch, dass gerade Kims Anpassungspotential zu ihrem Erfolg führt.

Der Süden spielt in Kims Biographie ebenso eine Rolle. Bereits als kleines Kind hält sie sich kurze Zeit in Saigon bei ihrer Mutter auf, bevor sie wieder nach Hanoi zu ihren Verwandten zurückkehrt. Als sie als Jugendliche wieder dahin zurückkehrt, versucht ihre Tante Odile, ebenfalls *métisse*, sie als Französin zu initiieren, während sie selbst mit ihrer Familie auf die Repatriierung nach Frankreich warten. Als sie sie in ein entsprechendes Kleid stecken, weigert Kim sich so etwas zu tragen. Auf diese Weise wird sie schnell zur Dienerin von Odile, sie sich eigentlich um ihre Bildung kümmern sollte. Auch hier wird deutlich, dass lediglich der französische Weg zur Bildung und damit zu Anerkennung führt.

Dazu passt, dass sie nach der Affäre mit Dúc nach Saigon ins französisch geführte Pensionat geschickt wird, wo sie endlich die Förderung erhält, die ihre Mutter für sich wünscht. Allerdings entwickelt sich das für sie zum Scheideweg: “Depuis que j’avais cessé d’étudier le vietnamien en quittant Nha Trang, je n’avais pas d’autre choix que de poursuivre l’enseignement français.”⁵⁰ Dieser Weg führt sie aber nicht in eine Sackgasse, sondern zum Studium, zu dem sie sich in Saigon einschreibt. Obwohl sie die Literatur des “Kolonisators“ studiert, blendet sie politische Geschehnisse aus, denn die Unabhängigkeit Vietnams fällt mit ihrer eigenen zusammen. Ihr Studium in Saigon, zu dem sie gleichzeitig auch unterrichtet, lässt sie finanziell auf eigenen Beinen stehen. Auch ihre *métissage* wird ihr erst wieder bewusst, als es um den Abschluss des Studiums und der damit verbundenen Stelle geht:

Exception faite de mes traits, je ne me sentais pas différente des jeunes gens et jeunes filles debout à côté de moi sur l’estrade d’honneur. Je me considérais pleinement comme une enfant du Vietnam, comme une citoyenne du Vietnam. Ce pays était mien, c’était mon sol et ma patrie. Je désirais y vivre jusqu’à la fin. Mon diplôme attestait ma qualité de fonctionnaire au service de l’Etat. C’était un fait qu’on ne pouvait contester.⁵¹

Diese neue Geschlossenheit steht im Widerspruch zu vorher erlebten und geschilderten Demütigungen, besonders zu den Erlebnissen im Norden. Gerade das Diplom sieht sie als offizielles Zeugnis der Annahme und Akzeptanz. Dies geschieht wohl auch im Hinblick auf ihre Geburtsurkunde, die erst ein paar Jahre nach ihrer Geburt, in die der chinesischen Mann ihrer Mutter als Vater eingetragen ist, erstellt wird. Die Künstlichkeit des Dokuments, das ihr nur den Zugang zur Schule ermöglichen soll, ist offensichtlich. Das

⁴⁹CRENSHAW (2003): Mapping the Margins.

⁵⁰LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 244.

⁵¹Ebd., S. 327.

4 Die Narration Indochinas

Universitätsdiplom übernimmt somit die Funktion einer realen Geburtsurkunde, denn sie beweist, dass die Protagonistin ein Landeskind ist.

Die kurzzeitige Utopie des Dazugehörens fällt mit der Zusage eines Stipendiums in Paris zusammen, was die Möglichkeit, das Land zu verlassen, Realität werden lässt: “La France, c’était pour moi un nom, des images abstraites, un pays associé à un père haï.”⁵² Im Moment des Verlassens taucht das Problem des Verlassenwerdens wieder auf, was das Vaterland Frankreich gegen das Mutterland Vietnam ausspielt. An dieser Stelle wird wieder über den Vater gesprochen, der sehr früh aus ihrem Leben verschwunden ist. Hier spiegeln sich die Ereignisse in Hanoi mit denen in Saigon, was ein Aufeinandertreffen von Norden und Süden initiiert. Doch es wird schnell deutlich, dass sich diese Angst nicht bewahrheitet. Die langen Schilderungen ihrer Kindheit, in der sie aus der vietnamesischen Gesellschaft immer wieder ausgestoßen, wird durch einen kurzen Absatz über ihre neue Heimat ergänzt:

Car ce que le Vietnam m’avait refusé, la France me l’a accordé: elle m’a reçue et acceptée. Ici, les choses me paraissent simple. Si je dis que je suis vietnamienne, on me prend comme telle, si je dis que je suis française, on me demande de quelle origine je suis: sans plus.⁵³

Die Abwesenheit des Vaters spiegelt sich im langen Kampf der Anerkennung im Vaterland. Die Anwesenheit der Mutter findet sich in der Aufnahme in der neuen Heimat Frankreich – *mère nourricière* – wieder. Die Suchbewegung der Protagonistin wird an dieser Stelle vollendet. So kehrt sich der Blick auf die Kolonien um. Waren sie während der Kolonialisierung noch Räume der Möglichkeiten und der Selbstverwirklichung, so entwickeln sie sich in der aktuellen Literatur zu eingeschränkten und durchhierarchisierten Territorien. Das Indochina, dessen Strukturen sich auflösen, zeigt als Fluchtorte für Menschen, die aus der Homogenität der einheimischen Gesellschaft ausgestoßen werden, immer wieder soziale Institutionen, die unter französischer Verwaltung stehen. Die Freiheit, Multikulturalität und Offenheit, die man früher in Asien suchte, sind dort nicht (mehr) auffindbar. Vielmehr werden diese Eigenschaften wieder Frankreich zugeschrieben. So ist auch zu erklären, dass Kim ausschließlich Selbstverwirklichung in Kombination mit Bildung an heterotopen Orten wie dem Waisenhaus, dem Pensionat, dem Konvent und der Universität findet. Diese französisch geführten Institutionen schirmen sie von der vietnamesischen Gesellschaft ab und lassen sie erfolgreich sein. Als “Zufuchtsorte“

⁵²LEFÈVRE (1989): *Métisse blanche*, S. 340.

⁵³Ebd., S. 342.

sind sie über die gesamte Kolonie verteilt. Ihre Situation ist ebenso hybrid wie die der Kolonie und die der Protagonistin, denn sie sind gefangen in einem *espace vide* zwischen Indien und China, Frankreich und Vietnam, Kolonie und Autonomie, nördlichem Kommunismus und südlichem Kapitalismus. Während die vietnamesischen Unabhängigkeitsbestrebungen und deren Erfolg zu einer Homogenisierung der Gesellschaft beitragen, muss Kim immer wieder Orte außerhalb dieser aufsuchen, um eine Chance zu haben. Da ihr Äußeres sofort zeigt, dass sie keine „reinblütige“ Vietnamesin ist, fällt sie auf und schnell auch heraus. Dies scheint in ihrer Wahlheimat nicht zu geschehen.

Die Lobrede über Frankreich wird durch die Wahl des Romantitels prädestiniert, denn zunächst setzt er den Akzent auf die Hautfarbe, denn *métisse* beinhaltet zur Hälfte (zumindest die Möglichkeit) auf eine weiße Hautfarbe, die durch das Adjektiv dann hervorgehoben wird. Die Westlichkeit, die durch die Wahl der Sprache – Französisch – eingegrenzt wird, nimmt das Ende des Textes vorweg, denn es ist spätestens dann deutlich, dass die Protagonistin nur in Frankreich leben kann. Die Betonung der „weißen“ Hälfte der Ethnizität in der Wahl des Titels führt zur Unterdrückung des asiatischen Ursprungs, was eine Überlegenheit des westlichen Okzidents propagiert, womit der Roman als Unterstützung der kolonialen Machtstrukturen lesbar ist. Der Anschluss an einen westlichen Diskurs über den (fernen) Orient im Sinne Saids wird beispielsweise auch in der Ablehnung der Sexualität mit einem Vietnamesen sichtbar. Indem Kim sich als „Weiße“ stilisiert, nimmt sie den Diskurs über das „exotische“⁵⁴ Asien zu Beginn der Kolonialisierung⁵⁵ wieder auf. Ihre Emanzipation gelingt damit ausschließlich durch längst etablierte Machtstrukturen.

Die Protagonistin Kim spricht lediglich an einer – oben zitierten – Stelle von Indochina,

⁵⁴Jennifer Yee schreibt in der Einleitung ihrer Dissertation über die Gefahr dieses Terminus, negative Konnotation hervorzurufen, denn in der Tat verwenden ihn oftmals europäische Schriftsteller, die den so genannten Orient als unterlegen ansehen und ihrer kulturellen Dominanz Werke widmen. Kim Lefèvre schreibt sich in diese Tradition ein, denn auch ihre Schilderung der Umstände in Vietnam trägt klischeehafte Züge. YEE (2000a): *Clichés de la femme exotique*, S. 15ff.

⁵⁵Milton Osborne führt kurz in die Literatur Indochinas zu Beginn der Kolonialisierung ein und nennt in diesem Zusammenhang auch die vorherrschenden Leitthemen. So wird bspw. in den Werken von Jules Boissière vor allem die Feindseligkeit der Einheimischen geschildert, die tödlich enden kann. Dies wird in Kim Lefèvres Autobiographie zumindest in der Bewertung ihrer Situation narrativ wieder aufgegriffen. Vgl. OSBORNE (1990): *Fear and Fascination in the tropics*, S. 162ff.

4 Die Narration Indochinas

wodurch man den Eindruck erhält, die Vereinigung der französisch bestimmten Territorien Tonkin, Annam und Cochinchina bzw. des späteren Nord- und Südvietnams zu einem Staat wäre vollzogen und in ihrem Bewusstsein längst präsent. Analysiert man dies genauer, wird deutlich, dass die Schilderung ihrer Wanderschaften dreigeteilt ist. So steht der Norden im Zeichen ihrer Ablehnung als *métisse*, obwohl sie kein Einzelfall ist. Die Mitte offenbart, dass sie weder Vietnamesin ist, noch sich den Exilfranzosen wie dem *maître* in Nha Trang anschließen möchte. Im Süden erhält sie ihre Freiheit und ihren Studienabschluss, der sie – kurz bevor sie auswandert – ihre Zugehörigkeit zu Vietnam doch noch beschreiben lässt. Die Vollziehung der räumlichen Teilung Vietnams geschieht folglich unterschwellig und lässt sie als Französin erkennen, die zwar nicht den Terminus Indochina verwendet, aber dessen Raumkonzeption narrativ – auch in der Verwendung der dreiteiligen territorialen Bezeichnungen – umsetzt. Dies verknüpft mit der Verwendung bereits bestehender kolonialer Narrative, wie denen der Absage an Sexualität oder der Aufnahme durch Frankreich als *mère nourricière*, macht deutlich, dass die Autobiographie keinen Bruch darstellt, sondern eine bestimmte Tradition perpetuiert. Der Blick auf Vietnam bleibt auch – oder gerade – in diesem Fall französisch-kolonial geprägt.

4.1.2 Aller au bout (Saigon, Kep, Chaudoc, Triton, Hanoi): Pascale Roze „L'eau rouge“

Der Bezug von Pascale Roze zu Indochina ist ein autobiographischer. Sie wird 1954, zwei Monate vor dem Fall von Dien Bien Phu, in Saigon geboren. Ihr Vater ist Offizier der Marine, ihre Mutter arbeitet im Handelsunternehmen ihrer Familie, ihr Großvater war sogar Bürgermeister von Cholon. „L'eau rouge“ ist ihr sechster Roman, der jedoch keine autobiographischen Züge trägt.⁵⁶

Er berichtet vom Versuch des Ausbruchs der Protagonistin aus dem Korsett eines vorgezeichneten, traditionellen Lebensentwurfes einer Frau bestehend aus Heirat und ihrer Rolle als Mutter. Indochina soll als Fluchtpunkt einen alternativen Weg eröffnen, was an verschiedenen Stationen verdeutlicht wird und schlussendlich scheitert. Die ehemalige

⁵⁶Mögliche autobiographische Bezüge erörtert Sylvie Freyermuth in ihrem Artikel, deren wörtliche Zitate der Autorin Pascale Roze jedoch nicht nachgewiesen werden. An dieser Stelle sei lediglich darauf verwiesen, denn diese Diskussion ist in der hier vorliegenden Arbeit kein Schwerpunkt. FREYERMUTH (2012): „L'eau rouge“ de Pascale Roze, S. 138ff.

Kolonie als Heterotopie, also als Ort, an dem Bedürfnisse außerhalb der gesellschaftlichen Konventionen erfüllt werden können, sehen zu wollen, hinterfragt auch Michel Foucault. “Avec la colonie, on a une hétérotopie qui est en quelque sorte assez naïve pour vouloir réaliser une illusion.“⁵⁷ Genau diese Naivität trägt zum Misslingen der Suche nach Selbstbestimmtheit bei.

Der Roman setzt ein mit dem Ende, nämlich dem Tod der Protagonistin Laurence, bevor ihr Leben chronologisch beginnend mit der Geburt und dem Aufwachsen in Paris in einer Familie “sans joie, sans passion, sans amour, sans corps“⁵⁸ berichtet wird. Laurence nimmt mit dem Beginn der Pubertät eine gegensätzliche Position zu dieser ein, was vor allem durch ihr Übermaß an Körperlichkeit, versinnbildlicht in ihrer großen Oberweite, ausgelöst wird. Mit dem Abschluss des Studiums der Psychologie beginnt sie, in der französischen Armee zu arbeiten, um in der Welt der – hauptsächlich männlichen – *camaraderie* ihrem Elternhaus zu entfliehen. Dort hört sie zum ersten Mal von den Geschehnissen in Indochina: “L’université, la caserne et maintenant l’Indochine. Elle avait poussé une porte, elle voulait aller au bout, elle s’en irait jusqu’au bout.“⁵⁹ Ihrem Wunsch wird stattgegeben und sie reist nach Südostasien, in dem Krieg noch nicht thematisiert wird: “Officiellement, nous n’étions pas en guerre. À la caserne on disait la campagne d’Indochine. Dans les journaux on parlait d’événements, comme on parla plus tard des événements d’Algérie.“⁶⁰ In der Verknüpfung der Ereignisse Indochinas mit denen Algeriens wird deutlich, dass Laurence in einer Zeit reist, in der der Krieg und damit einhergehend der Verlust der Kolonie bevorsteht, was nicht nur einen Aufbruch in ihrem Leben sondern auch einen politischen Umbruch in einen temporären Übergang zusammenfallen lässt.

Während der Reise, die in Marseille beginnt, ist sie auf dem Schiff in der ersten Klasse untergebracht, wodurch ihre besondere Situation zu Tage tritt: “Les femmes des officiers ne la regardaient pas, elle touchait une solde, elle n’était pas de leur monde. Il y avait d’autres auxiliaires de l’armée, ambulancières, infirmières, mais c’était elle cette fois qui ne se sentait pas de leur monde.“⁶¹ Während in ihrer Familie zunächst ihre Körperlichkeit zu ihrem Ausschluss geführt hat, wird sie nun durch ihre Bildung zur Außenseiterin. So trägt das Schiff als Heterotopie nach Michel Foucault⁶², somit als potentiell vermittelnder Ort, nicht dazu bei, die Unterschiede durch das gemeinsame Reiseziel und die

⁵⁷FOUCAULT (2005): Die Heterotopien/Les hétérotopies, S. 51.

⁵⁸ROZE (2006): *L’eau rouge*, S. 14.

⁵⁹Ebd., S. 19.

⁶⁰Ebd., S. 20.

⁶¹Ebd., S. 21/22.

⁶²Vgl. FOUCAULT (2001): Des espaces autres, S. 1581.

4 Die Narration Indochinas

Übergangserfahrung aufzuheben. Vielmehr wirkt der Ort verstärkend auf das soziale Gefüge, was Abgrenzungen noch deutlicher hervortreten lässt.

Die Glockenschläge der Saigoner Kathedrale heißen Laurence in Indochina willkommen, was nur einer der Einflüsse Frankreichs zu sein scheint:

À cet autre bout du monde où elle arrive, il y a une petite France en miroir, en réplique, posée au milieu d'une terre tropicale et d'un peuple dont la peau est plus mate, dont la taille est plus petite et les traits moins saillants. Un peuple que les communistes vont plonger dans l'erreur et la misère si nous les laissons faire. Elle ne doute pas un seul instant que la France aura raison des communistes.⁶³

Einer der ersten Eindrücke ist der der Similarität zwischen Frankreich und dem Teil Cochinchinas, den die Protagonistin vom Kap Saint-Jacques kommend bisher gesehen hat. Saigon erscheint als Spiegelbild französischer Städte und nach ihrem äußeren Vorbild mit Banken, Gericht, Theater, großen Straßen sowie Parks modelliert zu sein, wobei alles andere – das Klima und die Einwohner – eher einen Gegensatz darstellt. Laurence lässt sich – durch das eher leicht zu verändernde Äußere der Stadt – in die französische Rhetorik der Rettung Indochinas vor dem Kommunismus ein, was durch den zu Beginn integrierten Rahmen, eine gewisse Ironie durchblicken lässt, die bereits in den *événements* Indochinas anklingt und ab diesem Punkt die Wertungen und Eindrücke der heterodiegetisch erzählten Figur in Frage stellt. Diese zweite Ebene, die die überschwängliche Euphorie von Laurence in Naivität umkippen lässt, ist extradiegetisch und integriert auf diese Weise zwei zeitliche Wertungen in den Text, wobei die erste die zeitgenössische Sicht der Protagonistin und die zweite die des Lesers – und damit auch den Zuwachs an geschichtlichem und politischen Wissen – widerspiegelt. Die Beschreibung Saigons als kleines, gespiegeltes Frankreich, als *réplique* entspringt dem Kontext der Nachkriegsjahre in Europa, jedoch wird auch hier deutlich, dass Laurence ihre Aufgabe als Vertreterin ihres Landes, deren Aufgabe es ist, die Personifikation Frankreichs vor Ort zu sein, was durch das *nous* angezeigt wird, eher als Hilfsmission begreift, in der zwei Parteien – die französische und die kommunistische – um eine dritte – das „indochinesische“ Volk – kämpfen. Die Realität solcher *événements* bleibt ihr verborgen. So wird Saigon für sie zu einer Stadt, die sie erkundet und beobachtet: „Elle était la Blanche et ce théâtre lui était offert.“⁶⁴ Der Blick, der hier deutlich wird, spricht von einer (wohlmeinenden) Überlegenheit, die Distanz suggeriert. Sylvie Freyermuth urteilt:

Avec sa décision d'entrer dans l'armée, Laurence acceptait d'absorber progressivement les schémas de pensée des colons dont la puissance était notamment représentée par les militaires. Sanglée dans la rigidité de tels cadres, elle n'éprouvait pas la nécessité de réfléchir au bien-fondé de tel ou tel choix existentiel.⁶⁵

⁶³ROZE (2006): *L'eau rouge*, S. 24.

⁶⁴Ebd., S. 26.

⁶⁵FREYERMUTH (2012): „L'eau rouge“ de Pascale Roze, S. 143.

Die Übernahme der kolonialen Denkweise hinterfragt Laurence zu diesem Zeitpunkt nicht. Ihre Naivität und ihr Wunsch, dazu zu gehören, verhindert jede Art der Kritik. Das wird weiterhin – auch in der Hinsicht der *réplique* – zu verfolgen sein.

Mit der Versetzung nach Kep, einem Ort an der kambodschanischen Grenze, und dem Kauf eines Fahrrads kommt sie zum ersten Mal mit dem Krieg in Kontakt. Während eines Ausflugs begegnet sie einem Lastwagen mit Soldaten, die ihr auf der Hinfahrt noch zuwinken, aber auf der Rückfahrt zwei Tote, die mit einer Plane bedeckt wurden, mit sich führen: “Un contact discret, comme en douceur, comme un accident de voiture, une guerre qui entraine sans se faire voir.”⁶⁶ Die poetische Beschreibung zeigt die Distanz, die die Protagonistin trotz ihrer dortigen Tätigkeit zu den Geschehnissen hat. Der Ort und die potentiell gefährliche Situation führen bei Laurence nicht zu einer Grenzüberschreitung. Der Krieg bleibt eine abstrakte Größe, was durch ihre Kollegen unterstützt wird. Als Reaktion auf die getöteten Soldaten verlegt der Kommandant Laurence nach Chaudoc, wo sie, weiter entfernt vom Schlachtfeld, als *operatrice de cinéma* tätig sein wird. Dies führt die in Saigon gewonnene Auffassung des Theaters fort, nur dass sie hier zur Leiterin des mobilen Lichttheaters ernannt wird. Sie leitet das “Theater“ an anstatt es nur zu beobachten. Ihre Rolle aktiviert sich zumindest scheinbar.

So wird an diesem Ort die Rolle der Geschlechter und ihre Aufgabenteilung verdeutlicht, deren Gleichheit nicht angestrebt ist. Der Schutz, dessen Vermittlung Laurence, als Französin, als ihre Aufgabe gegenüber dem indochinesischen Volk ansieht, spiegelt sich in der Tätigkeit des Kommandanten. So positioniert sich ironischerweise eine Hierarchie, deren Druck sie dazu veranlasst hat, Frankreich zu verlassen.

Chaudoc wird ausführlich als Ort beschrieben, der den Ansprüchen der Kolonisatoren entsprechend verändert wurde:

Nous multiplîames les canaux, élargîmes considérablement la surface cultivable et fîmes de Chaudoc une copie de nos sous-préfectures de province. [...] Une grande promenade plantée de buissons de vétiver merveilleusement odorants bordait le Bassac, où un restaurant pourvu d'une terrasse et réputé pour ses crêpes Suzette – le Bungalow – réunissait la colonie française.⁶⁷

Die Veränderung der Wasserwege und die Umbenennung des vietnamesischen Flusses *Hâu Giang* in Bassac verdeutlicht erneut die territorial gestalterischen Bestrebungen des Kopierens und Replizierens, die mit der Okkupation einhergehen, um eine Befriedung zu erreichen. Das Überstülpen des französischen Systems, also die Umgestaltung äußerer Gegebenheiten, um innere Prozesse anzupassen, offenbart sich als schwieriger als erwartet, da die Nähe zu Kambodscha als Destabilisierungsfaktor wirkt:

⁶⁶ROZE (2006): *L'eau rouge*, S. 35.

⁶⁷Ebd., S. 37/38.

4 Die Narration Indochinas

Le canal de Vinh Té qui longeait la frontière sur une centaine de kilomètres était le point le plus sensible du secteur. Les viets y entraient au Cambodge comme à travers une passoire, cherchant à étendre leur influence dans cet État de la Fédération indochinoise pour le moment peu impliqué dans le conflit, ou s’y repliant pour se mettre à l’abri, se refaire.⁶⁸

Die Auflösungserscheinungen beginnen somit am Rande eines Territoriums bzw. an der Bruchstelle, an der zwei Gebiete zusammenstoßen. Die Unfähigkeit der Franzosen, diese verwerfungsartigen Schwachstellen zu kontrollieren, bergen die Chance der Ausnutzung für die Seite der *viets*. Das Aufgreifen der politischen Situation im Spiegeln auf geologische Gegebenheiten hinterfragt die Konstruktion Indochinas als Föderation. Während diese Struktur zunächst zur Schwächung des Gegners angestrebt wurde, der sich durch kleinere territoriale Einheiten und eine erhöhte Anzahl an Grenzen beschränkt sieht, stärkt sie diesen zusätzlich, in dem er sie im Überschreiten gegen die Urheber wendet:

L’idée que le général de Lattre mettra en oeuvre au Tonkin: l’édification d’un mur de béton autour du delta du fleuve Rouge, qui était en fait une série de fortins à distance de tir les uns des autres, aurait peut-être été une solution. Depuis la Muraille de Chine, nous avons édifié beaucoup de murs.⁶⁹

Auch an dieser Textstelle wird einerseits die westliche Distanzierung und andererseits die Planung der Unterwerfung der äußeren Strukturen deutlich: Die vom Norden Indochinas – also von Tonkin – aus geplante Einmauerung des Roten-Fluss-Deltas, um die Grenzen unpassierbar zu machen, soll nun auf den Süden angewendet werden, was im Nachsatz in der Logik der zwei Rezeptionsebenen bereits als unmöglich erfolgreich praktizierbar entlarvt wird. Diese Idee offenbart vielmehr die Ohnmacht der kolonialen Regierung, die – wie man im Rückblick erkennt – eine Eskalationsspirale in Gang setzt. In Chaudoc wird die Verbindung zur Heimat verhandelt, denn sie stellt einerseits Laurence berufliche Tätigkeit und damit verbunden ihre Weiblichkeit in Frage. Zunächst reist sie als Chefin des mobilen Kinos durch den fünften Sektor: “Elle partait en convoi, parfois en bateau et en camion, la plupart du temps en bateau, parfois en camion. Et quelquefois le bateau n’était qu’un gros sampan qui s’enfonçait dans un arroyo débordant de végétation, de palmiers d’eau, de cocotiers.”⁷⁰ Als weiblicher “Missionar“ dringt sie auf diese Weise in viele Gegenden vor, in denen sie ihre Leinwand aufbauen und so vermittelnd tätig sein können. Die Filme, die sie zeigen, sind kriegerischer Natur, denn “Paris décidait. Paris envoyait les bobines et Saigon les faisait tourner dans les différents secteurs.”⁷¹ Die Distanzierung durch die rhetorische Figur der Synekdoche in der Nennung der einzelnen Regierungseinheiten fällt mit der Technik orientierten Arbeit zusammen,

⁶⁸ROZE (2006): *L’eau rouge*, S. 41.

⁶⁹Ebd., S. 42.

⁷⁰Ebd., S. 50.

⁷¹Ebd., S. 52.

denn Laurence führt lediglich aus. Gleichzeitig beobachtet sie folgendes: “Le Vietminh s’est toujours tenu coi pendant les projections.”⁷² Die Politik der Filmvorführung liegt in einer streng hierarchischen Verteilung, die von oben nach unten – der Befehlsstruktur gehorchend – und von außen nach innen – von Paris nach Chaudoc über Saigon – erfolgt. Diese kreiselartige Distribution orientiert sich immer an einem festen oberen Punkt, von dem eine Anweisung erfolgt.

Ähnlich funktioniert das auch in einer anderen Thematik. Ihr Bedürfnis, “[d’]aller au bout“ gerät zunehmend zu einem Problem, denn ihre Weiblichkeit wird ihr zunehmend abgesprochen: “Elle l’avait entendu dire à Paris, les filles qui partent pour l’Indochine, c’est parce qu’elles ont raté leur féminité. Raté. Bien qu’être féminine ne lui semblât pas un sort enviable, ses oreilles en étaient restées écorchées.”⁷³ Indochina wird somit zur Heterotopie, an dem die Trägerinnen der verfehlten Weiblichkeit lokalisiert sind. Es wird aber nicht deutlich, ob eine Rückkehr und damit ein Nachholen des Verpassten möglich ist.

In Chaudoc wird eben diese Figuration der Feminität verhandelt, deren Körperlichkeit ihr in Paris bereits Probleme bereitet hat. Sie entdeckt die Initialien BGL in den Unterlagen des Kommandanten, ohne sie dechiffrieren zu können. Auf ihre Anfragen erhält sie erst eine Antwort, als sie mit Colette, der einzigen anderen weiblichen französischen Angestellten der Armee, allein ist.

Oh, c’est rien, lui dit-elle en riant pendant qu’elle se déshabillait, un boy qui n’arrivait pas à se souvenir de ton nom t’a décrite une fois en disant: c’est madame ’beaucoup gros là’. La chose a fait le tour des officiers, tu imagines, et le surnom t’est resté, sous formes d’initiales, c’était plus simple.⁷⁴

Die sekundären Geschlechtsmerkmale, die als Erkennungszeichen eingebracht werden, sind einerseits durch die asymmetrische Verteilung der Geschlechter bedingt und andererseits durch das Vorhandensein der großen Oberweite von Laurence bedeutet. Auffallend ist, dass Frauen ihr die Weiblichkeit im einem ideellen Sinne potentiell durch die Reise nach Indochina absprechen, während sie unter den Soldaten allein durch ihre Biologie als Frau gesehen wird. Hier findet eine klare Unterscheidung von *gender* und *sex* im Sinne Judith Butlers⁷⁵ statt, wobei beides zur Ausgrenzung dient. Laurence erhält diesen Namen zwar von einem einheimischen Diener, der danach von den Offizieren aufgegriffen wird, jedoch gibt es keine weibliche Solidarität. Colette informiert Laurence erst, als diese es selbst entdeckt, ohne dass ihr jemand beisteht. Die Kameraderie, die sie zum Eintritt in die Armee bewogen hat und die äußere Charakteristiken außen vor lässt,

⁷²ROZE (2006): *L’eau rouge*, S. 53.

⁷³Ebd., S. 52/53.

⁷⁴Ebd., S. 71.

⁷⁵BUTLER (1990): *Gender Trouble*.

enthüllt sich als Illusion. So wie auf dem Schiff ist die koloniale Gesellschaft auch hier streng hierarchisiert, ohne dass sie sich – bedingt durch ihre Handicaps der Ausbildung und ihrer körperlichen Geschaffenheit – Zutritt verschaffen könnte.

Vielmehr werden auf der Basis ihres Körpers Machtbeziehungen durch biologische Gegebenheiten deutlich. Wie Gillian Rose schreibt: “Far from being natural, then, bodies are ‘maps of power and identity’; or, rather, maps of the relation between power and identity.”⁷⁶ Indem sich Laurence folglich von ihrem Körper durch die Konzentration auf ihren Geist und daraus folgend auf ihren Beruf in einer männerdominierten Welt entfernt, wird ihre Oberweite zu ihrer Achillesferse, die von einem “boy“, einem einheimischen Angestellten, ausgehend markiert Einfluss auf ihre berufliche Rolle hat. Die Fragilisierung ihrer Identität in der Ablehnung ihres Körpers nutzt gerade Colette aus, um sich ihrerseits enger an die Kommandantur zu binden, was basierend auf der Definition Kimberlé Crenshaws⁷⁷ ein Intersektionalitätskonflikt ist. Differenzen und Differenzierungsmechanismen innerhalb einer Gruppe offenbaren sich auf diese Weise, was die “natürliche“ Einteilung nach biologischen Kriterien hinterfragt. Die Gemeinsamkeit der Frauen, beide arbeitstätig in Indochina zu sein, um nicht das Leben ihre Mütter führen zu müssen, schweißt sie zunächst zusammen. Der Mensch als “multiples und widersprüchliches Subjekt“⁷⁸ orientiert sich an Machthierarchien, was die Kameraderie außer Kraft setzt. Die patriarchisch anmutende Rückbesinnung auf den Körper als Unterscheidungsmerkmal unterstützt folglich bereits bestehende Strukturen.

Dies kulminiert in einem Ereignis, das in Triton, einem der Projektionsorte, geschieht. Dort wird sie nach einer durchwachten Nacht im Anschluss an eine Filmprojektion von Lân, einem einheimischen Angestellten, beim Duschen überrascht:

Il vit Laurence, son dos et ses fesses grasses et nues, sa peau blanche luisante d’eau savonneuse. Lân était marié à une femme aussi fluette qu’un roseau qui lui avait donné six enfants. Il n’avait jamais contemplé une telle blancheur, une surface aussi lisse, aussi ronde et vierge. Un violent désir masculin, un désir qu’il n’avait jamais connu dans cette brutalité, le porta en avant.⁷⁹

Der – wiederum biologisch bedingte – äußere Gegensatz der beiden erwähnten Frauen macht den Rezipienten zum Leser einer Hymne an die westliche weiße Frau, die zwar – anders als Lâns Frau – noch keine Kinder zur Welt gebracht hat, dennoch – vielleicht gerade deswegen – Aufsehen erregt. Die ausführliche Beschreibung des nackten, eingeseiften Körpers betont einerseits die Hautfarbe (*sa peau blanche* und *blancheur*), wirkt aber andererseits als Verbildlichung einer Landschaft (*une surface aussi lisse, aussi ron-*

⁷⁶ROSE (1993): *Feminism and geography*, S. 32.

⁷⁷CRENSHAW (2003): *Mapping the Margins*, S. 176.

⁷⁸HARDMEIER und VINZ (2007): *Diversity und Intersectionality*, S. 24.

⁷⁹ROZE (2006): *L’eau rouge*, S. 94/95.

de et vierge), was wiederum ein Übereinbringen von Landschaft und weiblichen Körper, der erobert werden kann, bedeutet.⁸⁰ Diese folgt quasi auf dem Fuß, wird aber nicht zu Ende gebracht, da Laurence sich wehrt.

Der Versuch der Vergewaltigung, der nicht von langer Hand geplant ist, sondern als spontanes momentanes Verlangen eines einheimischen Mannes, der sich nicht zurückhalten kann, gezeigt wird, knüpft an einen Diskurs über farbige Männer in Verknüpfung mit der Frage der Dominanz und Überlegenheit in der Frage der "Rasse" an. Während weiße Männer bisher nicht der körperlichen Versuchung Laurence gegenüber, von dem Versuch, sie zu küssen, abgesehen, erlegen sind, wird dem Annamit diese Fähigkeit abgesprochen, was ein klares Werturteil beinhaltet. Die regelwidrige Überschreitung geht nicht bis zum Äußersten, was ein Kennzeichen der exotischen Literatur im Sinne Jean-Marc Mouras⁸¹ – als Schreiben über das *Andere* beispielsweise mithilfe fremder ästhetischer Elemente – ist. Wie Jennifer Yee ausführt, sind die Paarkonstellationen jeglicher Art zwischen einer Weißen und einem "Indochinesen" quasi nicht vorhanden,⁸² was von Léon-François Hoffmann im Sinne des *nègre romantique* im 19. Jahrhundert als Tabu, vor allem in Hinsicht des sexuellen Übergriffs, identifiziert:

Comme on pouvait s'y attendre, le comble de l'horreur est atteint lorsqu'une femme blanche est menacée d'être violée par un Noir. Je dis menacée parce que la victime est presque toujours sauvée in extremis : les nerfs des lecteurs n'étaient sans doute pas assez solides pour que la profanation puisse être consommée.⁸³

Zwar wurde der Roman im 21. Jahrhundert veröffentlicht, doch scheinen ähnliche Mechanismen noch zu funktionieren. Laurence wird zwar nicht gerettet, sie wehrt sich und schlägt auf diese Weise Lân in die Flucht, der nicht als negativ böartige, eher als kindliche Figur beschrieben wird, die nicht weiß, was sie tut. Dennoch wird sein Verhalten auf doppelte Weise bestraft: einmal als Tat selbst und schlussendlich, weil er das ungeschriebene Gesetz der rassistischen Sexualität übertreten hat.⁸⁴

Dies zeigt sich, als Laurence eine Beschwerde vorbringt und damit den Kommandanten über den Vorfall informiert: "Tout de même, si les Annamites se mettent à sauter sur nos femmes, où va-t-on? Il pensa profondément que les femmes dans l'armée étaient une erreur, une source d'emmerdement."⁸⁵ Das Aufbrechen der Strukturen durch den beruflichen Eintritt von Laurence in die Armee, der sie erneut hervorhebt,⁸⁶ verkompliziert

⁸⁰Vgl. die Analyse des Romans *Sépia* von Danièle Rousselier in Kapitel 4.2.2.

⁸¹MOURA (1998): *La littérature des lointains*, S. 37/38.

⁸²YEE (2000a): *Clichés de la femme exotique*, S. 228.

⁸³HOFFMANN (1973): *Le nègre romantique*, S. 197.

⁸⁴Ebd., S. 200.

⁸⁵ROZE (2006): *L'eau rouge*, S. 101.

⁸⁶Colette macht beispielsweise eine Ausbildung zur Krankenschwester, in deren Funktion sie arbeitet und zur Stationsleiterin aufsteigt. Sie hat folglich keine universitäre Ausbildung, was sie von Laurence unterscheidet.

4 Die Narration Indochinas

die – angedeutete – Einfachheit in der Armee. Das Zitat impliziert, dass Frauen potentiell die Kooperation der Einheimischen unterbinden und sie durch sexuelles Verlangen geleitet zu Grenzübertritten animieren, was das koloniale System stört. Dieses Urteil diskriminiert sowohl Frauen als auch farbige Männer. Laurence weist die Schuld daran zunächst von sich, was aus einem anderen Blickwinkel in einem intertextuellen Einschub thematisiert wird, dessen Ursprung nicht geklärt ist:⁸⁷

Mais que pouvait-il faire d'autre que de convoiter la Blanche, sauter par effraction sur la Blanche, qui jamais n'avait regardé ni un Annamite ni un Khmer comme quelqu'un avec qui il eût possible d'avoir une histoire d'amour? Une histoire de désir, désirer ce corps inconnu, le découvrir, le déshabiller avec des gestes d'attention et un regard doucement curieux. Est-ce ainsi que tu es fait, toi qui n'es pas moi?

Et comment pourrait-elle désirer le corps de Lân, elle qui ne désire pas le sien, et qui ne sait pas non plus ce dont elle a besoin, qu'on le prenne, ce corps, qu'on le serre, qu'on le lui fasse découvrir, aimer, accepter, qu'on l'apaise, mon Dieu, qu'on l'apaise. La honte de soi est si fatigante, il faut tant 'énergie pour supporter d'être regardé.

Nos yeux ne voient pas.

*Et notre désir ne nous grandit pas.*⁸⁸

Der Einschub hebt sich im Stil und durch eine Kursivierung der Schrift vom übrigen Text ab, denn er – so könnte man argumentieren – überschreitet das Tabu der sexuellen Anziehung zwischen einer Weißen und einem "Indochinesen", indem es eine (un-)mögliche Liebe und einen ebenso (un-)denkbaren erotischen Akt zwischen beiden thematisiert. Die Andersartigkeit liegt nicht im Mann begründet, sondern geht von der angesprochenen Frau aus, die sich durch ihre Hautfarbe auszeichnet, während "sein" Erkennungsmerkmal die ethnische Verortung darstellt. Die Überschreitung in der Verführung spiegelt sich in ihrer bisher nicht erfolgten Annahme des eigenen Körpers, die als ähnlich utopisch beschrieben wird. Die gestörte, weil nichtexistente Wahrnehmung des eigenen Körpers verbindet sich mit dem Nicht-Sehen des Anderen. So ist der Überfall auf Laurence eine doppelte überschreitende Annäherung des Annamiten zur weißen Frau und von ihrem Körper zu ihrem Geist, was die Grenze in beiden Fällen für einen kurzen Moment aufhebt.

Auch auf der formalen Ebene wird diese Trennung und (Un-)Überschreitbarkeit thematisiert: Das Kursivieren der Schrift lässt den Einschub zu einem Fremdkörper werden, der zudem als Reflexion stilistisch in den Haupttext eindringt und so den Vergewaltigungsakt auf struktureller Ebene nachstellt. Interessanterweise besteht das Eindringene nicht aus einem Vokabular der Gewalt: *des gestes d'attention, doucement, aimer, accepter, apaiser* sind Worte der Wertschätzung und Beruhigung. Das eigentlich Grenzüberschreitende besteht folglich im positiven Umgang mit dem (sexuellen) Verlangen, so dass im Umkehrschluss der Antagonismen nicht der Einbruch ein Gewaltakt ist sondern der

⁸⁷Eine genauere Analyse der textuellen Einschübe und ihren Funktionen erfolgt in Kapitel 5.1.2.

⁸⁸ROZE (2006): *L'eau rouge*, S. 103/104.

Haupttext. Bezieht man dies auf die Gesamtsituation des Textes, der von der Kolonialisierung berichtet, beinhaltet das ein vernichtendes Urteil über die politische Situation. Die Übermacht der Kolonisatoren entspricht dabei der Übermacht des Haupttextes. Nicht die einzelnen, zunächst als brutal dargestellten Aktionen der Einheimischen sind somit zu bestrafen, sondern die Kolonialisierung an sich.

Das Resultat wird amtlich festgehalten: Lân erhält am selben Tag eine Verhandlung und wird kurz danach hingerichtet. Laurence wird in den Norden nach Hanoi versetzt, da ihr der weitere Aufenthalt im Süden nicht zugemutet werden soll. Dass auch sie für eine Grenzüberschreitung verantwortlich ist, schlägt sich in einer weiteren räumlichen Ausgrenzung nieder. Ihre Rückkehr nach Frankreich ein halbes Jahr später steht unter dem Kennzeichen der Anpassung. Sie heiratet einen Angestellten, der “*admira ses seins*“⁸⁹, was als Aufgabe bzw. Scheitern ihres ursprünglichen Planes verstanden werden kann, was parallel mit einem anderen Fall thematisiert wird. “*Le 7 mai 1954, quand elle entendit annoncer à la TSF la chute de Diên Biên Phu, sa vie avait déjà beaucoup changé. Elle était dans une jolie maison, en train de donner le biberon à sa première fille.*“⁹⁰ Laurence’ Rückzug in die traditionelle Frauenrolle fällt mit dem Fall von Diên Biên Phú und dem Genfer Friedensvertrag zusammen. Der Kampf um die weibliche Individualität scheint gleichzeitig mit der um die Kolonie verloren zu sein.

Im Zuge der Revolution um 1968 lässt sie sich scheiden und beginnt ein neues, unabhängiges, aktives Leben. Ein Wiedersehen mit Colette im Jahr 2000 weckt in ihr die Erinnerung an ihre Zeit in Indochina und auch an den Vorfall mit Lân, wenn auch eher selektiv:

Mais le doigt cassé, mais les mains qui m’ont griffé les seins, les bras qui se sont accrochés à moi, pendus à mon dos, je m’en souviens. C’était la première fois que j’entendais jouir un homme. Et elle se souvient aussi de ses propres bras, de la façon dont celui-ci qu’elle a aimé, de la façon dont celui-ci les avait détachés, détachés, et encore détachés, avec douceur et patience, jusqu’à ce qu’ils acceptent de rester immobiles, détendus, le long du corps.⁹¹

Interessanterweise zeichnet Lân sich in ihrer Erinnerung nicht durch sein Gesicht aus, das sie während des Vorfalls auch nicht sieht, sondern synekdochenartig durch seinen gebrochenen Finger, seine Hände, die ihre Brüste packen, und seine Arme, die sie festhalten. Ihr erstes sexuelles Erlebnis vergleicht sie mit einem anderen, in dem sie mit einem geliebten Mann verkehrt, den sie gerne umarmen würde, was er immer wieder verhindert und damit ebenso eine weitere Verbindung neben dem Sexualakt. Das Gegenüberstellen

⁸⁹ROZE (2006): *L’eau rouge*, S. 115.

⁹⁰Ebd.

⁹¹Ebd., S. 134.

4 Die Narration Indochinas

beider Erlebnisse in der Binnenhandlung offenbart einen Mangel an Nähe im Moment der körperlichen Vereinigung. Das Zusammenbringen eben dieser Situationen, die sich eigentlich zu Beginn diametral gegenüber stehen, eröffnet einen neuen Blick sowohl auf Sexualität als auch auf Textualität. Einseitige Sexualität führt zu einer Aufspaltung, die sich einerseits in der selektiven Erinnerung an Lân zeigt, aber andererseits auch in der Distanzierung der anderen Schilderung, in der die Arme plötzlich personifiziert ein eigenes Bewusstsein erhalten. Die Konzentration auf die Arme als Symbol der Vereinigung wird in beiden Fällen nicht als erfüllend erlebt, sondern stellt eine Fragmentarisierung dar.

Die Fragmentarisierung findet sich auch in der Textstruktur, wie am obigen kursivierten Einschub belegt. Das letzte Zitat wird formal nicht hervorgehoben und sticht so aus dem Haupttext nicht hervor. Der Ort der Narration und der Erinnerung in diesem zweiten Fall, der einen eigenen Absatz formt, ist ein Krankenwagen, der sie von ihrem Zuhause ins Krankenhaus bringt. Ähnlich wie das Schiff zu Beginn oder die Kolonie als Raum wird wieder ein Heterotopos verwendet, um eine Übergangssituation zu verdeutlichen, was zuvor durch die Kursivierung kenntlich gemacht wurde. Dass Laurence scheitert liegt somit darin begründet, dass ihr alternativer Weg abseits von Paris mithilfe französischer kolonialer Strukturen nicht funktionieren kann. Die Kolonie zeigt sich gerade als Ort, an dem das gesellschaftliche Korsett besonders eng geschnürt ist.

Ihre Reise von Paris über Saigon nach Kep, Chaudoc, Triton, Hanoi und wieder zurück nach Paris zeigt unterschiedliche Beschränkungen des Kolonialen auf. So sieht sie Saigon als Pariser *réplique* anstatt als eigenständige Stadt, in der ihr ein Theaterstück vorgespielt wird. In Kep kommt sie kurz mit dem Krieg in Berührung, von dem sie auf Befehl ihres Vorgesetzten schnell entfernt wird. In Chaudoc ist sie als mobile Kinomitarbeiterin tätig und bestimmt begrenzt selbst, wann welches "Theater" vorgeführt wird. In Triton wird ihre körperliche Andersartigkeit als Frau beleuchtet, die zum Versuch der Vergewaltigung und einem anschließenden Tod führt. Hanoi ist das Sinnbild der Strafversetzung und eine Vorstufe zur Rückkehr nach Paris, wo sie entsprechend ihre vorgeschriebene und gesellschaftlich erwartete Rolle als Frau und Mutter einnimmt.

Das, was der Aufenthalt in Indochina folglich für sie bedeutet, ist ein kontinuierliches Scheitern ihrer Ausbruchsversuche mit einer einhergehenden Einebnung und Rückbesinnung auf ihren Status, der in ihrer Persönlichkeit von Beginn an angelegt ist. Ihr Versuch, ein selbstbestimmtes Leben zu leben, misslingt somit nicht nur durch ihren wohlmeinenden und pflichtbewussten Vorgesetzten, sondern auch daran, dass sie nicht fähig ist, ihr koloniales Denken zu verlassen und damit sich auch aus diesen Strukturen zu befreien. Dies kulminiert in ihrer Reaktion auf den Versuch der Vergewaltigung. Sie weiß, dass sie den in Gang gesetzten Prozess aufhalten kann, “[p]ourtant elle suivit Colette, comme hypnotisée par le mécanisme qui se mettait en marche. [...] Elle voulait voir, seulement voir“⁹². Ihr Wunsch “d’aller au bout“⁹³, den Dingen auf den Grund zu gehen, lässt sie noch mehr die Rolle der Kolonisatorin einnehmen. “Et elle agit comme un colon, imbu de sa supériorité et de son autorité arbitraires.“⁹⁴, urteilt Sylvie Freyermuth. Mit der Entscheidung, ihre Anklage nicht zurückzuziehen, muss sie auch die Konsequenzen tragen und die Verantwortung übernehmen, woran sie letztendlich Jahrzehnte später, als sie sich an den Vorfall erinnert, zerbricht.

Indochina ist somit für den Roman “L’eau rouge“ ein Territorium, das Opfer schafft und das als Korrektorat für Ausbruchsversuche fungiert. Die französisch strukturierte Kolonie – *une petite France en miroir* – offenbart sich als das Gegenteil der Freiheit und Selbstbestimmtheit. Als naive Form der Heterotopie erfüllt sie gesellschaftliche Anforderungen, die sonst nicht realisierbar wären, jedoch nicht in der Form einer Öffnung. Rozes Indochina ist vielmehr deren *réplique*.

4.1.3 Indochina zwischen Frankreich und China: Marguerite Duras

“L’amant de la Chine du Nord“

Marguerite Duras ist vermutlich die berühmteste Vertreterin der französischen, postkolonialen Literatur zu Indochina. Ihr Roman “L’amant“ ist ihr bekanntestes Werk und hat autobiographische Bezüge zu ihrer Kindheit. Hier geht es nun um dessen Nachfolger “L’amant de la Chine du Nord“, der acht Jahre später im Zuge der Verfilmung von Jean-

⁹²ROZE (2006): *L’eau rouge*, S. 99.

⁹³Ebd., S. 19.

⁹⁴FREYERMUTH (2012): “L’eau rouge“ de Pascale Roze, S. 146.

4 Die Narration Indochinas

Jacques Annaud entsteht und der die Geschichte um das Mädchen und seinen Liebhaber aus Nordchina erneut, aber anders erzählt.

Der andere Fokus zeigt sich vor allem in der Konstruktion des Raumes bzw. der Räume, die in Spannung zueinander stehen. So entsteht in der Einordnung von Indochina zwei große Gegenräume – Frankreich und China –, zwischen denen die Kolonie politisch und kulturell lokalisiert ist. Im Zentrum steht die individuelle Konstitution von Bedeutungen, denn jeder Raum birgt je nach Gesichtspunkt eine andere Konnotation.

Für den Liebhaber ist sie ersichtlich aus seiner Herkunftsregion – Nordchina – zu erschließen. Das Äquivalent zur Benennung ist folglich eine räumliche Verortung, was bereits im “Vorwort“⁹⁵ deutlich wird, wenn verschiedene mögliche Titel, darunter auch “La Chine du Nord“, vorgestellt werden. Das Fingieren eines Auswahlprozesses, denn der Titel befindet sich bereits auf dem Cover, lädt zum Reflektieren über den Einfluss des Paratextes auf den Roman ein. Da die Wahl eine Ergänzung des Titels um einen geographischen Aspekt der sieben Jahre zuvor erschienen Version ist, steht nun der räumliche Aspekt in den Vordergrund der Analyse.

Die Ausgangssituation für die beiden Protagonisten – das Mädchen und ihr Liebhaber – ist, abgesehen von ihrer gemeinsamen Namenlosigkeit, eine prinzipiell konträre. Er kehrt gerade zurück: “Moi, je reviens de Paris. J’ai fait mes études en France pendant trois ans. Il y a quelques mois que je suis revenu.“⁹⁶ Sein Aufenthalt in Frankreich dient zur Wissensaneignung unterschiedlicher Art. So lernt er dort mehr aus Wörterbüchern über seine Heimat China: “Et aussi à Paris j’ai lu les dictionnaires.“⁹⁷ Gleichzeitig erwirbt er Kenntnisse in sexueller Hinsicht, die an anderer Stelle noch erörtert werden. Diese führen zu einem Scheitern seines Studiums.

Seine Rückkehr nach Indochina soll zu seiner Verheiratung und zur Übernahme der Geschäfte seines Vaters führen. Auf diese Weise versinnbildlicht die Kolonie für ihn Sesshaftigkeit und die Rückkehr in den Schoß der Familie: “Je resterai toute ma vie à cet endroit: Sadek. Même si je fais des voyages, je reviendrai toujours ici. Parce que la fortune elle est ici. C’est impossible de partir pour moi. Sauf s’il y a la guerre.“⁹⁸ Die Verankerung an einen Ort liegt somit im finanziellen Reichtum der Familie begründet. Erst wenn dieser in Gefahr gerät, ist eine Deterritorialisierung möglich.

Diese Erfahrung musste er bereits machen, denn, wie der Titel des Romans bereits

⁹⁵Die ersten beiden Seiten der Einführung der Autorin tragen keinen Namen. Sie erweisen sich aber durch eine formalisierte Kursivierung der Schrift als nicht zugehörig zum Haupttext. Zudem setzt Marguerite Duras ihr Namen und das Datum (Mai 1991) als Abschluss ein, wodurch es den Charakter eines amtlichen Dokuments erhält und sich als Paratext im Sinne Gérard Genettes auszeichnet.

⁹⁶DURAS (1991): *L’Amant de la Chine du Nord*, S. 38.

⁹⁷Ebd., S. 93.

⁹⁸Ebd., S. 107.

anzeigt, stammt er aus Nordchina, genauer gesagt aus der Mandschurei, die er selbst verortet:

- C’est au nord, ça?
- Très au nord. Il y a de la neige là-bas.
- Le désert de Gobi, c’est pas loin de la Mandchourie.
- Je sais pas ça. Peut-être. Ça doit être un autre mot. On est partis de la Mandchourie quand Sun Yatsen a décrété la République chinoise. [...] On est partis au Sud. Je me souviens, j’avais cinq ans.⁹⁹

Die Flucht aus der Mandschurei mit dem Beginn der Republik und dem Ende der Herrschaft des Königtums,¹⁰⁰ scheint die Exilsituation dem Vater des Liebhabers zwar die Macht im eigenen Land genommen zu haben, jedoch führt er diese Strukturen in der eigenen Familie fort, was sich besonders auf seinen Sohn auswirkt, der sich in einem eng gewobenen Kokon aus Pflichten befindet. Trotz der Verlegung des Wohnortes in den Süden und damit auch in ein anderes Land ändern sich die sozialen und kulturellen Regeln nicht. Eine Anpassung findet daher nicht statt, was sich auch in den Bezeichnungen für geographische Gegebenheiten zeigt. Die Wüste Gobi, die sich auch klimatisch von der Mandschurei unterscheidet, aber an sie grenzt, wird durch den Liebhaber nicht identifiziert und ist daher für ihn nicht verortbar. Die Macht der Benennung zeigt hier ihre Grenzen auf, denn die nicht mögliche Zuordnung verdeutlicht, dass sich trotz des Aufenthaltes in Paris das entsprechende Weltbild nicht angeglichen hat. Die Verortung des Liebhabers in der Exklave seines Heimatlandes zeigt sich somit nicht nur durch den übermächtig erscheinenden Vater.

Die Protagonistin und damit der weibliche Gegenpart des Romans ist das Mädchen. Sie – “détestant la France, inconsolable du pays natal et d’enfance“¹⁰¹ – verortet sich eindeutig in Indochina, ihrem Geburtsland, welches immer im Bezug zu Frankreich und dessen Kolonialmacht steht. Ihre Repatriierung ist bereits beschlossen, denn ihre Mutter will aufgrund ihres ältesten Sohns Pierre die Kolonie verlassen: “C’est votre dernière année en Indochine...“¹⁰², wie der Schulzensor bemerkt. Sie befindet sich folglich kurz davor, einen territorialen Umbruch zu vollziehen.

Ihr Bezug zu ihrem neuen Heimatland Frankreich geschieht vor allem über ihre Mutter, die gebürtig als “paysanne du Nord“¹⁰³ “du Pas-de-Calais“¹⁰⁴ beschrieben wird. Ihre Heimat sind der Protagonistin lediglich anhand einiger Stadtnamen bekannt: “Dans le nord de la France peut-être elle connaît encore les noms des villages comme Fruges, Bon-

⁹⁹DURAS (1991): *L’Amant de la Chine du Nord*, S. 90.

¹⁰⁰Vgl. CHANG und GORDON (1991): *All Under Heaven*, S. 34.

¹⁰¹DURAS (1991): *L’Amant de la Chine du Nord*, S. 36.

¹⁰²Ebd., S. 116.

¹⁰³Ebd., S. 233.

¹⁰⁴Ebd., S. 124.

4 Die Narration Indochinas

nières, Douvens et aussi des villes, Dunkerque, celle de son premier poste d'institutrice et premier mariage avec un inspecteur de l'Enseignement primaire.“¹⁰⁵ Das Wissen über die Vergangenheit der Mutter verbleibt geographisch-kartographisch und auffällig auf Eckdaten des Lebenslaufes beschränkt. Während sich der Liebhaber an die Mandschurei noch erinnert, kennt das Mädchen diesen Teil der Welt, der mit ihrer Mutter in Verbindung steht, nicht. Für sie bedeutet der Umzug nach Frankreich entsprechend einen territorialen Neubeginn und keine Rückkehr zu ihren Wurzeln.

Für die Mutter steht die Rückkehr nicht im Zeichen des Erfolgs, vielmehr geht sie arm und an der französischen Kolonialisierung zerbrochen zurück. Der Beginn in der Kolonie stand jedoch unter anderen Sternen. In einem Gespräch mit dem Zensor ihrer Schule erfährt die Protagonistin durch Nachfragen mehr über sie, als sie in Tonkin, im Norden Vietnams, lebte: “Des yeux verts. Et des cheveux noirs. Belle. Très gaie, riieuse, très attachante. Parfaite.“¹⁰⁶ Dieser Teil Indochinas scheint somit für das Glück in dieser Zeitspanne ihres Lebens zu stehen. Die Entwicklung von der Bäuerin zur Lehrerin scheint bis dahin gemeistert, so dass sie sogar den Tod ihres Mannes verkraftet, der jedoch einen Ortswechsel und damit einen – auch finanziellen – Niedergang beinhaltet. In Kampot, Kambodscha, erlebt sie einen existentiellen Verlust. Sie kauft mit ihren gesamten Ersparnissen Land, welches ihr vom Katasteramt zugewiesen wird. “[C]e lotissement merveilleux entre la montagne et la mer“¹⁰⁷ wird mehrere Jahre in Folge überschwemmt und ist in Folge dessen unbrauchbar zum Ackerbau. Beschwerden führen lediglich zu ihrer Ausgrenzung, “faire croire qu'elle est égarée en Indochine“¹⁰⁸ und der Drohung, sie – “folle“ – zurück nach Frankreich zu schicken. Es ist zudem deutlich, dass sie nicht die Schuld an diesem Verlust trägt: “Elle a été volée par les fonctionnaires français du Cadastre au Cambodge.“¹⁰⁹

Auf diese Weise gibt es deutliche Wertungen, die geographisch unterschiedlichen Räumen zugeordnet werden. Tonkin wird auf diese Weise zu einem Hort des Glücks, wohingegen das südlicher gelegene Kambodscha das Gegenteil darstellt. Beide Regionen vereint, dass sie ihre Wertung durch französischen Einfluss erhalten. Sorgt der Mann der Mutter und damit Vater der Protagonistin noch dafür, dass es seiner Frau gut geht, betrügen die französischen Beamten ihre “Kundin“, was bei ihr dazu führt, sich nicht mehr verorten zu können. “Elle est toujours dans cette autre région de la vie, celle de cette préférence

¹⁰⁵DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 164.

¹⁰⁶Ebd., S. 117.

¹⁰⁷Ebd., S. 102.

¹⁰⁸Ebd., S. 101.

¹⁰⁹Ebd., S. 129.

aveugle. Isolée. Perdue.“¹¹⁰

Das Kennzeichen der Mutter ist folglich die nach dem Verlust des eigenen Landes fehlende Verankerung im eigenen Leben, die durch den Verlust der Ersparnisse noch verstärkt wird. So wird sie – im Gegensatz zum Vater des Liebhabers ihrer Tochter – zu einer nicht zu verortenden und nicht verortbaren, verlorenen, blinden Figur. An ihrem Schicksal werden die harten Gesetze und die negativen Tendenzen der französischen Kolonialisierung deutlich. Das erklärt ebenfalls die Abneigung des Mädchens gegenüber dem Heimatland ihrer Mutter, das sie durch das Verhalten ihrer Vertreter als feindlich erlebt.

Im Warten auf die Veränderung gleicht ihre Situation jedoch der ihres Liebhabers, deren Treffen als ein *in-between*¹¹¹ im Sinne Homi K. Bhabhas stattfindet, denn die Figuren scheinen in Bewegung zu sein, ohne dass ihr Ankommen geschildert wird. Ihr erstes Treffen auf dem Fährboot unterstreicht dabei auf doppelte Weise die Dimension des Zwischenraums, in dem sich beide in diesem Moment und auch prinzipiell in ihrem Leben befinden, denn seine Funktion erfüllt sich im Überqueren und nicht im Verbleiben. Besonders seine *garçonnière* unterstreicht den Faktor des Übergangs. Diese befindet sich in Cholon: “J’aime Cholon. J’aime la Chine. Cholon c’est la Chine aussi.“¹¹² Nicht nur, dass Cholon als etwas auswärts liegender Stadtteil von Saigon heterotope Züge trägt, welche in der Entfernung begründet liegen. Auch seine Funktion als Exilansiedlung der aus China Eingewanderten trägt das Attribut des Übergangs. Ähnliches gilt für seine Wohnung dort, die bereits in der französischen Benennung einen Transformationsprozess, den vom Jungen zum Ehemann, anspricht.

Das Zimmer in Cholon, in “une rue à compartiments comme il y en a partout en Indochine“¹¹³, ist nicht nur für ihn ein Ort des Übergangs, sondern er wird gleichzeitig zum Ort ihrer Transformation zur Frau. Dort findet der erste Sexualakt statt. Er wird als räumlicher Bewegungsprozess beschrieben.

La douleur arrive dans le corps de l’enfant. [...] Rien: c’est alors en effet que cette douleur devient intenable qu’elle commence à s’éloigner. [...]
 La souffrance quitte le corps maigre, elle quitte la tête. Le corps reste ouverte sur le dehors. Il a été franchi, il saigne, il ne souffre plus. [...]
 Et puis cette souffrance quitte le corps, quitte la tête, elle quitte insensiblement toute la surface du corps et se perd dans un bonheur encore inconnu d’aimer sans savoir. [...] Elle entend encore le bruit de la mer dans la chambre. D’avoir écrit ça, elle se souvient aussi, comme le bruit de la rue chinoise. Elle se souvient même d’avoir écrit que la mer était présent ce jour-là dans la chambre des amants.“¹¹⁴

Das sukzessive Eintreten und anschließend das Verlassen des Schmerzes im Körper

¹¹⁰DURAS (1991): *L’Amant de la Chine du Nord*, S. 26.

¹¹¹BHABHA (1994): *The location of culture*, S. 7.

¹¹²DURAS (1991): *L’Amant de la Chine du Nord*, S. 51.

¹¹³Ebd., S. 71.

¹¹⁴Ebd., S. 80/81.

4 Die Narration Indochinas

verwandelt sich in Glück. Das Verletzen des Körpers, das Schaffen einer Öffnung, ist, sobald der Akt vorbei ist, nicht mehr qualvoll, obwohl das Niederreißen der Barriere noch "blutig" nachwirkt. Die Parallelisierung des Umbruchs von Schmerz zu Lust lokalisiert sich in einem landschaftlichen Bild, in dem der Straßenlärm zum Meeresrauschen wird. Die Gleichsetzung von Zivilisation mit Schmerz und Lust mit Natur greift ein Motiv der Kulturalisierung des menschlichen Lebensraumes auf, in der Sexualität als Trieb gilt, der beherrscht werden muss. Hier wird er als Rückkehr inszeniert, als schmerzhaftes Flucht aus einer ungesunden Gesellschaft gezeigt, die erst den Körper und dann den Kopf verlässt. Die Bewegung vom Bewusstsein des Körpers zu einer Externalisierung und die Projektion der Straßengeräusche auf eine völlig andere Landschaft erinnert an die Erzählung des Chinesen von seinen (geschichtlichen) Reisen.

Beide erleben folglich eine Exilsituation, die sich bei ihm verdoppelt: "Je peux pas parler de la Mandchourie dans ce pays parce que ici les Chinois de l'Indochine ils viennent tous de Yunan."¹¹⁵ Die Austragung von interterritorialen Machtkämpfen – zwischen Mandchurei und Yunnan – verlagert sich ins südlich gelegener Indochina, was wiederum dazu führt, dass ausschließlich das Zimmer – *la garçonnière* – in Cholon zum Ort wird, in dem über das lediglich durch eine Minderheit vertretende Nordchina gesprochen werden kann. Gerade dieses Sprechen ändert sich, erzählt er von seiner Heimat: "Elle écoute la voix, cette autre langue française parlée par la Chine, elle est émerveillé."¹¹⁶ Die Einführung in die Geschichte eines fremden Landes erfolgt zwar über ihre Muttersprache, aber in einer geänderten Betonung, die Fremdheit verdeutlicht, die für sie aber nicht zu einer Distanzierung führt. Die Junggesellenwohnung wird zum Startpunkt und zur Projektionsfläche von Vergangenen und Zukünftigen, wobei das Gegenwärtige oftmals ausgeblendet wird. Anders gesagt: Das Ausschalten des Jetzt ist ausschließlich durch eine entgegengesetzte – und damit auch zeitliche – Verortung möglich.

Cholon wird auf diese Weise zur dreifachen Heterotopie, denn es ist nicht nur der Siedlungsort der Chinesen in Indochina, sondern auch der Aufenthaltsort des Liebhabers während des Wartens auf seine Hochzeit sowie der Ort, der den ersten Beischlaf zwischen den beiden Protagonisten ermöglicht. Gerade letzteres bricht ein Tabu, denn die sexuelle Beziehung der beiden überschreitet rassische Grenzen, die ausgerechnet in der Kolonie besonders streng sind:

- Tu n'as jamais couché avec une autre Blanche que moi?
- A Paris bien sûr. Ici, non.
- C'est impossible ici d'avoir des Blanches?
- Complètement impossible. Mais il y a les prostituées françaises.

¹¹⁵DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 93.

¹¹⁶Ebd., S. 92.

- C'est cher?
- Très cher.¹¹⁷

Der Gegensatz zwischen Kolonie und französischer Hauptstadt wird hier deutlich. Die Abstufungen geben einen Einblick in die soziale Akzeptanz der Sexualität. Nach dieser ist eine sexuelle Beziehung zwischen einem Asiaten und einer Weißen in Paris möglich, jedoch in Indochina nicht. Lediglich weiße Prostituierte sind ihm mit einem hohen finanziellen Aufwand zugänglich. Paris ist für ihn somit der Ort, der ihm Wissen und gelebte Sexualität verschafft, während das Leben in Indochina für ihn stark reglementiert und ein Ausbruch ausschließlich abseits der Gesellschaft – im doppeltem Einsatz von Grenzüberschreitung in Kombination mit einem hohem materiellen Aufwand – möglich ist. Diese Äußerung ordnet auch die Protagonistin gesellschaftlich als Prostituierte ein, was durch den Vater des Liebhabers, der den "Fehler" seines Sohnes durch Geld bei der Mutter auslöst.

Der Vater des *Chinois* lenkt mit der Macht über seinen Sohn und seinen finanziellen Mitteln weite Teile der Erzählung. Er bildet die Basis für die Entwicklung der Geschichte und tritt dennoch nie als Figur mit Stimme auf. Sein Vermögen erlaubt dem Liebhaber, sich an verschiedenen Orten der Welt ausbilden zu lassen, eine Wohnung in Cholon und eine weiße Geliebte zu unterhalten, und dessen ungeachtet in eine reiche chinesische Familie nach alter Tradition einzuheiraten. Er ermöglicht den französischen Koloniewohnern, ihre Schulden zu bezahlen und ins Heimatland zurückzukehren, damit sein Sohn, der von dem ihm vorgezeichneten Weg abzukommen scheint, sich wieder auf seine Pflichten konzentrieren kann. "Mon père ne veut pas du mariage de son fils avec votre fille, Madame. Mais il est prêt à vous donner l'argent qui est nécessaire pour liquider vos dettes et quitter l'Indochine."¹¹⁸ Er bildet den Masseschwerpunkt, von dem aus gependelt werden und zu dem man wieder zurückkehrt. "Le Chinois dit que c'était dans la chambre du père, dans cette maison de Sadec."¹¹⁹ Das Haus, "juste après Sadec"¹²⁰, ist folglich der Dreh- und Angelpunkt der Geschichte, von dem aus gelenkt wird.

¹¹⁷DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 145.

¹¹⁸Ebd., S. 133.

¹¹⁹Ebd., S. 126.

¹²⁰Ebd., S. 37.

4 Die Narration Indochinas

In diesem entscheidet sich auch die Eheschließung mit der Frau, die seinen Sohn heiraten soll. Der bedeutendste Faktor hierbei ist, dass sich die Vermögen der Familien, zusätzlich zum gleichen Herkunftsraum, gleichen. Ihr Wert liegt zudem in einer anderen, physischen Eigenschaft begründet, die besonders sein mangelndes Wissen über sie herausstellt. Dies wird deutlich, als der Liebhaber seiner zukünftige Frau beschreibt: “La peau est blanche et très fine comme la peau des femmes du Nord. Elle est plus blanche que toi.”¹²¹ Sie zeichnet sich folglich, wie er, zunächst über ihren Herkunftsort aus. Die Betonung der Hautfarbe verdeutlicht einerseits eine gesellschaftliche Wertschätzung, deren Höhe sich an der Helligkeit bemisst, andererseits wird so ebenso deutlich, dass sein Wissen über sie mangelhaft ist und große Lücken aufweist. Metaphorisch gesehen, ist sie ein unbeschriebenes Blatt für ihn.

Der Roman greift also wie sein Vorgänger Tabus auf, die durch die beschriebenen Handlungen außer Kraft gesetzt werden. Durch deren Reflexion im Gespräch zwischen chinesischem Liebhaber und seiner minderjährigen, französischen Geliebten findet ein Bruch der gesellschaftlichen Normen statt. Zu dieser gehört es ebenso, die Verbindung von Indochina nicht nur zu Frankreich zu ziehen sondern auch zu China, die der Versuch, das gleiche Territorium jedoch zu unterschiedlichen Zeiten zu beherrschen, vereint. Während die französische Kolonialisierung vor Ort gescheiterte Menschen – wie die Mutter der Protagonistin – zurücklässt und ihren gesellschaftlichen Kokon so eng schnürt, dass ein Übertreten zum Ausschluss führt – wie bei dem Mädchen, so ermöglicht gerade diese Transgression die Konsolidierung der finanziellen Situation der Familie mit Hilfe des Geldes eines Chinesen. Der Betrug der Franzosen steht einer zweckhaften chinesischen Großzügigkeit gegenüber. Das Scheitern in Indochina an Frankreichs Amtsträgern zeigt die Brüchigkeit der kolonialen Verankerung. Das rettende chinesische Eingreifen verdeutlicht die fortwährende Verwurzelung Chinas in der Kolonie. Während sich die Franzosen auf kurzfristige Vermögenmaximierung verlegen, verstehen sie es nicht, auf langfristige Reichtumsvermehrung vor Ort Wert zu legen, wie es mit der Bewirtschaftung der Familie der Protagonistin eines ertragreichen Landes sicherlich möglich gewesen wäre.

¹²¹DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 219/220.

Der Vater des Liebhabers verkörpert somit den erfolgreichen Immigranten, der sich dauerhaft aufgrund seines Vermögens in Sadec ansiedelt. Seine Verwurzelung gibt er an seinen Sohn, auch wenn er sich dagegen sträubt, weiter. Die Tradition erweist sich als große Konstante und bewährt sich in ihrer Funktion, denn trotz seines Widerstandes gründet er seine eigene Familie und lebt bis zu seinem Lebensende dort. Der französische Einfluss ist bis dahin längst verschwunden, der chinesische bleibt jedoch erhalten. Frankreichs Mission scheitert folglich, weil es deren Kolonialisierung nicht gelingt, den Wert des vor Ort prosperierenden Reichtums zu verstehen und zu fördern. China wird folglich, solange es seine Traditionen weiterführt, seinen Einfluss in *Indochina* behalten. Das hier analysierte Raumverständnis offenbart eine Vertauschung der Wertigkeiten. Chinas Rolle in Indochina scheint zunächst untergeordnet zu sein, offenbart sich jedoch als Basis des Einflusses. Frankreich ist der derzeitige Herrscher, schafft es aber nicht, sich strukturell langfristig gewinnbringend zu verankern. So erscheint das Schicksal der französischen Familie, die mit chinesischer Hilfe aus Indochina emigriert, in gewisser Hinsicht absurd. Nicht nur, dass sie durch französische Beamte ruiniert wird, ein Chinese übernimmt ihre Schulden und entledigt sich damit gleichsam einem kleinen Teil der derzeitigen Okkupatoren, um seinen eigenen, generationenübergreifenden Status zu festigen.

Die Sesshaftigkeit in Indochina trägt somit vor allem monetäre und vermögensbasierte Züge und steht damit einem Bildungsideal in gewisser Hinsicht konträr gegenüber. Die Mutter des Mädchens, die als Lehrerin tätig ist, erscheint als Gegenpol zum Vater des Liebhabers. Beide stehen als Sinnbild für ihr jeweiliges Land, so dass der Erfolg bzw. Misserfolg ihres Daseins in Indochina auf einer Metaebene ebenfalls für die Kolonialisierung steht. Insofern ist es nur folgerichtig, dass ausschließlich einer der beiden territorialen Einflüsse im Titel des Romans genannt wird.

La Chine du Nord, die bereits im Titel genannt wird, beeinflusst das gesamte Werk. Damit steht sie dem französischen Raumverständnis diametral entgegen. Der Roman der Französin Marguerite Duras enthüllt folglich die Kolonialisierung ihres Heimatlandes als eine vorübergehende Illusion. Weil es den Asiaten gelingt, Zwischenräume wie

die *garçonnière* auf einer kleinen Ebene oder *l'Indochine Française* im großen Maßstab zu überdauern und Beständigkeit zu schaffen, bleibt Indochina ein chinesisch geprägtes Territorium.

4.2 Narration und Karte

Der Bezug zwischen Narration und Karte ist eine Besondere. Entwickeln sich Informationen in einer Narration sukzessiv, stellt die Kartographie ihre simultan dar. Ihre Form der Übermittlung ist folglich unterschiedlich, dennoch können natürlich beide im Kern eine ähnliche Aussage in sich tragen.

Genau dies ist der Untersuchungsgegenstand in diesem Teil. Ging es im dritten Kapitel um die Darstellung des Raumes Indochinas innerhalb der Geographie und damit auch besonders der Kartographie, so steht nun im Fokus, inwieweit ihre graphische Darstellungen in die Literatur übertragbar sind. Die Frage, die sich stellen wird, ist, ob das geographische Bild Indochinas dem der literarischen Raumkonzeption entspricht. Der Unterschied der beiden Disziplinen Literatur und Kartographie sowie ihren Gemeinsamkeiten wird dabei Rechnung getragen, denn sie stehen in den folgenden Analysen im Fokus.

Dass Karten eine besondere Rolle in Romanen spielen können, weist bereits Franco Moretti nach. In der Einleitung zu "Atlas du roman européen 1800-1900" beschreibt er folgende fruchtbare Verbindung zweier Disziplinen:

Mettre en rapport la géographie et la littérature (autrement dit *dresser une carte géographique de la littérature*: car une carte, c'est justement un *rapport* entre un espace et un phénomène donné) signifie donc révéler des aspects du champ littéraire qui nous étaient restés jusqu'à présent cachés.¹²²

Seine Analyse von Charles Dickens London, Balzacs Paris oder Jane Austens England visualisiert Raumstrukturen und verknüpft Handlungen mit ihren Orten. Die kartographische Betrachtung der Texte obliegt folglich dem Leser und ist dem Werk zunächst nicht inhärent, was einen Gegensatz zu den Texten darstellt, die in diesem Teil untersucht werden sollen.

Genau wie bei Räumen ist es wichtig, "das Gemachtsein von Karten zu betonen – statt sie von den Leitmetaphern eines 'Spiegels' oder 'Bildes der Welt' aus zu denken"¹²³. Auf der Ebene der Konstruktion nähern sie sich der Literatur an, indem nicht nur das Resultat sondern auch die Erstellung, Akzentierung und Visualisierung kritisch analysiert

¹²²MORETTI (1999): *Atlas du roman européen 1800-1900*, S. 9.

¹²³STOCKHAMMER (2007): *Kartierung der Erde*, S. 53.

werden. Auf diese Weise entsteht ein Zusammenspiel zwischen zwei Medien, die zunächst in der Verknüpfung laut Michel de Certeau “une projection qui est une sorte de mise à distance“¹²⁴ bedeutet. Gabriele Brandstetter führt dies weiter:

Die Perspektive des Betrachters ist immer schon eingeschrieben. Es ist die Perspektive des Überblicks, die panoramatische Sicht, die – in der Konstruktion der Karte als Bild von Raum-Verteilung – Ansprüche territorialer Macht und ihrer Prärogative des Wissens ebenso erkennen läßt wie ihre Wandlungen im Verständnis der Geschichte.“¹²⁵

Der Überblick ordnet folglich den Raum und damit seine Geschichte. Diese zugeschriebene Erhabenheit spiegelt einen Machtanspruch wider. “Maps are preeminently a language of power, not of protest.“¹²⁶ Von oben verfügte Ordnung steht im Gegensatz zum ebenerdigen Erlaufen des Territoriums. Das Praktizieren des Raumes im de Certeau’schen Sinne führt zu einem Fortschreiben des städtischen “Textes“ und der Schaffung eines textuellen Netzwerkes, das jedoch für den bzw. die Urheber nicht lesbar ist. “Karten modellieren eine spezifische Ordnung des Wissens.“¹²⁷, das durch einen Parcours entweder bestätigt oder hinterfragt wird.

Dies ist ein Leitthema der im Folgenden analysierten Romane, in dem ein Territorium sowohl kartographisch als auch durch tatsächliche Bewegungen bereist wird. Hierbei ist wichtig zu konstatieren, dass zwar Karten für den Verlauf der Handlung wichtig sind, sie jedoch für den Leser nicht präsent sind, denn sie werden nicht als zusätzliches Medium mitgegeben. Sie sind somit nur als “Text“, als Beschreibung bzw. als Anwendung verfügbar. Auf diese Weise erfüllen sie eine etwas anders gelagerte Funktion der Orientierung, auf die noch einzugehen sein wird.

Beide Arten der Raumerfassung stehen nun im Vordergrund, einerseits die Planung und Orientierung anhand einer Karte, andererseits die Umsetzung eines Parcours in einem fremden Land. Hierbei ist auch die Art der Fortbewegung von Bedeutung. Ob nun zu Fuß, mit dem Auto oder dem Boot – die “Entdeckung“ und Fortschreibung des indochinesischen Territoriums interagiert mit einer Spurensuche, die als Leitmotiv in der postkolonialen Literatur zu finden ist.

¹²⁴DE CERTEAU (1990): *L’invention du quotidien*, S. 141.

¹²⁵BRANDSTETTER (2000): *Wege und Karten*, S. 468.

¹²⁶HARLEY (1988): *Maps, knowledge and power*, S. 301.

¹²⁷BRANDSTETTER (2000): *Wege und Karten*, S. 468.

4.2.1 Saigon, Passage de l'Éden: Antoine Audouards "Un pont d'oiseaux"

Der Roman "Un pont d'oiseaux" von Antoine Audouard gliedert sich in drei Teile, die sich alle der Suche mit der Vergangenheit, die sich schrittweise offenbart, in Indochina beschäftigen. Der erste Teil, der den Titel "Saigon, Passage de l'Éden" trägt, wird hier folgend untersucht, da die Kartographie in ihm eine besondere Rolle anhand des Hilfsmittels des Stadtplans spielt. Der Roman gliedert sich in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung. Die Erzählung des Lebens von Pierre Garnier, einem literarisch gebildeten Träumer, der sich als Soldat in der fernen französischen Kolonie beweisen möchte und dort immer wieder an seinen Idealen scheitert, wird durch die Suche seines Sohns André vierzig Jahre später gerahmt. Dieser weiß sehr wenig über seinen Vater, der kurz vor dem Tod zu ihm zurückkehrt und mit dem Satz "J'ai des choses à dire."¹²⁸ stirbt. Der Mangel des fehlenden Wissens soll nun durch eine Reise behoben werden.

Der Erwerb einer Karte bezeichnet den Beginn der Suche von André Garnier, dem Protagonisten, in Saigon nach der Vergangenheit seines Vaters Pierre. In der "Passage de l'Éden", wo Pierre als Journalist im Auftrag des Militärs arbeitete, betritt er einen Buchladen: "Et une carte de Saigon, je veux dire de 1945-1946, vous n'en auriez pas une?" [...] '1952, dit-il. Il y a des différences, mais...'¹²⁹ Die Karte, die aus der Zeit stammen soll, in der sein Vater in Saigon stationiert war, wird als Schlüssel zur Vergangenheit eingesetzt, die er nur fragmentarisch aus den Erzählungen seiner Mutter kennt. Der Wunsch, eine Karte aus den wichtigen Jahren des Kriegsbeginns zu haben, wird nicht erfüllt. Stattdessen erhält er eine etwas jüngere aus einem Jahr, das nicht mit einem großen Ereignis verbunden wird,¹³⁰ was eine Machtdominanz anzeigt, die zu verfolgen sein wird. So begibt sich André mithilfe der Karte an Orte, die ihm auf diese Weise mitgeteilt wurden, um eine Verbindung herzustellen: "Au soir tombant, je passai devant l'hôpital Grall, ancienne rue Langrandière, où j'étais né, si j'en croyais le plan

¹²⁸AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 18.

¹²⁹Ebd., S. 51.

¹³⁰Hugues Tertrais analysiert in einem kurzen Aufsatz mit dem Titel *Cartographie et décolonisation. Documents français et américains en compétition dans la guerre d'Indochine* den Kampf um die kartographische Vorherrschaft um Indochina zwischen den USA und Frankreich, die ausgerechnet 1952 ein Abkommen schließen, in dem es darum geht, dass französische Autoritäten einen Teil ihrer Karten überarbeiten und den Amerikanern zur Verfügung stellen. Hierbei geht es einerseits um die Übernahme des amerikanischen Rasters UTM (*Universal transverse mercator*), aber andererseits auch um die Mängel der französischen Erzeugnisse. Die darauf folgende Ersetzung des Materials lässt den Wechsel in der politischen Dominierung bereits vor dem offiziellen Ende der französischen Kolonialisierung deutlich werden. Der Protagonist André könnte folglich einen aus amerikanischen Quellen stammenden Stadtplan erworben haben, was aber an dieser Stelle – ohne weitere Hinweise – lediglich ein spekulatives Gedankenspiel darstellt. TERTRAIS (1994): *Cartographie et décolonisation*, S. 315ff.

plié en quatre dans ma poche.“¹³¹

In beiden Zitaten wird die Verlässlichkeit der Karte in Frage gestellt. Zunächst erhält André nicht diejenige, die den gewünschten Zeitraum abbildet. Der Verkäufer teilt ihm zudem mit, dass sie aus dem Jahr 1952 stammt, ohne dass es von einer anderen Stelle erneut verifiziert wird. Die angesprochenen Varianzen werden nicht weiter ausgeführt, sondern bleiben eine Andeutung. Ihr wird somit – abgesehen von einer kleiner Einschränkung – eine gewisse Unveränderlichkeit zugesprochen.¹³² Insofern wäre es folgerichtig, sie kritisch zu sehen, denn sie verweist nicht nur auf einen bestimmten Ort, sondern auch auf eine bestimmte Zeit, wie Robert Stockhammer ausführt. Er sieht eine Karte als “Zeichenverbundsystem“¹³³, das aus einem komplexen Zusammenspiel der Zeichentypen nach Charles Sanders Peirce funktioniert. Als “ikonische Illusion“ arbeitet sie mit symbolischen Zeichen, wobei sie jedoch indexikalisch dominiert wird. Die Funktion des Zeigens im Auffinden von Orten gelingt, jedoch ist dies auf das räumliche – und nicht das zeitliche – Auffinden beschränkt, wie sich im zweiten Zitat zeigt.

Hierbei kann der Satz auf zwei verschiedene Weisen verstanden werden. Einerseits wird der Ort, also das Krankenhaus Grall, durch den Stadtplan legitimiert. Da er aufzeigt, welche Funktion das Gebäude gehabt haben könnte, muss man sich als Leser, ohne die Karte vor Augen zu haben oder einen Abgleich mit der aktuellen Benennung sowohl des Gebäudes als auch der Straße machen zu können, entscheiden, ob man dem Plan vertraut. Auf einer weiteren Ebene wird gleichzeitig die Geburt des Protagonisten an diesem Ort verhandelt, denn der Bedingungssatz “si j’en croyais le plan“ könnte sich genauso auf diese Aussage beziehen. Auf diese Weise wird der Stadtplan mit der Belegungskraft einer amtlichen Urkunde gleichgesetzt. Da aber die Existenz Andrés im Roman nicht in Frage gestellt wird, untermauert dies – trotz der aufgezählten Zweifel – die Autorität der Karte und ihren Zugang zur Vergangenheit.

So legitimiert sie nun die Bewegungen Andrés im heutigen “Saigon“.¹³⁴ Seine Erkundungen haben zum Ziel, einen Zugang zur Vergangenheit zu finden: “Depuis que j’étais arrivé à Saigon, je marchais avec frénésie, cherchant à me ressouvenir de ce que je n’avais jamais su [...]“.¹³⁵ Die Besessenheit, mit der André die Stadt durchschreitet, offenbart

¹³¹ AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 54.

¹³² Vgl. STOCKHAMMER (2007): *Kartierung der Erde*, S. 50.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ An dieser Stelle muss kritisch angemerkt werden, dass der französisch koloniale Einfluss hier wiederum zu erkennen ist. Die Verwendung des alten Toponyms anstatt des aktuellen, Ho-Chi-Minh-Stadt, zeigt das Verhaftetsein des Protagonisten in der Vergangenheit, ohne zu reflektieren, dass seitdem politische Änderungen stattgefunden haben. Dies kann auf einer weiteren Ebene als Leitmotiv der (fehlenden) Aufarbeitung der französisch-kolonialen Vergangenheit gelten und was bereits als in Erz gegossene Raumwahrnehmung im vorherigen Kapitel beschrieben wurde.

¹³⁵ AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 52.

4 Die Narration Indochinas

die Sinnlosigkeit dieser Art der Spurensuche. Zwar findet er Orte, die in seiner Vergangenheit und der seines Vaters eine Rolle gespielt haben, aber ihn hindert nach wie vor die zeitliche Distanz, Erkenntnisse zu sammeln. Sein Stadtplan hilft ihm lediglich auf die folgende Weise:

J'avais découvert le quartier de Dakao où j'aimais rôder plus qu'ailleurs, non loin du pont des Cambodgiens, le long de la rue *Trân-Quôc-Hai* (que l'on appelait autrefois rue Paul-Bert, disait mon plan de 1952) me fauflant dans les passages où j'échangeais des sourires avec de vieilles édentées qui rigolaient rien qu'à ma vue, jouissant d'une île de tranquillité à vingt mètres de la frénésie.¹³⁶

An dieser Stelle werden zwei Zeit-Räume deutlich. Außerhalb der Klammer findet sich der aktuelle Straßename *rue Trân-Quôc-Hai*, während sich der Stadtplan innerhalb der Klammer auf den Zeitraum und die Namensgebung von 1952 bezieht. Die räumliche Trennung der beiden Zeiten spiegelt sich im Fortgang des Satzes, denn der Protagonist schlängelt sich durch Passagen, die als Inseln der Ruhe beschrieben werden. Die Oppositionen von Text und parenthetischen Einschub wiederholen sich im Antagonismus von Gegenwart und Vergangenheit sowie von Ruhe und Lärm. Es gibt folglich zwei sich ausschließende Entitäten. Zwar handelt es sich um denselben Raum, aber zu unterschiedlichen Zeiten, so dass der Zugang praktisch unmöglich ist, ohne eine Verbindung herzustellen. Die Aufgabe der Karte ist somit die der Vermittlung. Jedoch zeigt die Satzstruktur, dass lediglich eine Annäherung möglich ist. Die Grenze zwischen Text und Parenthese, zwischen der Gegenwart des Protagonisten André und der Vergangenheit seines Vaters Pierre, ist mithilfe des Stadtplans nicht zu überschreiten.

Der Zweck des Mediums ist ein doppelter: Zunächst führt er in die Binnenhandlung ein, in der Pierre 1945 als Journalist im Auftrag des Militärs nach Saigon kommt. Auf einer weiteren Ebene führt die Karte zum Besitzer des Buchladens zurück, der ein ehemaliger Mitarbeiter von Pierre ist, nun als Zeitzeuge sprechen kann und auf diese Weise eine Verbindung zur Vergangenheit herstellt. Auf beides wird der nun folgenden Analyse eingegangen.

Parallel zur Rahmenhandlung, in der André als Held agiert, entwickelt sich eine Binnenhandlung um seinen Vater, der sich freiwillig meldet, um dem Militärkorps des Fernen Ostens zu dienen. Das Raumkonzept ist ein anderes und funktioniert nicht über Karten. "Indochine: rédemption, vie, espace, oubli!"¹³⁷ Die vier Schlagworte, die Indochina für ihn charakterisieren, also Erlösung, Leben, Raum, Vergessen, sind ideelle Konzepte, die sogleich in realistischere Bahnen gelenkt werden. Pierre wird nicht als Soldat eingesetzt, sondern als Journalist, was nicht sein Ziel war und auch nicht zum Heldenkonzept passt, welches er glaubt, von seinem verstorbenen Vater übernommen zu haben.

¹³⁶AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 117.

¹³⁷Ebd., S. 32.

In Saigon angekommen, benötigt er eine Unterkunft: “Il partageait avec Tikho une chambre dans une maison du quartier de Dakao, un passage ouvert dans la rue Paul-Bert [...]“.¹³⁸ Die an dieser Stelle zum ersten Mal erwähnte “rue Paul-Bert“ mit ihren Passagen wird von André, wie oben zitiert, ebenso besucht. So entsteht eine Querverbindung über einen Ort, der doppelt mit Erfahrungen besetzt wird. Die entsprechende Verknüpfung entsteht jedoch nicht bei Andrés Spurensuche sondern während des Lektürevorgangs. Diese Schlüsse zu ziehen, obliegt dem Leser, der auf diese Weise in die Textproduktion mit eingebunden wird. Indem also der Rezipient selbst zum Detektiv wird, tritt das Scheitern Andrés noch deutlicher hervor und macht auf diese Weise die Blindheit des *marcheur* im Sinne von de Certeau sichtbar.¹³⁹

Der Leser, der den Überblick erhält, erfährt zudem im Rahmen der Binnenhandlung, dass Pierre den Spitznamen *Bite-en-fleurs*¹⁴⁰ aufgrund seiner Unerfahrenheit und seines geringen Alters erhält. Aus dieser Sicht wird sein Leben und seine Freundschaften in Saigon berichtet. Im Dezember 1945 nimmt Carlisle, ein erfahrener englischer Journalist, ihn mit zu einem seiner Bekannten, Blazit, mit dem sich ein Gespräch über Indochina und den Oberbefehlshaber Leclerc entwickelt, bei dem Pierre allerdings lediglich zuhört:

Quelle est sa seule chance, en effet, de continuer à regner sur l’Indochine? C’est qu’il n’y ait pas de Vietnam, que l’unité du Tonkin, de l’Annam et de la Cochinchine – les trois *kys*, comme on dit quand on est savant – ne se fasse pas. Nous allons donc créer, encourager, développer, magnifier la grande aventure intellectuelle de l’Asie moderne: le séparatisme cochinchinois. Les communistes disent: le Vietnam aux Vietnamiens. Nous serons plus audacieux: la Cochinchine aux Cochinchinois!
– Mais les paysans du delta du Mékong ne savent même pas qu’ils habitent en Cochinchine!¹⁴¹

Dieses Zitat ermöglicht eine Rekurrenz zur Analyse des indochinesischen Raumes. Die politische Diskussion über Möglichkeiten der Bewahrung der kolonialen Herrschaft Frankreichs äußert sich in einer territorialen Lösung der Boykottierung der separatistischen Bestrebungen zur Ausgliederung eines vietnamesischen Staates, indem eine noch kleinteiligere Form der cochinchinesischen Region unterstützt wird, die dem *Empire* in dieser Größe nicht gefährlich werden kann. Das doppelte Spiel der Bewahrung einer indochinesischen Föderation, die bestehend aus lauter Klein- und Kleinsteinheiten ohne den großen europäischen Partner nicht funktioniert, spiegelt sich in den französischen Karten wider. Die fünfteilige Föderalisierung, die bis heute das Bild der Kolonie prägt und anachronistisch wirkt, ist ein Nachhall dieser politischen Imagination. Die Weigerung der Annahme eines seit über 35 Jahren wiedervereinigten Landes zeigt die Kartographie

¹³⁸ AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 75.

¹³⁹ Vgl. DE CERTEAU (1990): *L’invention du quotidien*, S. 141.

¹⁴⁰ AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 30.

¹⁴¹ Ebd., S. 109/110.

4 Die Narration Indochinas

als Bewahrer der Erinnerung – und nicht den Roman, denn André hat die Realität eines vietnamesischen Staates völlig akzeptiert. Die Aktualisierung der politischen Kartographie hat in der Literatur längst Einzug gehalten.

Die Frage der nationalen Identität und dessen Erschaffung wird weiterhin diskutiert:

- Tout de même, insista Carlisle, on ne crée pas à partir de rien un courant nationaliste pour une nation qui n’a jamais existé.
- Faites preuve de respect pour la terre de Cochinchine! Le tout est affaire de moyens, affaire de foi! Contrairement aux billevesées entendues, il n’y a de problème vietnamien! Pas de problème indochinois! Il n’y a qu’un problème français! Les Vietnamiens, quoi qu’ils en disent, ont supporté sans broncher des siècles de domination chinoise! Ils supporteraient des siècles de domination française – soit dit au passage, infiniment plus douce – si seulement nous voulions l’exercer. Point. Quelques déportations, quelques exécutions, des enveloppes bien placées...¹⁴²

Die Aussagen von Blaizot zeichnen die Geringschätzung des Kolonisatoren nach, der sich in der Position sieht, Nationen nach Belieben zu erschaffen, was einen gewissen Größenwahn vermuten lässt. Das Erreichen der erneuten Unterwerfung Vietnams, die sich allein durch die vorherige der Chinesen legitimiert, erlaubt offensichtlich terroristische Mittel, die dennoch als “sanfter“ gegenüber den vorherigen Herrschern angesehen wird. In diesem Moment schreitet Pierre ein: “Mais c’est ce que les nazis ont fait!“¹⁴³ Damit löst er das finale Geständnis dieser Figur aus, die die “conquérants“ Dschingis Khan, Napoléon und Hitler in einem Atemzug nennt, bevor er bekennt, “[...] je suis un nazi [...]“¹⁴⁴. Die letzte Aussage beruft sich auf den Wagemut, Territorien in einem solchen Umfang zu erobern, dass sie als signifikant angesehen werden.

Neben der Verdeutlichung der diversen politischen Ideen und ihrer Degradation dient dieses Gespräch vor allem dazu, Blaizot zu einer durchweg negativen Figur werden zu lassen, damit der “Held“ Pierre mit kleineren Zweifeln und moralischen Bürden eine Affäre mit dessen Frau beginnen kann. Diese flüstert ihm zum Abschluss des Gesprächs die Worte “Sauvez-moi.“¹⁴⁵ zu, wodurch er seine Bedenken vergisst. In derselben Zeit, in der er seinen besten Freund und Mitbewohner Tikho durch ein Attentat der vietnamesischen Separatisten verliert, trifft er sich zu einem ersten Rendezvous mit Inès Blaizot:

Ensuite il suivit ses instructions, marcha jusqu’au bout de la rue. Une traction noire était garée au coin, moteur en marche. Il monta sans plus s’interroger. Rien de tout cela n’était fidèle à son scénario, c’en était un autre, légèrement inquiétant, mais qui ne faisait pas nécessairement retomber son excitation.¹⁴⁶

¹⁴² AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 110.

¹⁴³ Ebd., S. 111.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., S. 114.

¹⁴⁶ Ebd., S. 152.

Der Beginn der Affäre zeichnet sich für Pierre in der widerspruchslosen Aufgabe einer zumindest möglichen Führungsrolle, wobei er den Anweisungen von Inès folgt. Als "Held", der er gerne sein würde, disqualifiziert er sich somit von Anfang an. Das "Szenario", dem er sich unterwirft, führt ihn in unbekanntes Gebiet, das an den Garten Eden erinnert und somit ein biblisches Motiv aufgreift: "C'était un enchantement d'arbres fruitiers, manguiers et goyaviers, citronniers, rythmés par les sempiternels bouquets de bananiers."¹⁴⁷ Dazu passend trägt sie einen blutroten *ao dai*, das traditionelle Gewand der Vietnamesinnen, als hätte sie sich für ihre Inszenierung verkleidet, was diese Erfahrung zu einem Rollenspiel werden lässt. Der darauf folgende Sexualakt wird mit langen, aneinander angehängten und mit Kommata verbundenen Teilsätzen beschrieben und endet auf die folgende Weise:

Avec son pantalon sur les chevilles et sa chemise kaki trempée, il se sentit ridicule et désemparé, en même temps que chassé d'un paradis auquel il venait à peine d'accéder. Elle se baissa et mit un coup de langue sur son sexe.
"Bon soldat, dit-elle, excellent soldat!"¹⁴⁸

Durch diese Aussage fühlt er sich gedemütigt. Da sie ihn jedoch oral weiterstimuliert, schafft er es nicht, sich aus dieser Situation zu befreien. Auf dem Höhepunkt der Demütigung erlebt er seinen Orgasmus, woraufhin er sie ohrfeigt, um einen Teil seiner aufgegebenen Macht zurückzubekommen.

Ein Vergleich des Kennenlernens und des ersten Zusammentreffens offenbart einen ambivalenten Charakter der Figur Inès. Während sie in der Nähe ihres Mannes die Rolle der Unterdrückten annimmt, entwickelt sie sich im Zusammensein mit Pierre zu einer dominanten und pervertierten Geliebten. Auf diese Weise spielt sie mit dem romantischen Ideal des Protagonisten Pierre, der unterstützt durch seine literarische Bildung zum Opfer seiner Naivität und heldenhaften Ambitionen wird, glaubt er doch, sie retten zu müssen. Auf einer weiteren Ebene entwickelt sich Saigon, *passage de l'Éden*¹⁴⁹, wie der Titel des Kapitels suggeriert, zu einem abgründigen Schattenreich, verkörpert vor allem durch das pervertierte Ehepaar Blaizot. Beide offenbaren einen spielerischen Umgang mit unterschiedlichen Abgründen der kolonialen Gesellschaft, die aber – und diese Einschränkung ist wichtig – lediglich dem Leser zugänglich sind. André, der Protagonist der Rahmenhandlung und der Sohn von Pierre, erhält kein Zugang zu diesem Wissen, da sein "Informant" verstorben ist.

Ein weiterer Abgrund ist der Tod seines Freundes Tikho, der, wie oben bereits angemerkt, einer Intrige zum Opfer fällt. Diese wird in der Binnenhandlung lediglich angedeutet. Die Schlüsselrolle spielt ein ehemaliger Mitarbeiter von Pierre, der auf André trifft und

¹⁴⁷AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 153.

¹⁴⁸Ebd., S. 158.

¹⁴⁹Ebd., S. 27.

4 Die Narration Indochinas

zu beiden Zeitpunkten nicht denselben Namen trägt. Als *Bang Son* ist er unter Pierre angestellt, während André ihn als *Nguyên Van Khiem* kennen lernt. Khiem wächst in einem zerrissenen Land auf, in dem er das französische Abitur mit einer sehr guten Note besteht, wo es aber schon unterschwellig gärt: “Évidemment, notre identité nationale se faisait de plus en plus discrète à mesure que nous approchions de l’époque moderne et des héros dont on se chuchotait le nom, tous ceux qui avaient été emprisonnés, exilés, assassinés par les Français.”¹⁵⁰ Die Verachtung für die Franzosen existiert, so dass er, als er einen Drohbrief des “Comité d’assassinat” erhält, sich dazu zwingen lässt, Tikho, den Kollegen und Freund von Pierre, in einen tödlichen Hinterhalt zu locken. Khiem zieht folgenden Schluss: “Pourtant, dans cette histoire, Tikhomirov était à sa place autant que moi et il a joué son rôle comme je jouais le mien, la faible différence entre nous étant que j’étais au courant et lui pas.”¹⁵¹

Der Rückzug in die Rolle des einfachen Handlangers, der keine Verantwortung an den Geschehnissen trägt, lässt ihn eine fragwürdige Gemeinsamkeit zu Tikho finden. Die Tatsache, dass er Bescheid weiß, macht einen großen Unterschied aus, denn dies lässt ihn überleben und die Tat für André bezeugen. Seine “Rolle“ ist folglich auch die der Bewahrung der Ereignisse und des Vermittelns an die folgende Generation. Er wird zur Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart, was sich beispielsweise auch im Besitz und Verkauf der Stadtkarten zeigt:

Les gens me demandent toujours des cartes de vieux Saïgon mais il ne veulent jamais de toutes les cartes absurdes que votre merveilleuse administration passait son temps à établir pour des raisons opaques au commun des mortels. Là où notre régime, dans la sagesse infinie de la défense du territoire, nous cache les cartes les plus banales, elles étaient un ornement dont vous n’auriez pu vous passer. Les variations climatiques, les reliefs, le débit des eaux, la production rizicole, les minorités ethniques, rien n’échappait à votre vigilance inlassable, et quand votre empire colonial n’était plus rien qu’un souvenir aigri vous produisiez encore des cartes et ces atlas magnifiques, dans un format impossible à manier, qui glorifiait le souvenir de ce qui déjà n’était plus, de ce qui, peut-être, n’avait existé que dans votre imagination...¹⁵²

Die Tendenz, die Khiem an dieser Stelle beschreibt, ist die des Erinnerns und des Versuchs, anhand eines Stadtplans des “alten“ Saigons in die koloniale Zeit zurückkehren zu können, als fungiere dieses Medium wie eine Zeitmaschine. Auf diese Weise wird die aktuelle Stadt lediglich als etwas gesehen, das etwas Dagewesenes verdeckt, so als gäbe es das moderne und das ursprüngliche Saïgon, wobei lediglich letzteres der Entdeckung dient. Die eifrige Produktion von aktuellen Karten, die wiederum eine Spaltung

¹⁵⁰AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 128.

¹⁵¹Ebd., S. 136.

¹⁵²Ebd., S. 141/142.

zwischen vietnamesischer und französischer Haltung bezeugt, dient folglich einem postkolonialen Versuch der nachträglich erneuten Aneignung des Territoriums, um zumindest auf medialer Ebene ein Indochina zu erhalten. Zudem rekurriert diese Aussage auf das Gespräch zwischen Carlisle und Blaizot, dem Pierre zuhört und dem Blaizot die Ansicht vertritt, dass sich regionale Identitäten mit französischer Unterstützung erschaffen lassen. Dem kolonialen Größenwahn setzt sich Khiem entgegen. Er geht so weit und negiert sogar die tatsächliche Existenz eines solchen Landes. Das Infragestellen Indochinas, das sich bereits im vorherigen Kapitel anhand der Erfindung Conrad Malte-Bruns und abschließend mithilfe vietnamesischer Karten gezeigt hat, setzt sich hier fort und fügt eine weitere Ebene hinzu.

Kartographie als eine Möglichkeit der Imagination zu sehen, die politisch instrumentalisiert werden kann, lässt den Herausgeber der Erzeugnisse in eine machtvolle Position gelangen. So ist nun eine Rekurrenz auf den Moment der Kartenübergabe nötig, denn diese vollzieht am selben Ort wie die Erzählung Khiems und umrahmt den Aufenthalt Andrés in Saigon. Dass ironischerweise der erste Einheimische, den er zufällig trifft, den Schlüssel zu seinem Rätsel in der Hand hält, ohne ihm diesen sofort bei diesem ersten Treffen zu übergeben, hinterfragt zunächst den Verkauf der Karte. Die Angabe des Jahres, die nicht die gewünschte ist und somit vielleicht von Beginn an die Suche sabotiert, erfolgt ausschließlich mündlich, ohne dass diese von André in Zweifel gezogen wird. Sein Glaube daran, dass sie ihm den Zugang zur Vergangenheit seines Vaters eröffnet, ist erst in einem zweiten Schritt berechtigt. Sie führt ihn durch Saigon, aber erst der Bericht eröffnet ihm tatsächlich eine – wenn auch stark verkürzte – Sicht auf das Leben seines Vaters.

Die Frage ist nun, wozu dient der *Parcours*, den André unternimmt, wenn er nicht seine Rätsel löst. Das Aufsuchen der Orte, an denen Pierre gewirkt hat, ist für ihn nur peripher von Bedeutung, nicht aber für den Leser, der bereits in der Binnenhandlung davon erfahren hat. Im Gegensatz zu André ist es dem Rezipienten möglich, die Orte zu beiden Zeiten aufzusuchen und Verknüpfungen herzustellen. Die Irrwege Andrés ermöglicht die Narration des Lebens von Pierre, so dass sie voneinander abhängig sind. Ohne den

4 Die Narration Indochinas

Sohn lässt sich die Geschichte des Vaters nicht erzählen. Je mehr André also von Saigon entdeckt, um so mehr entdeckt der Leser von Pierres Leben. Die Wege des Sohnes organisieren folglich das Erzählen über den Vater, um ein Verschmelzen beider Zeiten an einem Ort im Moment der Lektüre zu ermöglichen. Ein Beispiel ist die *rue Paul Bert*: Als André sie entdeckt, hat Pierre sie schon verlassen – im doppelten Sinn der Zeit der Ereignisse und der Zeit der Narration. Die kartographisch organisierte Rahmenhandlung ist folglich nötig, um das Schildern der Binnenhandlung vorantreiben zu können.

Dass André also erst am Ende seines Aufenthaltes an einen Teil des Puzzles gelangt, reflektiert lediglich die Funktion des Äußerungsaktes, die Michel de Certeau mit dem Akt des Gehens gleichsetzt. Der Protagonist als *marcheur* sieht nicht, welchen Text er schreibt. Das Fehlen eines generellen Plans wird auch nicht durch den Besitz der Karte aufgehoben. Auf der Ebene der Narration ist lediglich Khiem, der Buchhändler, im Besitz der Übersicht, was sich doppeldeutig im Verkauf des Stadtplans zeigt, den er weitergibt, ohne zu erklären, wie man ihn benutzt. Dies spiegelt wiederum die generelle Politik der Kartenausgabe wider, die er auch kritisiert: Die Aneignung eines Territoriums anhand dieses Mediums bleibt (französische) Imagination.

Interessant ist die Aufteilung des Wissens im Raum Saigon: André erfährt durch Khiem lediglich sympathische Dinge über seinen Vater, während der Leser zudem mit der Pervertierung der französischen kolonialen Gesellschaft konfrontiert wird. Die drei Ebenen der Narration – Andrés, Pierres und die des Lesers – konstruieren aus dieser Stadt einen Raum, der nach wie vor unterschiedlich angeeignet wird. Da die Kolonialisierung in der Zeit Pierres misslungen ist und auch durch André im Nachhinein nicht glückt, zeigt sich in der Erzählung beider ein breites Spektrum der Wahrnehmung. Das Verknüpfen der Ebenen im Akt der Lektüre führt zu einer gebundenen Form der Imagination des Raumes Indochinas, die im Roman zusammengestellt werden. Somit erscheint der Text als Medium der Bewahrung von Imaginationsformen und des Zugangs zur Vergangenheit, was ihn von der Kartographie unterscheidet. Während innerhalb der Literatur verschiedene Sichtweisen auf die Konstruktion von Räumen und deren Scheitern vorgeführt werden, zeigt sich die Kartographie als persistentes Mittel der Kolonialisierung, die zu jedem

Zeitpunkt versucht wird, aber jedes Mal scheitert.

Ausgerechnet Khiem, der als Person zu beiden Zeitebenen gehört, also sowohl den Vater als auch den Sohn in gewisser Weise begleitet, macht die Absurdität dieser Disziplin deutlich, die etwas postuliert, deren Realitätsgehalt minimal ist. Er legt offen, dass vor allem die graphische Darstellung ein Verdecken des wirklichen Zustands und eine Postulierung eines Konstrukts bedeutet. Indochina bleibt aus der Sicht eines Zeitzeugen eine französische Imagination und die facettenreiche Wahrheit offenbart sich ausschließlich im Medium der Literatur.

4.2.2 Le projet Mékong, Hanoi, Diên Biên Phú: Danièle Rousselier „Sépia“

Die Faszination für die ehemalige Kolonie führt die Protagonisten Pierre, Saül und Juliette zueinander. Während Pierre und Saül Mitbewohner sind, lernen sich Juliette und Saül über eines ihrer Bücher kennen. Die Veröffentlichung ihrer Gedichte, die sie über ihren ihr unbekanntem Vater Serge L. verfasst hat, veranlassen Saül, Nachforschungen über ihn anzustellen und seinen mysteriösen Tod in Indochina aufklären zu wollen.

Pierre lernt sie in einer Ausstellung kennen, wobei er während eines weiteren Treffens, bei dem sie über ihr noch zu schreibendes Drehbuch sprechen, eine Eigenheit bemerkt: “Elle me parla aussitôt de l’Indochine. Bizarrement, comme les anciens colons, elle ne disait jamais Viêt-nam. Serge L. était mort en 1953 dans ce qui, pour quelque mois encore, s’appelait l’Indochine.”¹⁵³ Die Verwendung des kolonialen Terminus von Juliette deutet auf eine auf diese Weise geformte territoriale Ausdehnung. Hierbei ist jedoch zudem interessant, dass die Bezeichnung Vietnam synonym zu Indochina von Pierre verwendet wird, was eine Reduktion andeutet, die im weiteren Verlauf noch zu untersuchen sein wird.

Die drei Protagonisten beschließen, gemeinsam nach Südostasien zu reisen, wobei jeder sein eigenes Projekt verfolgt: Saül macht sich detektivisch auf die Suche von Serge L., Juliette sucht Inspiration für ihr Drehbuch über einen Aufstand in den Kautschukplantagen in den Dreißiger Jahren im Süden des heutigen Vietnams und Pierre wandelt auf seinen eigenen Spuren, die er 30 Jahre zuvor hinterlassen hat.

Juliette beschreibt einen ihrer Kindheitsträume auf die folgende Weise: “J’aurais tant aimé descendre ce fleuve jusqu’à la mer. [...] J’avais des cartes épinglées partout aux murs de ma chambre. J’imaginai qu’il resterait toujours des bras inconnus à découvrir,

¹⁵³ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 25.

des sources ignorées.“¹⁵⁴ Hier wird neben der unterschweligen Funktion der rationalen Konstruktion von Raum eine andere deutlich, die Christian Jacob als Macht der imaginären Verführung der Karte bezeichnet, die beim Betrachten zu Träumereien einlädt, “comme si ce type de représentation constituait un espace de projection privilégié pour les désirs [...]“¹⁵⁵. Der Moment der Betrachtung schlägt in das Erfinden von möglichen Erlebnissen um. Die Projektion von Bedürfnissen in eine Fantasiereise steht oftmals zu Beginn von Reisevorbereitungen.

So auch hier, denn dies ist der Startpunkt des *projet Mékong*, welches von Saül antizipiert wird: “Saül avait agrafé une carte au mur, il nous expliquait avec sérieux où nous irions, qui nous rencontrerions.“¹⁵⁶ Das Erfinden von Geschichten, welches an Abenteuerromane erinnert, steht jeweils in Verbindung mit einer Landkarte, die das Imaginieren perpetuiert, in gewisser Hinsicht visualisiert und gleichzeitig aktualisiert. Juliette spricht ab diesem Zeitpunkt von *Viet-nâm*¹⁵⁷ und gibt auf diese Weise zu erkennen, dass sie diese aktuelle nationalpolitische Entität in ihr Weltbild integriert.

Dieses Projekt, das die Reise und damit auch die Erzählung rahmt, nimmt im Gegensatz zur Binnenhandlung einen mythischen Charakter an, der noch genauer zu verfolgen sein wird. Vor der Reise besiegeln die drei Protagonisten ihr Vorhaben, indem sich Juliette und Saül auf Pierres Körper einschreiben:

- Un grand S inversé avec une tête de dragon ornaît mon torse.
- C’est l’Indochine, dit-elle, fière de son oeuvre. Notre itinéraire futur! [...]
- Et il dessina autour de mon nombril, à l’extrémité du S, une sorte de griffe.
- Le delta du Mékong, je le reconnais, commenta Juliette.¹⁵⁸

Die dreistufige Wiederholung der Landkarte – erst in der Erinnerung Juliettes, dann von Saül an der Wand angeheftet zur Illustration des Vorhabens und schließlich auf Pierres Körper gemalt – immer in Verbindung mit Formen der Imagination, zeigt erstens deren Bedeutung und zweitens die Bedeutung der Vorstellungskraft, die komplementär miteinander verknüpft werden. So entsteht ein Gegensatz zwischen einem als realistisch bzw. alltäglich empfundenen Paris und einem postkolonialen, quasi mythischen Ort, der in der Ferne lokalisierbar ist, aber lediglich medial projiziert und gemeinsam imaginiert wird. Das Einschreiben in den Körper Pierres verfolgt dabei eine typische Art der Darstellung, die beispielsweise auch das *Monument aux Morts d’Indochine*¹⁵⁹ prägt. Die Einflechtung des sagenhaften Geschöpfes in eine Landkarte wirkt verklärend und eröffnet eine ambivalente Sicht: Schließlich ist aus den bisherigen Analysen zu schließen, dass die

¹⁵⁴ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 26.

¹⁵⁵JACOB (1992): *L’empire des cartes*, S. 16.

¹⁵⁶ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 35.

¹⁵⁷Ebd., S. 34.

¹⁵⁸Ebd., S. 45.

¹⁵⁹Siehe Kapitel 2.

Kartographie dem europäischen, genauer: französischen Eroberer zugeschrieben wird, während der Drachen eine Gestalt des asiatischen Kontinents ist. Das Zusammentreffen der beiden kulturellen Elemente bezeugt einerseits die klare Hierarchisierung – eine Kriegsdisziplin vs. ein heidnisch-mystisches Fabelwesen – und andererseits die Stereotypisierung beider Kulturen, in der Rationalität dem Glauben gegenüber gestellt wird. Im Sinne der Hegelschen Dialektik entstünde damit aus diesem konträren Zusammentreffen eine Weiterentwicklung, was direkt auf der Territorium Indochinas übertragbar ist und diesen kolonialen Raum zu einer Errungenschaft stilisiert. Die Beschönigung der Vergangenheit rekurriert an dieser Stelle ausschließlich auf die französische Sicht.

Dass Pierre der "Fahrplan" auf den Körper geschrieben wird, spiegelt seine Rolle als Chronist wider, denn die Narration konzentriert sich auf seine Sicht. Er ist derjenige, der am Ende von dieser Reise gezeichnet heimkehrt und berichtet, was ihn als Gegengewicht zu den reinen Bücher- und Aktenstudien der beiden anderen installiert. Dazu passt auch, dass er älter als die beiden anderen Protagonisten ist. Auf diese Weise übernimmt er zudem die Rolle des Vaters:

Ils voulurent me faire parler de Saigon où j'avais vécu plusieurs semaines dans une petite chambre de Cho Lon, la ville chinoise. Saül me posa de questions sur Hanoi, je lui avais déjà vaguement parlé de mon séjour au Tonkin à une époque où il n'était pas encore né.¹⁶⁰

Als der Einzige, der bereits vor Ort war, unterscheidet er sich nicht nur durch das Alter von seinen beiden Mitstreitern, die beide auf der Suche nach einer Vaterfigur sind. Seine Rolle des Bewahrers, die einerseits seine vergangenen Erfahrungen wie auch seine gegenwärtigen und zukünftigen beinhaltet, reflektiert auf einer weiteren Ebene die des Erzählers, der diese Rolle nicht immer sucht. Als Zeitzeuge über Ereignisse sprechen zu müssen, scheint ihm schwer zu fallen, schließlich hat Pierre Saül lediglich *vaguement* über seinen Aufenthalt in Tonkin berichtet.

Auch an dieser Stelle ist die Verwendung der Bezeichnung "Tonkin" zu beleuchten, die wiederum auf die Zeit der Kolonialisierung rekurriert. Hat Pierre vorher noch Juliettes Gebrauch von Indochina herausgestellt, zeigt er sich an dieser Stelle als ebenso wenig frei von kolonialen Territorialitätsbezeichnungen. Dies zeigt die Verankerung der Weltvorstellung in der Kultur eines jeden Landes, für das zunächst ein Bewusstsein geschaffen werden muss. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Imagination Indochinas im französischen Selbstverständnis Realität war, also als Idee umgesetzt wurde. Was sich in beiden Analysen also zeigt, ist die Zugehörigkeit zu Frankreich, deren nationale Bildung eben nicht nur intern funktioniert, sondern auch ein Anderes, Äußeres entgegen setzen muss.¹⁶¹

¹⁶⁰ ROUSSELIER (1995): *Sépie*, S. 33.

¹⁶¹ Vgl. ANDERSON (1991): *Imagined Communities*, S. 7.

4 Die Narration Indochinas

Der Dualismus setzt sich fort: Das Projekt Mekong, also das Einschiffen auf dem Fluss, umrahmt den Aufenthalt in zwei Städten – Hanoi und Diên Biên Phú –, in und zwischen denen die Fortbewegung auf andere Weise funktioniert. Der Anflug auf Hanoi, den Saül und Pierre gemeinsam erleben, Juliette ist vor ihnen aufgebrochen und nicht über Bangkok, sondern über Moskau angereist, wird auf die folgende Weise beschrieben:

Nous survolions les rizières lumineuses sous un ciel plombé, le fleuve Rouge aux eaux terre de Sienne, dévalant de Chine, étalait maintenant ses boucles sur la plaine tonkinoise. Des talus d'argile séparaient les parcelles géométriques, buffles, chapeaux coniques et bicyclettes complétaient ce tableau immuable. Je me retrouvais trente ans en arrière.¹⁶²

Das Bild, das hier gezeichnet wird, erfüllt mehrere Klischees. Zunächst entsteht ein Antagonismus zwischen den leuchtenden Reisfeldern und dem grauen Himmel, was farblich durch den erdfarbenen Fluß ergänzt wird. Die anschließende malerische Beschreibung, die Wellen, Büffel, konische Hüte und Fahrräder beinhaltet, versetzt nicht nur die narrative Stimme dreißig Jahre zurück – auch die entsprechende Ortsbezeichnung des tonkinesischen Flachlandes stimmt entsprechend überein, so dass dies ebenso toponymisch zutrifft. Die Verbindung zu China, die bereits an mehreren Stellen dieser Arbeit thematisiert wurde, spielt hier auch eine Rolle, wodurch die Absenz Indiens wiederum hervortritt.

Liest man das Zitat als eine politische Aussage, so bedeutete es, dass sich das Bild Vietnams innerhalb dieser Zeit nicht geändert hat. Dies suggeriert eine französisch imaginierte Rahmung, durch die das Land wahrgenommen und geschildert wird.

Dies wird auch auf der Fahrt nach Hanoi deutlich: “Le pont Doumer, longue construction métallique enjambant le fleuve Rouge, se profila devant nous. Je revoyais, par flashes, les grands moments de la guerre d’Indochine.”¹⁶³ Die nachfolgende Aufzählung der Truppen, die diese Brücke überquert haben, endet mit dem Abzug der Franzosen nach der Niederlage in Diên Biên Phú, was nur ironisch als *grand moment* zu lesen ist. Dennoch offenbart dieses Zitat ein Paradox, denn die Figur Pierre kann diese Ereignisse nicht als Zeuge gesehen haben. Lediglich eine mediale Aufbereitung könnte dieses Wissen und die folgenden aufblitzenden Bilder produzieren. Er spricht also nicht von seinem eigenen, sondern von einem kollektiven Gedächtnis im Sinne von Maurice Halbwachs, der, als er vor Westminster Abbey steht, sich an das erinnert, was ihm dazu gesagt wurde.¹⁶⁴ Auf eine ähnliche Weise äußert er sich über das nationale Denken (*pensée nationale*), in dem gewisse Ereignisse Spuren hinterlassen haben und immer wieder evoziert werden: “Pour moi, ce sont des notions, des symboles; ils se représentent à moi sous une forme plus

¹⁶²ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 52.

¹⁶³Ebd., S. 53.

¹⁶⁴HALBWACHS (1968): *La Mémoire collective*, S. 3.

ou moins populaire; je peux les imaginer; il m'est bien impossible de m'en souvenir.“¹⁶⁵ Das Erinnern an Indochina folgt hier, auch im Sinne des *tableau*, gewissen stereotypen Schemata, das im kulturellen Wissen verankert zu sein scheint.

Auf der anderen Seite wird in diesen Zitaten deutlich, dass der Discours über Indochina im Sinne Michel Foucaults¹⁶⁶ stark reglementiert ist. Dies zeigt sich vor allem an dem evozierten *tableau*.¹⁶⁷ Zwar ist das Sprechen darüber erlaubt, jedoch unterliegt es gewissen Bedingungen. Es ist genormt, so dass nicht nur der Protagonist Pierre sich dreißig Jahre zurückversetzt fühlt, sondern auch das Erzählen über dieses Land ähnlich (ver)alt(et) ist. Diese Reise könnte also dazu dienen, ein neues Narrativ abseits des bisher bestehenden zu finden.

In Hanoi angekommen, suchen die drei Protagonisten das Ho-Chi-Minh-Mausoleum und dessen Palast auf, der Pierre zu Reflexionen anregt:

Lieu paisible et délicat, hors du temps, qu'on imaginerait volontiers habité par le magicien d'un conte plutôt que par le dirigeant puritain d'un pays communiste ravagé par la guerre. Mais, pour les Vietnamiens, Hô était cet homme-là, sorte de héros légendaire, de révolutionnaire mythique et, en même temps, simple paysan attaché à son sol et attentif aux saisons.¹⁶⁸

Der Übergang zwischen einem eigenen Mythos und der Schilderung des fremdländischen wird hier deutlich. Das Narrativ ändert sich, was die Anpassung an ein neues Land deutlich macht. Die Mythisierung hört nicht auf, sondern sie verschiebt und aktualisiert sich lediglich. So wird Ho Chi Minh, ein vietnamesischer Held, mit märchenhaften Elementen in eine französische Erzählung eingebunden, was die Trennung zwischen eigen und fremd zwar unschärfer werden, aber dennoch bestehen lässt.

Der Übergang zwischen einem eigenen Mythos und der Schilderung des fremdländischen wird hier deutlich. Das Narrativ ändert sich, was die Anpassung an ein neues Land deutlich macht. Die Mythisierung hört nicht auf, sondern sie verschiebt und aktualisiert sich lediglich. So wird Ho Chi Minh, ein vietnamesischer Held, mit märchenhaften Elementen in eine französische Erzählung eingebunden, was die Trennung zwischen eigen und fremd zwar unschärfer werden, aber dennoch bestehen lässt.

Pierre sucht danach einen Bekannten auf, der ihn zu einem Freund mitnimmt. Diesem wurde eine Reise nach Paris von seinen Kameraden der PCF (*Parti Communiste Français*) geschenkt. Der Aufenthalt in der "patrie de la liberté"¹⁶⁹ war für ihn aus folgendem Grund besonders: "Le plus beau de ses souvenir avait été de se rendre à la

¹⁶⁵ HALBWACHS (1968): *La Mémoire collective*, S. 37.

¹⁶⁶ FOUCAULT (1971): *L'ordre du discours*, S. 9.

¹⁶⁷ Auch ein Gemälde lässt sich assoziativ mit einer gewissen Dauer und Persistenz verbinden. Es lässt sich – wenn hier auch nur im übertragenen, also "bildlichen" Sinne – transportieren.

¹⁶⁸ ROUSSELIER (1995): *Sépie*, S. 68/69.

¹⁶⁹ Ebd., S. 71.

4 Die Narration Indochinas

gare Montparnasse et d'acheter un billet au guichet. Librement. Cette liberté incroyable, partir, sans rendre de comptes, en le décidant au dernier instant, c'était cela la France."¹⁷⁰ Das große Ideal der Freiheit wird hier auf die Freiheit, jederzeit überall hinreisen zu können, angewendet. Die Praxis der theoretischen Tradition zeigt ein alltägliches Problem in Vietnam und verdeutlicht damit den Unterschied zwischen zwei Nationen. Das Recht auf freie Beweglichkeit, das in Vietnam fehlt, wird in Frankreich gewährt und damit durch den Reisenden besonders wertgeschätzt. Die dadurch entstehende Privilegierung wird ins Bewusstsein gerufen. Sie macht aber gleichzeitig deutlich, dass die Wahrnehmung Frankreichs vor allem durch den Mangel in Vietnam bestimmt wird. So ist lediglich ein Einblick, jedoch kein Überblick möglich.

Der Aufenthalt in Hanoi neigt sich dem Ende zu, als Juliette angibt, "Vers le Nord, la haute région tonkinoise. Vers la frontière de Chine."¹⁷¹ abreisen zu wollen. Auch hier zeigt sich, dass sie für Bewegungsfreiheit gesorgt hat: "J'ai obtenu des autorités une sorte de laissez-passer pour nous trois. Nous sommes libre de circuler où bon nous semble, excepté les hauts plateaux du centre qui bordent la frontière khmère."¹⁷² Da es für die Mitte keine "feuille rose", keine Passiergenehmigung, gibt, sind nur zwei Richtungen möglich. Obwohl Juliette an ihrem Drehbuch über einen Aufstand im Süden schreibt, schlägt sie den entgegengesetzten Weg ein, was seltsam anmutet. Er bringt sie aber auf diese Weise in die Richtung der Quelle des Mekongs. Zudem wird an diesem Punkt wiederum der koloniale Terminus für den Norden Vietnams – nämlich *Tonkin* – verwendet, was sich jedoch nicht auf die Mitte des Landes – *l'Annam* – bezieht. So wird die französische Wahrnehmung lediglich zum Teil perpetuiert, was eine mögliche Aktualisierung andeuten könnte.

Sie hat sich um ein Auto inklusive einem Fahrer – Dan – gekümmert. Zudem transportiert sie gefährliche Güter:

– Les cartes, me sourit-elle. Je les ai emportées de Paris. Ici, on n'en trouve pas. Seuls quelques militaires en détiennent.

Je la vis dissimuler le cylindre sous la banquette arrière et l'approuvai du regard: nous pouvions nous faire arrêter pour la simple possession de ces cartes. Cela m'était arrivé en Géorgie où j'avais passé une nuit au trou pour avoir exhibé la photocopie d'une vieille carte des environs de Tbilissi trouvé dans un atlas du XIXe siècle. Les régimes totalitaires n'autorisent pas la détention de cartes tant soit peu détaillées.¹⁷³

An dieser Stelle wird die Verknüpfung von Kartographie und Macht wiederum als Antagonismus deutlich: Ist der Besitz und das Profitieren von Landkarten nicht erlaubt, so ist man in einem totalitären Staat verortet. Da Juliette das Kartenmaterial in Paris

¹⁷⁰ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 71/72.

¹⁷¹Ebd., S. 82.

¹⁷²Ebd.

¹⁷³Ebd., S. 85.

ohne weitere Probleme beschaffen konnte, wird Frankreich zu einem Land der Freiheit stilisiert, indem man nicht nur frei zirkulieren darf, was der vietnamesische Bekannte weiter oben angemerkt hat, sondern sich ebenso ein medialen Überblick über das Gebiet verschaffen kann. Zwar spricht Pierre von Georgien, jedoch ist seine Aussage auch als Kritik am kommunistischen System zu lesen, welches dieses Wissen eben nicht mit seinen Untertanen teilt. Die Trennung der Welt in zwei Lager anhand dieses einen Merkmals wäre somit möglich.

Das Reisen im Auto mit einem schweigsamen Fahrer über mehrere Tage hinweg, bei dem zwar die einzelnen Stationen erwähnt, aber nicht näher beschrieben werden, animiert die Protagonisten zum Sprechen. Saül erzählt Ereignisse, die sich auf der "RC4", *la route coloniale no. 4*, um nicht über sein Projekt und die Recherchen zu Serge L. sprechen zu müssen. Juliette ist die Erste, die das Wort ergreift, um über sich zu erzählen:

– Sans ces récits d'exploration, je crois que j'aurais été très malheureuse. Je les emportais partout avec moi dans ces voyages incessants où je devais suivre ma mère. J'étais toujours seule. Je rêvais, je lisais, je regardais des cartes. J'avais déjà un petit carnet noir où je notais des mots. Je ne m'ennuyais jamais. J'aimais cela, être seule.¹⁷⁴

Auf diese Weise erläutert sie ihr Verlangen, selbst in den Dschungel zu gehen, die Abenteuerromane ihrer Kindheit selbst zu erleben, wobei das Ziel der Werke und auch ihres sich auf folgendes reduzieren lässt: "Effacer le passé."¹⁷⁵ Das Paradoxe daran lässt sich im Mitnehmen sowohl des kleinen schwarzen Buchs als auch der Karten lesen, denn beide Medien fungieren als externes Gedächtnis, das Erinnerungen sammelt. Auf diese Weise wird prinzipiell auch ein Antagonismus zwischen Saül und Juliette geschaffen. Während er sich darum bemüht, das Leben ihres Vater zu rekonstruieren und rückwirkend einen Helden aus ihm zu machen, befasst sie sich auch mit Geschichte, aber auf eine völlig andere Weise. Ihre Recherchen dienen dazu, zwar schon detailgetreu zu berichten, aber dennoch daraus bewusst eine Fiktion entstehen zu lassen. Dies geschieht auf dieselbe Weise wie in ihrer Kindheit, als sie Abenteuerromane und Landkarten zusammen gelesen hat, um ihr eigenes zukünftiges Leben zu imaginieren. Somit verfolgen Saül und Juliette, obwohl sie die gleiche Basis und lediglich unterschiedliche Projekte haben, oppositionelle Ziele. Er sucht Wahrheit, sie Inspiration, beide schreiben an einem Buch. Auf diese Weise kämpfen an dieser Stelle auf einer weiteren Ebene zwei Überzeugungen miteinander: die der medial ausgedrückten Wahrheit gegen die der medial unterstützten Konstruktion.

Pierres Rolle ist die der Vermittlung, wohingegen er jedoch eine Verschmelzung sieht. Seine im Anschluss erfolgte missglückte Flucht nach Hanoi und die Rückkehr zu den bei-

¹⁷⁴ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 92/93.

¹⁷⁵Ebd., S. 92.

den offenbart seinen Part als Teil des Trios. Schließlich ist der Fahrplan in seinen Körper eingeschrieben. “Je ne pouvais encore deviner, à ce moment-là, à quel point j’étais dans le vrai. Leur passé, je le connaissais si peu.”¹⁷⁶ Die Ambivalenz des Wissens bezieht sich folglich nicht nur auf das Land, sondern auch die ihn begleitenden Menschen. Reisen, so könnte man an dieser Stelle schlussfolgern, dient nicht dem Kennenlernen eines Territoriums, vielmehr werden diejenigen erforscht, die man nicht oder nicht gut kennt, wovon jedoch keine Karte existiert.

Dies wird deutlich, als der schweigsame Dan sich mit Juliette anfreundet und ausschließlich mit ihr die Route abspricht:

Dan nous proposa de franchir une nouvelle montagne plutôt que de rejoindre la rivière Noire et la route qui mène, d’ordinaire, à Diên Biên Phu. Il montra à Juliette l’itinéraire sur la carte, nous n’avions apparemment, Saül et moi – comme les autres fois – pas voix au chapitre.¹⁷⁷

Interessant an der zitierten Aussage ist, dass die Macht der Kartenbesitzer ähnlich einem Recht auf Mitsprache – genauer: einer Stimme in einem (Buch-)Kapitel – funktioniert. Es entsteht eine Machthierarchie: Juliette als Besitzerin der Landkarten und Dan als Fahrer des Autos stehen oben und bestimmen über Saül und Pierre, was beide nicht stört. Das Eintauschen der schnelleren Strecke gegen eine umfangreichere dient dem Aufsuchen von Orten, an denen Freunde von Dan gestorben sind und deren Schreine er besuchen möchte. Seine Distanzierung zur europäischen Reisegruppe wird schwächer; die Grenze zwischen Dienstleister und -annehmer verschwimmt zusehends, wie auch die Bedeutung der Zeit. Das Eingewöhnen in einen anderen Rhythmus fällt allen zunehmend leichter, denn sie geben die als westliche angesehene Fixierung auf Schnelligkeit immer mehr auf. Dieses Aufgeben korreliert mit dem Desinteresse an Machtmechanismen und Planungshoheiten, wobei jedoch das Ziel – Diên Biên Phú – immer näher rückt: “Nous n’osions plus questionner Dan sur la distance qui nous séparait encore de ce lieu quasi mythique, la fameuse ‘cuvette’, qui ressemblait plus à un stade qu’à une bassine.”¹⁷⁸ Diese Stadt verortet sich nicht ausschließlich in der französisch-vietnamesischen Geschichte, sie verdeutlicht gleichzeitig den Antagonismus eines Männlich- und Weiblichkeitsprinzips, der durch das Zitat zunächst unterstützt und dann hinterfragt wird. Die Ähnlichkeit des mythischen Ortes mit einer Kuhle, einem Talkessel oder einer Wanne steht der Beschreibung als Stadion gegenüber. So werden nicht nur Metaphern in ihrer Passgenauigkeit verglichen, sondern gleichzeitig das Geschlecht verhandelt, indem *cuvette* und *bassine* weiblich attributierte Nomen sind, aber *stade* männlich. Auf diese Weise entsteht ein umgekehrtes Verhältnis der Geschlechter im Vergleich zu den Protagonisten – bestehend

¹⁷⁶ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 111.

¹⁷⁷Ebd., S. 119.

¹⁷⁸Ebd., S. 124.

aus zwei Männern und einer Frau –, was einen Ausgleich impliziert und Diên Biên Phú als Ort des Gleichgewichts stilisiert.

Die Aushandlung des Geschlechts gerade an dieser Stelle zu thematisieren, enthüllt eine andere Diskussion, denn zwischen Juliette und Pierre bahnt sich eine Beziehung an, vor der er zurückschreckt: “Plein de rage, je marchai jusqu’à la rivière Nam Youn et gravis une colline. Était-ce Isabelle, Huguette ou Béatrice? Il fallait bien une cervelle de para pour baptiser ainsi ces monticules destinés à exploser sous le feu des armes.”¹⁷⁹

Die von Christian de Castries mit weiblichen Vornamen bedachten Hügel, die den Talkessel umstehen, offenbaren eine gängige Praxis in der Interpretation von Landschaft, in der das Weibliche angesiedelt wird und die gerade in der Brisanz des Diskurses um Indochina bedacht werden muss. Gillian Rose schreibt zum Gegensatz des männlichen Raums und des weiblichen Orts folgendes: “Place is understood in the same terms as maternal Woman; humanistic geography is characterized in terms of a relationship with the (m) Other.”¹⁸⁰ Das Benennen der Hügel nach Frauen, die in der *Operation Castor* verteidigt werden mussten, führt zu einer Oszillation zwischen Ort und Frau, die nicht ungewöhnlich ist und beispielsweise in einer im selben Jahr wie der der erfolgten Niederlage erschienenen Schrift von Lucien Bornert deutlich wird: “Finalement, les Viets débordent ‘Béatrice’ et lancent alors de puissantes attaques sur ‘Gabrielle’.”¹⁸¹ Durch die auf diese Weise unternommene und übernommene Benennung erfolgt eine doppelte Konnotation, die zwischen einem Weiblichkeitsideal und einer Topographie schwankt. So wird der Kampf um Diên Biên Phú zu einem Heldenepos, in der der Ritter die Frau seines Herzens – und die potentielle Mutter seiner Kinder – verteidigt und beschützt. Das Zitat aus “Diên Biên Phú“ offenbart folglich nicht nur den Kampf zwischen zwei sich feindlich gesinnten Armeen sondern auch die Animalität der Angreifer, die – auch metaphorisch gesprochen – *Béatrice* und *Gabrielle* “einnehmen“.

Die Aussage Pierres, der den Talkessel eben nicht als Wanne beschreibt, sondern als Stadion, enthüllt damit ein Event. Diên Biên Phú war der Austragungsort von – zugegebenermaßen pervertierten – Wettkämpfen, nicht nur des Kolonialismus sondern auch des Genders. Das Aufführen zweier Armeen geschieht parallel mit der Topographisierung. Auf einem Schlachtfeld werden zwei Themen verhandelt: “Desired but lost, place seems to stand for nothing other than the inaccessible plenitude of Mother. Place becomes the feminized Other in the discourse of humanistic geography, idealized as Woman, spoken of it in terms of the (lost) Mother.”¹⁸² Den Kampf für die Vorherrschaft des Mutterlandes

¹⁷⁹ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 126.

¹⁸⁰ROSE (1993): *Feminism and geography*, S. 59.

¹⁸¹BORNERT (1954): *Dien Bien Phu*, S. 59.

¹⁸²ROSE (1993): *Feminism and geography*, S. 60.

4 Die Narration Indochinas

verlieren die Franzosen. Die Hügel tragen andere Namen, aber die Bedeutung für die Protagonisten aus “Sépia“ bleibt noch zu erörtern.

Wie bereits erläutert, kommen Pierre und Juliette sich näher. Sie gehen gemeinsam und ohne Saül auf eine Wanderung in der Natur, bei der sie zum ersten Mal miteinander schlafen. Der Sexualakt spiegelt ein Eroberungsvokabular wider:

Longuement, je caressai sa peau de la boue de mes mains, j’enduisais d’argile soyeuse ses seins aux mamelons durcis, son ventre et le creux de ses cuisses, longuement je modelai son corps, m’attardant sur chaque courbe, chaque rondeur. Suppliante: ‘Viens, Pierre. Maintenant.’ Je la pénétrai avec brutalité et restai immobile, rivé, croyant disparaître en elle.¹⁸³

Diese Beschreibung, die das Modellieren des weiblichen Körpers als Vorbereitung auf den Sexualakt nachzeichnet, um ihn anschließend auf eine Bitte brutal in Besitz zu nehmen, woraufhin die Angst des Verschwindens Oberhand gewinnt, lässt auf eine weitere Ebene schließen. Wie Gillian Rose schreibt: “Far from being natural, then, bodies are ‘maps of power and identity’; or, rather, maps of the relation between power and identity.”¹⁸⁴ Das Formen von Juliettes Körper und ihrer Lust, lässt sie zunächst entmachtet zurück, denn sie bittet ihn, in sie einzudringen. Diese Unterwerfung lässt sie – aus seiner Sicht – durch seine Bewegungslosigkeit miteinander verschmelzen. Obwohl er sie prinzipiell dominiert, glaubt er, nach der Penetration in ihr zu verschwinden, als er aufhört, sich zu bewegen. So werden im Sinne von Gillian Rose seine männlich-räumlichen Bewegungen von einer weiblich-örtlichen Position übernommen und beherrscht, was das Machtverhältnis umkehrt. Damit wird der Urtypus des Männlichen der gegen das Weibliche um die Domination kämpft und umgekehrt aufgegriffen.

Dass dies an dem geschichtsträchtigen Ort Diên Biên Phú stattfindet, lässt zur Problematik der indochinesischen Topographie zurückkehren. Die Schaffung des kolonialen Raumes und der Bewahrung des Status Quo nach der Eroberung wirkt wie ein Kampf um das Andere, folglich um den Gegenpart. Dies erläutert nicht nur die Benennung der Hügel, sondern spiegelt auch den Sieg der Vietnamesen über die Franzosen wider. Die kartographische und koloniale Modellierung wurde nach einem brutalem Eingriff außer Kraft gesetzt, wodurch die als weiblich stilisierten Kolonisierten gewannen. Die selbst gewählte Einkesselung in Diên Biên Phú boykottierte die Bewegungsmöglichkeiten, so dass aus der *Operation Castor* eine Falle wurde.

Der Liebesakt zwischen Pierre und Juliette, anders: der Versuch der Domination scheitert, was die Protagonistin deutlich macht: “– Pierre, je t’aime. Mais je ne serai jamais à toi.”¹⁸⁵ Die Inbesitznahme, die in Diên Biên Phú – wie man kritisch bewerten könnte –

¹⁸³ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 138/139.

¹⁸⁴ROSE (1993): *Feminism and geography*, S. 32.

¹⁸⁵ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 139.

Tradition hat, misslingt und damit ebenso das Männlichkeitsprinzip. Die Stilisierung der “fameuse ’cuvette” zum Hort der Weiblichkeit bleibt folglich bestehen, wobei sie eine Aktualisierung und Verstärkung erfährt. Die unmögliche Fassbarkeit sowohl von Ort als auch von Frau schreibt sich als Narrativ in die französisch-kulturelle Rezeption ein.

Die Fortsetzung der Reise hat nun zwei Möglichkeiten. Pierre sieht die folgende: “Il était temps de nous diriger vers le sud, l’Annam et la Cochinchine.”¹⁸⁶ Sein Plan, im vietnamesischen Raum verbleiben zu wollen, für den er nach wie vor die kolonialen Bezeichnungen verwendet, entspricht einer typischen Konzentration auf dieses Territorium, das Laos und Kambodscha außen vor lässt, was sich beispielsweise auch dem zuvor analysierten Roman “Un point d’oiseaux“ von Antoine Audouard zeigt. Juliette bricht aus dieser Konvention aus:

– Maintenant que vous savez, autant vous le dire: je ne veux plus aller vers le sud. Je me fiche des plantations de Cochinchine et je m’en suis toujours fichue. Pour écrire mon scénario, je n’ai pas besoin d’aller sur place. Les cages à hommes, ce qui s’y passe à l’intérieur, et tout autour, je l’imagine. Le ’désespoir des singes’, cette photo que tu m’as donné à Paris, Pierre, montrait tout. Alors voilà, j’ai décidé d’aller au Laos.¹⁸⁷

Die Entscheidung nach Laos zu gehen, rekurriert auf die initiale Idee des Mekong-Projekts, welches zwar am Beginn der Reise stand, aber gegen Juliettes Projekt agiert. In ihrer Begründung wird wiederum ihr Prinzip im Umgang mit Quellen deutlich: Sie sind der Startpunkt ihrer Imagination. Dies befreit sie von historischen Genauigkeiten und erlaubt ihr, ihren Kindheitstraum zu verwirklichen. Anstatt also nun Städte zu erkunden, schiffen sich die Protagonisten auf dem Mekong ein. Die Realisierung des Traums wird jedoch an gegenwärtige Umstände angeglichen, denn sie bewegen sich nicht in Richtung China, um die Quellen zu finden. “Voilà longtemps qu’il n’y a plus de sources à découvrir, de taches blanches sur les cartes. Et puis, nous laisser emporter par les eaux, nous abandonner au bon vouloir du fleuve, à ses caprices, c’est grisant aussi.”¹⁸⁸ Juliette beschreibt damit eine Art Gegenprogramm zur bisherigen Erkundungstour, die fast ausschließlich auf Städte beschränkt war. Nun verbringen sie Tage auf dem Boot, ohne Kontakt zur Außenwelt aufzunehmen. Dies gleicht einer Flucht, denn als sie Vientiane erreichen, gehen sie nicht von Bord:

La ville, pourtant simple bourgade coloniale, nous faisait peur. Livré à nous-mêmes et à la nature depuis tant de jours, nous ne voulions pas que le monde moderne, par ses signes visibles – banque, autobus, pompe à essence ou magasin –, nous ramène à la réalité.¹⁸⁹

Im Gegensatz zur Erkundung des Vietnams beschränkt sich der Raum Laos’ und Kambodschas auf die simple Durchfahrt. Das Bild, das so von den beiden Ländern

¹⁸⁶ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 166.

¹⁸⁷Ebd., S. 173.

¹⁸⁸Ebd., S. 178.

¹⁸⁹Ebd., S. 181.

4 Die Narration Indochinas

gezeichnet wird, reduziert sich auf die wilde Natur, die geschildert wird. Zwar wird von Bank, Bus, Benzinpumpe und Geschäft gesprochen, aber nichts davon wird von den Augen der Protagonisten gesehen. Auf diese Weise wird die Realität des technologischen Fortschritts negiert, wodurch dieses Territorium zu einem quasi mythischen Raum wird:

Je n'étais pas historien comme Saül, je ne m'intéressais pas aux cartes comme Juliette, je mélangeais les noms des villages, des îles ou des chutes d'eau que mes compagnons prenaient la peine de m'indiquer. Des images, seules, restent dans ma mémoire, des couleurs, des parfums, j'y accole parfois certains noms, au hasard.¹⁹⁰

Pierre, so wird in diesem Zitat deutlich, verliert sich in der Perzeption von Bildern, Farben und Gerüchen, die nicht an kulturell geschaffene Dokumente zu binden sind. Saül und Juliette bilden den Gegenpart, der in sich wiederum antagonistisch aufgebaut ist und das aufgreift, was bereits zuvor erläutert wurde. Er orientiert sich an historischem, sie sich an kartographischem Wissen, um sich zu orientieren. Die Naturerfahrung, die Pierre macht, beschreibt eine westliche Sehnsucht, die (auch) in Asien gesucht wird, um Abstand zur modernen Welt zu finden. Die Modernität der beiden ehemaligen indochinesischen Länder wird nicht erforscht, lediglich ihre Naturbelassenheit geschildert, wobei nur Saül einige Tage in Phnom Penh verbringt. Juliette und Pierre bleiben in dieser Zeit in einem kleinen Dorf.

Die Reise endet im vietnamesischen Mekongdelta. Dort offenbaren sich letztlich auch die Ergebnisse der Recherchen von Saül und Juliette. "La nuit suivante, nous nous installâmes sur la langue de terre où mourait l'Indochine."¹⁹¹ Um Juliette zu schützen, hat Saül ihr nichts von seinen Ergebnissen erzählt. Es stellt sich jedoch heraus, dass sie schon zu Beginn der Reise mehr wusste als er. Serge L. starb zehn Jahre später als offiziell bekannt. Er arbeitete als Waffenschmuggler für Pol Pot und die roten Khmer. "Un mauvais roman d'aventure",¹⁹² wie Juliette konstatiert. An diesem Punkt stirbt folglich nicht nur der Raum Indochinas, sondern auch die Phantasien über Serge L., den Saül im Nachhinein zu einem Helden stilisieren wollte. Stattdessen stellt er fest, dass auch diese Vaterfigur wie seine eigene, die mit den Nazis kooperierte, zerbricht und einen Blick auf

¹⁹⁰ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 185.

¹⁹¹Ebd., S. 214.

¹⁹²Ebd., S. 216.

die Pervertierung der kolonialen Gesellschaft wirft.¹⁹³ Die Zerstörung des geschaffenen Idols destruiert auch den Erschaffer, Saül begeht Selbstmord “de désenchantement“¹⁹⁴ – auch weil sein Glauben an die Wahrheit, die (historische) Quellen erzählen können, erschüttert ist – im (Erzähl-)Fluss, indem er sich ins Meer treiben lässt. Die beiden Überlebenden kehren nach Paris zurück. Juliettes Drehbuch wird verfilmt und Pierre kehrt als Photograph auf die Schlachtfelder zurück.¹⁹⁵

Die kartographische Visualisierung, die den Pakt um das *projet Mékong* beschließt und den Rahmen der Reise bildet, dient nicht dazu, ein Territorium zu entdecken, sondern in seiner Mythisierung aufrecht zu erhalten. Karten – so lässt sich nach den Analysen der beiden Romane schlussfolgern – dienen der Verschleierung. Sie verdecken in ihrer zweidimensionalen und abstrakten Darstellung den Blick auf die Schicksale in diesem Raum, was die Heroisierung megalomanischer Projekte der territorialen Gestaltung und der daran beteiligten Menschen unterstützt. Erst in der Narrativierung treten diese Geschichten wieder hervor, benötigen aber Abgeschlossenheit, um artikuliert zu werden. Der Sampan als Heterotopie im Sinne Michel Foucaults¹⁹⁶ fungiert als Medium der Navigation und der Aussperrung der Außenwelt, indem er einen geschlossenen Raum bildet. Das Reisen auf dem Boot unterstützt den Erzählfluss, der nur auf diese Weise die Wahrheit über Serge L. ans Licht bringt.

Gleichzeitig schreibt sich “Sépie“ in die Tradition der Abenteuerromane ein, da – vergleichbar mit André Malraux’ “La voie royale“ – der Held mit Idealen in dieses Gebiet eindringt, um dort auf tragische Weise ums Leben zu kommen. Die Schilderung der wilden Natur und die Aussparung der Modernisierung erreicht das Übrige. Der Text bricht allerdings nur zum Teil mit den Konventionen. Zwar kehren – im Gegensatz zu Malraux’ Roman – zumindest zwei der drei Protagonisten lebend wieder, jedoch erfolgt lediglich eine Aktualisierung des vietnamesischen Raumes, der in der Binnenhandlung erlaufen wird. Der Rahmen des *projets Mékong* bleibt in der Rezeption auf mythischem Niveau.

¹⁹³Dies wurde bereits in der Analyse zum Roman “Un pont d’oiseaux“ von Antoine Audouard im Kapitel 4.2.1 thematisiert.

¹⁹⁴ROUSSELIER (1995): *Sépie*, S. 229.

¹⁹⁵Dies wird auch eins der Themen in Kapitel 5.2.2 sein.

¹⁹⁶FOUCAULT (2001): *Des espaces autres*.

4 Die Narration Indochinas

Im Gegensatz zu den Entdeckern der kolonialen Zeit reist nun eine Frau erfolgreich durch dieses Gebiet. Ihre Macht beruht unter anderem auch auf Kartenmaterial und der Aneignung des fremden Territoriums, ohne es besitzen zu wollen. Juliette als Heldin, die nicht an Realität durch historische Quellen sondern durch Imagination glaubt, kehrt zurück. Sie erfüllt ihren Kindheitstraum und überwindet zudem ihren Vaterkomplex: “Tous les moyens sont bons pour tuer un père criminel.”¹⁹⁷ Dies geschieht auch, indem sie eben keine Beziehung zu Pierre eingeht, ihr nomadisches Leben wieder aufnimmt und ohne Bedauern zurückblickt. Ihre Überzeugung der medial unterstützten Konstruktion von Realität setzt sich durch. Historisches Material nicht als Wahrheit anzunehmen, lässt sie überleben. Auf diese Weise formt sich in der Tat ein neues Narrativ, welches durch bewusste individuelle Imagination ohne Ignorierung der Quellen – hier maßgeblich der Karten – der männlichen Dominanz entgegen setzt.

Indochina ist für sie trotz der Verwendung der kolonialen Termini wie *Cochinchine* und *Annam* maßgeblich ein Raum der literarischen Konstruktion, wie sich an ihren Gedichten über ihren Vater sowie an ihrem Drehbuch zeigt. Ihr souveräner Umgang sowohl mit geschichtlichen Quellen als auch mit ihrer Imaginationskraft schafft in ihr ein Bewusstsein für die Konstruktion des eigenen Weltbildes. Während die sie begleitenden Männer gar nicht oder emotional beschädigt aus Indochina zurückkehren, was wiederum auf die Soldaten dieser Zeit rekurriert und somit ein Topos des Mannes darstellt, der sich nicht aktualisiert, schafft sie es, (auch räumliche) Stereotype zu überwinden. Ihr Blick hinter das, was unter Karten, in Fotografien und in geschichtlichen Zeugnissen verborgen liegt, lässt sie ihren Weg als Autorin weitergehen. Indochina bedeutet für sie Aktualisierung, indem sie es als Vietnam wieder entdeckt. Während ihre Begleiter sich anderen Medien widmen, was Thema des nächsten Kapitels sein wird, ist sie die Einzige, die ungebrochen nach Paris zurückkehrt.

Anders formuliert: Weil der Raum Indochina kolonialterminologisch besetzt bleibt, ist eine Aktualisierung der Narrationstopoi unmöglich. Ein anderer Ausgang der Schicksale der dahin reisenden Männer erfolgt erst, wenn sie sich aus Gebundenheit an die

¹⁹⁷ROUSSELIER (1995): *Sépie*, S. 221.

Vergangenheit des eigenen Landes lösen. Solange es sie nach Indochina verschlägt, sie sich zwischen Cochinchina, Annam und Tonkin bewegen und nicht nach Vietnam, Laos oder Kambodscha, folgen sie dem Lebensweg ihrer Väter in die körperliche und seelische Verschrtheit.

4.3 Zusammenfassung

Narrative Mittel erschaffen ebenso Räume wie geographische Definitionen oder Karten. Indochina als originär angelegter Zwischenraum zwischen Indien, China und Frankreich, der im Kapitel zuvor als solcher nicht nur definitorisch hergeleitet, sondern auch kartographisch dargestellt und politisch eingeordnet wurde, findet auch seine Rolle in der Literatur. Die Analyse der fünf Romane hat gezeigt, dass die kartographische Raumordnung tatsächlich einen Einfluss auf die literarische Narration hat. Allen Texten ist gemeinsam, dass die Protagonisten zu keinem Zeitpunkt die Grenzen zu anderen Ländern der indochinesischen Halbinsel, wie China, Myanmar oder Thailand, überschreiten. Sie bleiben im vordefinierten französisch-indochinesischen Territorium – mit einer kleinen Ausnahme, auf die noch eingegangen wird.

Die politisch-räumliche Einordnung seitens Frankreichs stabilisiert folglich die Wahrnehmung dessen, was Indochina extern begrenzt. Die interne Pentagonalisierung wird vor allem in Kim Lefèvres autobiographischem Roman *“Métisse blanche“* wieder aufgegriffen. Die Nachzeichnung des Erfolgswegs der Protagonistin trotz ständiger Ausgrenzungen aus der vietnamesischen Gesellschaft erfolgt im französischen Sinne. Die französische Ordnung Südostasiens wird narrativ nachvollzogen. Die Schulung im Sinne des französischen Modells offenbart sich nicht nur im Universitätsabschluss, sondern auch in der Übernahme verschiedener Werte und (Welt-)Ansichten, die sich in der narrativen Raumaufteilung des Heimatlandes, Absage der Sexualität mit Vietnamesen und Ablehnung der originären Identität niederschlägt. Der Ausschluss wird folglich umgekehrt, was eine geistige und narrative Kolonialisierung lange nach dem Ende der politischen bedeutet.

“L'eau rouge“ von Pascale Roze erzählt eine andere Ordnung des Raumes, die sich jedoch innerhalb dessen, was Indochina umfasst, begrenzt. Diese Form der Beschränkung

4 Die Narration Indochinas

zeigt sich vor allem in der unkritischen Übernahme eines Gedankenmodells, das sie zwar das Heimatland verlassen lässt, sie ihm aber geistig, moralisch und kulturell niemals entrinnt. Die Rahmung umschließt den Versuch eines Zwischenraumes, der sowohl figurativ in der Protagonistin als auch im politischen System scheitert. Laurence' Tätigkeit in der Berufarmee und ihre Erlebnisse in Indochina lassen sie letztendlich, wenn auch auf brutale Weise durch die Ausgrenzung nach dem Versuch der Vergewaltigung, zu einer Integration in die französische Gesellschaft und deren Rollenmodell finden, dem sie erst entrinnt, als sich diese Strukturen generell ändern.

Marguerite Duras' "L'amant de la Chine du Nord", und damit bildet der Roman die oben angesprochene Ausnahme, widerspricht einer dezidiert langfristigen Zugehörigkeit des indochinesischen Territoriums zu Frankreich. In diesem Roman ist das Schicksal der Familie um die weibliche Protagonistin auch auf der Ebene der räumlichen Verwurzelung lesbar. Im Gegensatz zur Exilierung der Nordchinesen in Cholon gelingt es der originär französischen Familie nicht, sich dauerhaft in Indochina niederzulassen. Vielmehr werden sie von ihren eigenen Beamten in den Ruin getrieben und vom Vater des Liebhabers dafür bezahlt, die Kolonie zu verlassen. Sie stehen damit als Symbol für das Schicksal der französischen Kolonialisierung, die von der chinesischen lange überdauert wird. Den drei Werken gemeinsam ist der Handlungsraum und das Geschlecht. Indochina fungiert in den drei Romanen des ersten Teils vor allem als Desillusionierungsraum für Frauen, während Frankreich zumindest zum Teil mit beruflicher Erfüllung und Anerkennung lockt, sobald die Reise dorthin gelingt. Sucht man in der Kolonie freie Entfaltung, so erfolgt recht schnell eine Einschnürung in das Korsett gesellschaftlicher Regeln und Normen.

Ein spezielles mediales Verfahren wurden im zweiten Teil mit der Literatur zusammengebracht, indem die Verknüpfung von Narration und Karten untersucht wurde. Als visuelle Darstellungsform der Raumordnung wird der Kartographie ein gewisser Überblick und damit ein Einblick zugeschrieben, der sich jedoch nicht erfüllt. Vielmehr offenbart sie sich als Deckmantel, unter dem sich die Geschichte erfolgreich verbirgt.

Antoine Audouards Roman "Un pont d'oiseaux" offenbarte sich der Stadtplan in seiner

kartographischen Form als Kaschierung. So erhält der Protagonist André über seine Irrwege in Saigon keine Informationen über seinen Vater. Lediglich das Zusammentreffen mit einem ehemaligen Begleiter seines Vaters lässt ihn Zugang zur Vergangenheit finden. Der alte Stadtplan von Saigon lenkt André von dort geschehenen Ereignissen ab und enthüllt lediglich auf einer weiteren Narrationsebene, zu der er keinen Zugang hat, das Leben seines Vaters. Das Medium der Kartographie zeigt sich als Verschleierungstaktik, mit der zumindest die Illusion einer graphischen Kolonialisierung Indochinas aufrecht erhalten wird.

“Sépiea“ von Danièle Rousselier verwendet Karten als Startpunkt der Imagination, womit eine (hier auch tödlich endende) Absage an die Historizität dieses Mediums erteilt wird. Der Erfolg von Juliette, die nach der Reise ein Drehbuch vorweisen und umsetzen kann, steht dem Scheitern von Saül, der vermutlich Selbstmord begeht, gegenüber, dessen Suche nach dem heldenhaften Vater nicht gelingt. Pierre als Chronist kehrt in eine frühere Phase seines Schaffens zurück, denn er verlässt nicht das aktuelle Vietnam sondern die ehemalige Kolonie und fotografiert wieder Schlachtfelder, was leitmotivisch auf die Ereignisse übertragbar ist. Die Welt und ihre medialen Zeugnisse als Konstrukt und nicht als ultimative Wahrheit anzusehen und dies aktiv zum eigenen Vorteil zu nutzen, zeigt sich als Erfolgsmodell.

Die Analysen haben einerseits gezeigt, wie vielfältig und facettenreich der indochinesische Raum attribuiert wird. Die Beschränkung auf die Territorien von hauptsächlich Vietnam, aber in kleinen Teilen auch auf Kambodscha und Laos verdeutlicht, dass die französische Grenzziehung, die in der Geographie zunächst von der gesamten Halbinsel südlich von China und östlich von Indien ausging, sich ausschließlich auf die kolonialisierten Gebiete bezieht und diese auch nicht verlassen wird. Der Bezug zu Indien ist in keinem der Texte ersichtlich. Nur die Durchlässigkeit zu China wird immer wieder thematisiert und dessen Einfluss aufgezeigt. Narrativ werden folglich die gleichen Grenzen gezogen wie geographisch.

Narrativ findet sich neben der Ordnung des Territorium ebenfalls eine Attribuierung. Deutlich wird dabei der Unterschied zwischen denen, die (wieder) heimkehren, und de-

4 Die Narration *Indochinas*

nen, die vor Ort umkommen. Hierbei eröffnet sich ein Diskurs über das Gender, denn verbleiben die Protagonisten in der kolonialen Rahmung, so kehren die Männer entweder gar nicht (vermutlich Paulo aus „L’amant de la Chine du Nord“, Saül aus „Sépie“) oder mindestens emotional versehrt wieder (der große Bruder der Protagonistin aus „L’amant de la Chine du Nord“, Pierre aus „Un pont d’oiseaux“ und ebenfalls Pierre aus „Sépie“). Frauen gelingt die Reise nach Frankreich deutlich leichter. Sie kehren meist unbeschadet und zum Teil als Autorinnen in die (neue) Heimat zurück, wo sie ein „normales“ Leben führen (Kim aus „Métisse blanche“, Laurence aus „L’eau rouge“, die Protagonistin aus „L’amant de la Chine du Nord“ und Juliette aus „Sépie“).

Eine neue Form der Rezeption „Indochinas“ macht besonders Antoine Audouards „Un pont d’oiseaux“ deutlich, denn in diesem Roman wird die koloniale Raumordnung, die in den anderen Texten nachwirkt, kritisch hinterfragt. Der Ausbruch aus dem kolonialen Gedankengut der Raumordnung ist kein leichter, ist jedoch der Einzige, der eine Loslösung und eine erfolgreiche Aufarbeitung möglich macht. Insofern ist es nachvollziehbar, dass André als einziger männlicher Protagonist unversehrt wiederkehrt. Er offenbart einen neuen, kritischeren, differenzierteren Umgang mit diesem Teil der Geschichte, indem er deutlich macht, dass Indochina und seine Ausdeutung eine Frage des Blickpunktes ist. Es als mediales und unverändertes Territorium visualisieren zu wollen, funktioniert nach Aussage dieses Romans nicht.

Die Besonderheit aller hier behandelten Primärtexte ist, dass sie ein kartographisches Raumverständnis zumindest in seinen externen Begrenzungen mitschreiben, sie die ehemalige Kolonie jedoch noch mit anderen Konnotationen abseits der räumlichen Verortung versehen. Im Gegensatz zur Geographie, in der es um mess- und visuell darstellbare „Fakten“, die auch hinterfragbar sind, wie Khiem aus „Un pont d’oiseaux“ deutlich macht, arbeitet die Literatur mit anderen Ebenen der Darlegung. So entwickeln sich eigene Diskurse abseits des Territorialen, die jedoch miteinander verflochten sind und aufeinander einwirken. Ziel ist es daher, nicht nur den Einfluss des Raumes nachzuvollziehen, sondern seine zahlreichen Ausdehnungen, Brüche und Schnittstellen ebenfalls aufzuzeigen.

Im kommenden Kapitel geht es um intra- und intertextuelle Fragmentierungen der Texte zu Indochina, in denen unterschiedliche Textformen sowie Text und andere Medien aufeinander treffen. Anschließend an die Erkenntnisse zur Verknüpfung von Narration und Kartographie wird nun der Bezug zwischen Text und Fotografie sowie zwischen Text und Film untersucht. Ob sich aus der Kombination eine mediale Ergänzung oder – wie bei der Karte – eine offen zu legende Verschleierung erweisen wird, steht nun anschließend im Vordergrund. Das Freilegen und Lesen dieser Ebenen führt in jedem Fall zu einem tieferen Verständnis der Konstruktionsmodi um Indochina und damit auch denen der Welt.

5 (Intra-)Mediale Intersektionen

„Außer auf der Leinwand in Paris habe ich kein
Land gesehen, das Indochina heißt.“^a

^aTAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 84.

Das Thema dieses Kapitels sind – anknüpfend an das Kapitel zuvor – mediale Intersektionen. Der Begriff der Intersektion, der lateinischen Ursprungs ist und eine räumliche Dimension beinhaltet, beschreibt das Überschneiden im mathematischen Sinne, das zu einer Begegnung und anschließenden Trennung von mindestens zwei sich (bewegenden) Elementen führt. Was passiert in dem Moment des Aufeinandertreffens und welche Auswirkungen hat dies? Diese beiden Fragen stehen im Fokus des nun folgenden Kapitels. Die hier zusammentreffenden Elemente sind Medien, genauer: Text, Fotografie und Film, die aufeinander einwirken. Doch was sind Medien? Joachim Paech beschreibt dies auf die folgende Weise:

Die Schwierigkeit einer Medien-Definition [...] ist, daß das Medium nicht als 'etwas', sondern als 'Medium', als Möglichkeit einer Form oder auch als 'Dazwischen', letztlich als Mittel im weitesten Sinne genommen wird. Das Medium selbst ist nicht beobachtbar, weil es nur in der Form erscheint, zu deren Erscheinung es verhilft.¹

Das Medium lässt sich folglich als Darstellungsmittel einer fixierten Aufführung beschreiben. Ein Buch, ein Bild oder einen Film – und darum soll es in den folgenden Analysen gehen – kann als Bühne gesehen werden, auf der sich Momente auf jeweils unterschiedliche Weise zeigen, d.h. materialisieren. Hierbei wird nicht jedes Medium an sich bzw. der Medienwechsel thematisiert, sondern die Übergänge bzw. Intersektionen zwischen ihnen. Ausgangspunkt ist immer ein Text – im Gegensatz zur Analyse von Jürgen E. Müller² –, der ein anderes Medium – Bild oder Film – beinhaltet, also in den Textraum hineinzieht, mit ihm interagiert und damit erweitert. Das Annähern von

¹PAECH (1998): *Intermedialität*, S. 23.

²MÜLLER (1996): *Intermedialität*, S. 22.

zwei unterschiedlich konzipierten Entitäten führt zu einer Überschneidung von anders funktionierenden semiotischen Systemen.

Diese zunächst recht weite Definition von Intermedialität ist dem weiten Forschungsfeld geschuldet, das wie Irena O. Rajewsky ausführt, eher ein schirmartiger Terminus ist, unter dem sich verschiedene Konzepte verbergen.³ So definiert Werner Wolf Intermedialität auf die folgende Weise: "Intermediality" can therefore be defined as a particular relation (a relation that is 'intermedial' in the narrow sense) between conventionally distinct media of expression or communication [...].⁴ Diese Aussage engt sich in der hier vorliegenden Arbeit insofern ein, als der Forschungsgegenstand sein wird, was Irina O. Rajewsky als "Phänomen intermedialer Bezüge" bezeichnet: "Intermedialität wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur *ein* Medium – das kontaktaufnehmende Objektmedium – in seiner Materialität präsent ist."⁵ In diesem Fall ist es immer der Roman oder die Erzählung, die eine Verbindung zur Fotografie oder zum Film herstellt.

Bevor diese Transgression jedoch im Fokus steht, konzentriert sich das folgende Kapitel auf die Fragmentarizität des textuellen Mediums, das nur von außen als Einheit rezipierbar ist. Die Paratexte, Intertexte und textuelle Einschübe brechen die Struktur des Haupttextes auf und führen zu einem polyphonen Gefüge in der literarischen Aufarbeitung der französischen kolonialen Vergangenheit in Indochina.

5.1 Von Text zu Text

Im Fokus dieses Teilkapitels steht die Beziehung zwischen Texten bzw. verschiedenen Textelementen. Das Erschaffen von eigenen Räumen beispielsweise durch Epigraphen, Einschübe oder intertextuelle Verweise, die sich formal abgrenzen, fragmentiert zunächst die hier untersuchten Romane. Das Aufheben der Einheitlichkeit durch Absetzung eines Textteils und/oder Kursivierung lässt das Hervortreten einer weiteren Stimme auch ohne Kenntnis des Inhalts formal, folglich typographisch sichtbar werden. Die auf diese Weise

³RAJEWSKY (2002): *Intermedialität*, S. 11ff.

⁴WOLF (1999): *The Musicalization of Fiction*, S. 37.

⁵RAJEWSKY (2002): *Intermedialität*, S. 17.

entstehenden Abgrenzungen signalisieren anfänglich Differenzen, die sich auf der Ebene des *plots* erst noch bestätigen müssen.

Das Fragmentieren des Textraumes zur Ausgliederung von weiteren Stimmen stellt die Frage nach Grenzen oder Schwellen innerhalb einer narrativen Entität. Während Grenzen klare Einteilungen beinhalten, weichen Schwellen diese auf. So ist beim Übertreten im ersten Fall mit erheblichen Schwierigkeiten und möglichen Konsequenzen zu rechnen, während im letzteren lediglich der Übergang erschwert – im Sinne von markiert – wird. Treten zwei Texte in Verbindung zueinander, ist ihr Zustand ambivalent, denn einerseits wird der zitierte Text aus seinem Kontext genommen und in einen anderen gesetzt, andererseits nimmt er seinen eigenen mit, der sich auf den zitierenden auswirkt. Die Bewegung geht immer in beide Richtungen. Sie kreieren und werden gleichzeitig neu kreiert. Sie werden zunächst destruiert, indem der zitierte Text in den zitierenden einbricht und so dessen narrative Struktur zeitweilig aufhebt oder indem der zitierende Text den zitierten aus seinem Rahmen nimmt und in seinen eigenen einbringt. Die Konstruktion ist der nächste Schritt, da der (zitierende) Intertext nun eine Stimme mit eigenem Kontext dazu gewinnt, mit der er eine Einheit bildet und der (zitierte) Text seine Bedeutung durch eben diesen neuen Rahmen erhöht. Dieses Verfahren führt folglich zwischen beiden Werken zu einem Austausch, der die Komplexität beider auf eine höhere Stufe hebt, indem ihre verwendete Sprache die sonst dogmatisch eingehaltene und einzuhaltende Linearität unterläuft.

So entsteht in Anna Moïs “Rapaces“ auf inhaltlicher Ebene ein Spannungsraum zwischen den einzelnen Motti, die den Kapiteln vorstehen. Da die Epigraphen als Schwellen – “seuils“ im Sinne von Gérard Genette⁶ – zum Roman zu verstehen sind, entspinnt sich im Bezug der Zitate aus Jean Decoux’ “A la barre de l’Indochine. Histoire de mon Gouvernement Général (1940-1945)“ auf die Lebensgeschichte des vietnamesischen Künstlers Trân und dessen Begegnung mit dem deutschen Fremdenlegionär Andreas eine Diskussion um Varianten der Darstellung der Kriegsrealität und um die Inkongruenz von Territorien unterschiedlichster Art.

⁶GENETTE (1987): *Seuils*.

Örtlichkeit ist ein wichtiges Thema des zweiten Kapitels „Hanoi“ von Antoine Audouards „Un pont d’oiseaux“. Hier erhält der Protagonist André ein Tagebuchfragment, das ihn bei der Recherche nach der Lebensgeschichte seines Vaters unterstützen soll. Der zusätzliche Erwerb von Jean Saintenys „Histoire d’une paix manquée. Indochine, 1945-1947“ lässt durch den intertextuellen Vergleich eine Diskussion um Historizität und Fiktionalität, um die Hoheit der Geschichtswissenschaft über die Festlegung von Ereignissen und um die Möglichkeiten der Literatur entstehen. Das Konzipieren von Rezeptionsräumen, die an einem Ort, aber zu unterschiedlichen Zeiten aufeinander treffen, jedoch auf diese Weise einen Roman und damit Geschichten erschaffen, lässt die Erzählung zu Indochina aus ihrer historischen Linearität ausbrechen.

Mehrere „Einbrüche“ finden sich in „L’eau rouge“ von Pascale Roze, denn in diesem Roman entsteht durch verschiedene kursivierte Beifügungen, deren Länge und Inhalt variieren, eine zweite Diskursebene. Ihnen gemeinsam ist jedoch, dass sie den Haupttext um eine weitere Stimme ergänzen, die nicht mit der wohlwollenden Rezeption einhergeht, sondern kritischere Töne anschlägt und die Euphorie der Protagonistin an verschiedenen Stellen hinterfragt.

Das Aufbrechen der Linearität und der Monophonie ist folglich die Gemeinsamkeit aller drei hier analysierten Werke. Die Wege dahin und die Ergebnisse sind jedoch heterogen.

5.1.1 Historische Fragmente I – Anna Moï „Rapaces“

Anna Moï ist wie Kim Lefèbvre eine Autorin vietnamesischen Ursprungs. Geboren wurde sie 1955 in Saigon, der heutigen Ho-Chi-Minh-Stadt, wodurch sie nicht mehr direkt durch die Kolonialisierung geprägt wurde. Ihr literarischer Name ist ein Pseudonym, der den französischen („Anna“) und vietnamesischen Einfluss („Moï“ als Bezug auf eine oft ignorierte vietnamesische Minderheit) auf ihre Person verdeutlichen soll.⁷ Sie schreibt ausschließlich auf Französisch, was sie ihrer Schulbildung verdankt und die sie im Anschluss an das Abitur nach Frankreich bringt.⁸ Ihr Roman „Rapaces“ ist ihr zweiter Roman und berichtet vom Künstler Trân, der als Überbringer von Post durch das besetzte

⁷Vgl. TON-THAT (2009): Anna Moï „Riz Noir“, S. 217.

⁸Mehr biographische Informationen finden sich beispielsweise auf der Homepage des Literaturfestivals unter dem folgenden Link: <http://www.literaturfestival.com/programm/teilnehmer/autoren/2006/anna-moi>; besucht am 20.03.2014.

Indochina reist und so die Auswirkungen der japanischen Besatzung und die französische Kolonialisierung miterlebt.

Jedes Kapitel wird durch Motti eingeleitet. Der so entstehende Dreischritt von Überschrift, Motto und Romankapitel fragmentiert den Text, denn die einzelnen Elemente stehen zwar in Beziehung zueinander, schaffen aber auch einen Spannungs- und Deutungsraum.

Die paratextuellen Zitate stammen allesamt von Jean Decoux, der am 25. Juni 1940 als Generalgouverneur Französisch-Indochinas durch das Vichy-Regime eingesetzt wurde, aber am 1. Oktober 1945 zurück nach Frankreich überführt wurde, wo er unter anderem des Hochverrats durch Kollaboration mit den Japanern angeklagt wurde. Seine Autobiographie „A la barre de l’Indochine. Histoire de mon Gouvernement Général (1940-1945)“, die bereits 1949 in Paris bei der *Librairie Plon* erschien, ähnelt einer Rechtfertigung und zeichnet politische Ereignisse ab 1938 in Form eines Berichts, der durch die Zitierung von Dokumenten und Briefwechseln sowie der Verwendung von Karten, die die Glaubwürdigkeit untermauern sollen, nach. Seine Aufgabe ist es, die französische Souveränität – angesichts der Bedrohung durch Japan und Thailand⁹ – zu gewährleisten.¹⁰ Eine weitere Quelle der Textzitate ist ein Artikel aus der Zeitschrift *L’Indochine illustrée*, der in der 126. Ausgabe seine „Message de Nouvel An“ aus dem Januar 1943 beinhaltet. Zudem wird aus dem „Discours d’inauguration de la Foire-Exposition de Saigon“ vom 19. Dezember 1942 zitiert. Die beiden letztgenannten Texte treten aber in ihrer Bedeutung gegenüber der Autobiographie zurück, da die „Botschaft zum Neuen Jahr“ zwei Motti stellt und die Eröffnungsrede drei Kapiteln ausschnitthaft vorsteht.

Die Textstruktur der Autobiographie und des Romans weisen Ähnlichkeiten auf. Decoux überschreibt einzelne Kapitel mit Motti, die beispielsweise Napoleon zugeschrieben werden oder Zitate aus „Don Quichotte“ sind. In „Rapaces“ werden die paratextuellen Einschübe stringenter verwendet und stehen jedem Kapitel vor. Das Einsetzen der Epigraphen aus offizieller Quelle eröffnet ein Spannungsfeld zwischen romanhafter Fiktion und geschichtlichem Zeitzeugnis oder zwischen Imagination und offizieller Geschichtsschreibung.

Gérard Genette schreibt zur Funktion dieser Art Paratexte, dass sie neben dem Kommentar zum Text, der die Bedeutung präzisiert oder unterschreibt,¹¹ ebenso aus einem anderen Grund verwendet werden: „De même, dans une épigraphe, l’essentiel bien souvent n’est pas ce qu’elle dit, mais l’identité de son auteur, et l’effet de caution indirecte

⁹Vgl. MONTAGNON (2004a): *France – Indochine*, S. 353.

¹⁰Vgl. TURPIN (2005): *De Gaulle, les gaullistes et l’Indochine*, S. 35.

¹¹Vgl. GENETTE (1987): *Seuils*, S. 146.

que sa présence détermine à l'orée d'un texte [...].¹² Die historisch belegte Figur Jean Decoux, der durch seine Memoiren zu einem Fixpunkt in der Geschichte Indochinas und durch seine explizite Zitierung auch in der postkolonialen Aufarbeitung in Moï's Roman wird, entwickelt sich zu einem Gegenpol zu den anderen, literarischen Figuren.

Der Titel der Autobiographie von Jean Decoux "A la barre de l'Indochine", der sowohl die Führungsposition des Autors – am Ruder Indochinas – als auch die Art des Berichts – im Zeugenstand Indochinas – beschreibt, spielt mit Grenzen. Durch die Wahl des Paratextes grenzt sich Decoux auf mehrfache Weise ab: Zum einen wird seine Rolle als Oberhaupt deutlich, der zum anderen nicht vor Frankreich Zeugnis ablegt sondern für Indochina. So wird seine Distanzierung von der politischen Situation in seiner Heimat deutlich, in der er sofort nach seiner Ankunft verhaftet und vor Gericht gestellt wird. Seine singuläre Stellung offenbart sich in beiden Situationen, was formal auf der Ebene des Titels nachgestellt wird, der als Paratext – als Schwelle – über dem Haupttext steht und diesen im Sinne der Lektüreeerwartung lenkt.¹³

Analog zur Schilderung des Amiral Decoux berichtet der männliche Protagonist Tràn aus „Rapaces“ auf biographische Weise von den Ereignissen in seinem Land und deren Auswirkungen auf sein Leben. Seine Reise fällt mit einem historisch wichtigem Ereignis zusammen: "Je quitte Hanoi le jour où Giáp déclenche l'offensive. Ses troupes, si elles subissent de sévères pertes, contrôlent néanmoins la route coloniale n° 4 entre Lang Son et Cao Bang."¹⁴ Die 19 Tage andauernde Schlacht im September und Oktober 1950 um die strategisch wichtige Straße an der Grenze zu China verlieren die Franzosen, was die Aushebelung der kolonialen Ordnung deutlich macht. Erzählzeitlich liegt der Roman folglich nach den Geschehnissen der Autobiographie Decoux', dennoch entstehen nicht nur im Überwinden der paratextuellen Schwelle zwischen Motto und Haupttext Bezüge zueinander. Durch im Roman verwendete narrative Rückgriffe wird auch von Ereignissen vor der Wanderung berichtet, die zeitlich wiederum mit den Schilderungen Decoux' zusammenfallen. Interessant hierbei ist, dass der Zeitpunkt des Berichtens praktisch übereinstimmt, was die Parallelisierung der beiden Texte noch verstärkt.

Die Linearität seines bisherigen Lebens wird bereits gewaltsam gebrochen zu Beginn, denn der Roman beginnt mit dem Sturz von einer Brücke. Der Protagonist fällt mit seinem Pferd in den widrigsten Wetterbedingungen ins Wasser. Seine Aufgabe als Postbote wurde ihm durch die Familie seiner Frau mit der Unterstützung seiner Mutter verschafft. "C'est donc la nomadisation programmée pour les hommes de trente-trois ans qui me

¹²GENETTE (1987): *Seuils*, S. 147.

¹³Vgl. ebd., S. 73.

¹⁴Moï (2005): *Rapaces*, S. 15.

projetée sur cette route coloniale n° 4 reliant Lang Son à Cao Bang.¹⁵ Die Loslösung vom Alltag, der durch eine unglückliche Ehe, den vermutlichen Tod seiner Geliebten und eine sich rasant entwickelnde Opiumsucht gezeichnet ist, gelingt durch diese Reise, die – im Gegensatz zur üblichen Tätigkeit des Postboten, der an bestimmte Orte und Zeiten gebunden ist – andere Zwecke erfüllt und damit andere “Hilfsmittel“ beinhaltet, wie in einem Dialog zwischen dem Schwager und Tràn deutlich wird:

- Je suppose que l'on me fournira une sorte de plan d'orientation.
- En temps voulu, on te donnera toutes les indications utiles.
- Mon sens de l'orientation est faible...
- Écoute, il n'y a pas de correspondance urgente dans ce que tu transportes. Rien que du courrier personnel. C'est important, mais ce n'est pas à un jour près, Tu n'auras pas besoin de risquer ta vie à prendre des raccourcis.¹⁶

Die Unplanbarkeit der Reise durch das Fehlen einer Karte unterstützt die Idee, den Weg als Ziel anzusehen, der eben nicht durch Abkürzungen erreichbar ist. Die Hinweise, die er zum richtigen Zeitpunkt erhalten soll, lassen den Rahmen der Reise zu etwas werden, was er nicht beherrschen kann und ihn, wie auch der Fall von der Brücke zeigt, in etwas hineinstürzen, das jenseits seiner bisherigen Erfahrungen und Fähigkeiten, wie dem verbesserungsfähigen Orientierungssinn, liegt. Dennoch treffen die Hinweise zuverlässig ein, denn durch die Anweisungen eines Thô, einem Angehörigen einer ethnischen Minderheit Südostasiens, findet er, nachdem er wieder an Land geschwommen ist, einen geschützten Ort inmitten von Felsen, an dem er sich erholen kann.¹⁷

Das Gespräch über die Reisebedingungen findet sich im dritten Kapitel, als einem von 29 Kapiteln insgesamt, das mit einem Motto versehen ist. In seiner Rede zum neuen Jahr schreibt Amiral Decoux: “Ce pays vit encore dans une paix à peu près complète ; il travaille dans l'ordre et le calme et ignore la plupart des privations dont la dure loi est actuellement imposée au reste du monde.”¹⁸ Der Frieden, über den Decoux spricht, findet sich nicht im Kapitel wieder. Vielmehr erinnert sich der Protagonist an den Bombenanschlag auf das Atelier der Schule der Schönen Künste, an das Drängen seiner Familie, diese Reise aufzunehmen, und an Mai, die mit ihm Gespräch über eine Bambusart führt, die stirbt, nachdem sie aufgeblüht ist. Nach dem Aufbruch findet er ein menschenleeres Dörfchen, in dem lediglich das Skelett eines Babys in seiner Wiege an diejenigen erinnert, die dort gelebt haben: “L'objet [le berceau, sic!] attire mon attention ; parmi les déchets calcinés, il est le seul à imiter l'ossature incurvée d'une de ces embarcations qui vous détachent définitivement du monde des hommes pour vous emmener vers l'autre

¹⁵Moï (2005): *Rapaces*, S. 25/26.

¹⁶Ebd., S. 25.

¹⁷Vgl. ebd., S. 17.

¹⁸Ebd., S. 23.

rive'.¹⁹ Die auf diese Weise angesprochene Reise, die mit dem Tod enden könnte, wirkt auf unnatürliche Weise friedlich und greift so die Beschreibung von Jean Decoux auf. Sie bildet aber einen deutlichen Gegensatz zur Aussage des Mottos und verkehrt deren Aussage ins Gegenteil.

Die nicht ungefährliche Reise, die Tràn antritt, und die verschiedenen Thematisierungen von Verlust und Tod stehen in direktem Gegensatz zur Aussage von Jean Decoux. Des- sen Rede wird zwar im Januar, also zu Beginn des Jahres 1943 veröffentlicht und der Anschlag auf das Atelier findet vermutlich später im selben Jahr statt, dennoch lässt die epigraphische Positionierung die Worte Decoux' naiv, wenn nicht gar ironisch erscheinen. Seine Beschreibung eines fast völlig friedlichen Indochinas lässt eine Abgehobenheit entstehen, was durch die Positionierung seines Zitats noch verstärkt wird. So entwickelt sich das Motto in diesem Fall nicht zu einer Schwelle zum Haupttext sondern zu seinem Antagonisten, was eine Autarkisierung der einzelnen Texträume zur Folge hat. Auf diese Weise entsteht ein Indochina gesehen aus der Sicht von Jean Decoux und aus der Sicht der Romanfiguren, das sich lediglich zeitlich, aber nicht räumlich überschneidet, denn es gibt keine lebenswirklichen Zusammentreffen, was im Textaufbau von Para- und Romantext gespiegelt wird.

Die Überschreibung des Kapitels mit "Route coloniale n° 4" verknüpft sich mit dem Inhalt des Kapitels, denn sie ist das Ziel des Protagonisten. Die metaphorische Verbindung zum Motto lässt sich jedoch auf der Ebene der *histoire* nicht herstellen. Vielmehr wirkt der Epigraph als Hindernis auf dem Weg zum Romantext, denn er blockiert den direkten Zugang durch eine gegensätzliche Aussage. Die historische Figur Jean Decoux' gerät damit in ein ironisches Licht, was sie ihrer Autorität, die von Gérard Genette noch betont wurde, beraubt.

Das Thema des fünften Kapitels ist laut Titel "Femmes", was für den Romantext auch zutrifft. Tràn denkt an das Gespräch mit seiner Mutter zurück, die ihm eine Frau suchen und ihn verheiraten möchte. Er stimmt zu, woraus eine Ehe entsteht, die keine Kinder hervorbringt. Die Überlassung der Auswahl kommentiert er folgendermaßen: "Une fois de plus, je me suis incliné devant les volontés des femmes. Le choix est une obligation un peu lourde qui me rebute. Je la délègue volontiers."²⁰ Da die Entscheidung für die Übernahme des reisenden Postboten von den beiden Frauen in seinem Leben getroffen wurde, lässt sich in dieser Hinsicht ein ähnliches Verhalten erkennen. Dieses erklärt den Titel, denn Frauen geben das Thema vor, was die exponierte Stellung des Titels verdeutlicht.

¹⁹Moï (2005): *Rapaces*, S. 28/29.

²⁰Ebd., S. 41.

Das Motto greift einen anderen Schwerpunkt des Kapitels auf, welches auf dem Restaurieren alter Gebäude liegt. Während Amiral Decoux in seinem Zitat über Residenzen schreibt, die eigentlich für Besucher höheren Rangs zur Verfügung stehen müssten, ziehen die Künstler aus der Schule in eine Pagode, die sie selbst wieder herrichten, nicht ohne deren angenommene charakteristische Eigenschaften wertzuschätzen: “Nous prîmes le parti de ne pas repeindre les murs d’enceinte moussus et rongés d’humidité. [...] Nous préférons ne pas trop intervenir sur le travail du temps.”²¹

Dies unterscheidet ihre Arbeit von denen des Amiral Decoux, der die bereits stehenden Pagoden als Ruinen bezeichnen und deswegen die folgenden Schritte unternimmt: “[...] je chargeai un architecte de talent d’établir le projet d’une ‘pagode royale’, dans l’un des plus beaux sites avoisinant la capitale.”²² Anstatt den in Hue vorhandenen imperialen Palast zu restaurieren, entscheidet sich Decoux für einen Neubau in der Nähe Hanois. Während also Trân mit den anderen Studenten zusammen die Besonderheiten eines zwar schon baufälligen, aber dennoch renovierbaren Gebäudes herausstellt und es bewohnbar macht, zeichnet sich Decoux nicht als Bewahrer aus. Erneut wird ein Gegensatz aufgebaut, der zwischen, bezieht man es auf eine weitere Ebene, dem Aufbau Indochinas aus den bereits vorhandenen Gegebenheiten zu einem völligen Neubau polarisiert. Auch hier wird wieder die Unvereinbarkeit beider Sichtweisen auf das prinzipiell gleiche Territorium deutlich.

Bei der Restaurierung der Pagode zeigt sich, dass Trân ein Problem mit Höhen hat. So wird ihm bei der Instandsetzung des Daches vor Angst schwindelig, was Charles, ein Mitstreiter folgendermaßen kommentiert: “Si tu as le vertige, c’est que tu as un problème spatial. Tu verras, tu souffriras du mal de mer sur un bateau, de claustrophobie, et tu éprouveras toutes sortes de difficultés pour apprécier les distances ou pour t’orienter...”²³ Die im Gespräch mit seinem Schwager bereits erwähnten Orientierungsschwierigkeiten werden hier an anderer Stelle erneut festgestellt. Sie führen ihn jedoch zielgerichtet zu einem Menschen, der in seinem Leben eine Entscheidung getroffen hat, die seine gesamte Verortung in Frage stellt.

Der als Briefträger tätige Trân übergibt dem ursprünglich aus Deutschland stammenden Soldaten Andreas S. einen an ihn adressierten Brief und verbleibt zunächst ob des andersartigen Aussehens stumm, als jener ihn auf Vietnamesisch anredet. Um das Eis zu brechen, spricht Andreas ihn auf seine Kunst an, wodurch sich ein Gespräch – wie im Titel schon angedeutet – über Künstler und Soldaten entspinnt. Der Soldat berich-

²¹Moï (2005): *Rapaces*, S. 37.

²²Ebd., S. 36.

²³Ebd., S. 37.

tet von Neuigkeiten über den Meister Antoine Jeanthet, der den Protagonisten in die Kunst eingeführt hat. Sein Ruf und seine Bekanntheit haben ihn in letzter Sekunde davor bewahrt, von den Japanern hingerichtet zu werden, was die Aussage des Vietnamesen bestätigt: “Les militaires aiment souvent les artistes, je crois.”²⁴

Zum Abschluss des Aufenthaltes wird der Unterschied zwischen beiden Berufen wieder deutlich. Andreas, der sich zum Militärschlag der Japaner am 9. März 1945 bereits zwei Monate in Indochina aufhielt und lediglich durch das Glück der richtigen Verortung kein Opfer wurde, fragt, wo sich Tràn in dieser Zeit aufgehalten hätte: “À Hanoi. Je fondais une statue de la Vierge destinée au salut des âmes vietnamiennes.”²⁵ Die Gegenüberstellung beider Schicksale zum selben Zeitpunkt wird von Andreas als “ironique“ bezeichnet, da er die Unvereinbarkeit, die bis dahin durch sein Einwirken aufgehoben war, nun wieder deutlich wird. Der Unterschied zwischen dem Töten von Menschen und dem Erschaffen von jenseitigen (Glaubens-)Werken ergänzt sich zwar auf makabre Weise, wirkt aber durch die Spannung zwischen Lebensnähe und -ferne paradox.

Der Titel des elften Kapitel “Artistes et militaires“ greift diesen Gegensatz zielgerichtet auf. Das darunter stehende Motto besagt jedoch folgendes:

Chose curieuse, la plupart de ces légionnaires étaient d'origine allemande, car on avait voulu, pour des raisons évidentes, les écarter du théâtre européen. Et pourtant, pendant toute la durée de ma mission, malgré la prolongation du conflit mondial, en dépit des propagandes subversives ou antifrançaises, les légionnaires d'Indochine n'eurent qu'un nombre infime de déserteurs.²⁶

Andreas S. der von der Fremdenlegion 1940 rekrutiert wird, entpuppt sich genau als ein solcher Deutscher, der zu dieser winzigen Anzahl gehört. Auf diese Weise ergibt sich ein erneuter Widerspruch zwischen den Aussagen von Jean Decoux und dem Protagonisten des Romans.

Der letzte Absatz des Kapitels unterstreicht die Verbindung zwischen Motto und Kapiteltext: “ En l'espace de quelques mois, Hanoi devint le théâtre d'un drame qui imprima dans les mémoires une marque indélébile.”²⁷ Während also im Motto noch die Rede vom “théâtre européen“ war, geht es hier um den Kampf um Hanoi, den Ho Chi Minh für sich entscheidet. Die darauf folgende Hungersnot wirkt sich auch auf das Leben von Tràn aus, dessen Mitarbeiter in den Süden ziehen, wo ihre Familien ihre Unterstützung brauchen.

Die Verwendung der Metapher des Theaters, die den Krieg positiv umschreibt und ihm damit eine Realitätsferne verleiht, indem er ihn als Kunst stilisiert, lässt das Leid der

²⁴Moï (2005): *Rapaces*, S. 74.

²⁵Ebd., S. 77.

²⁶Ebd., S. 73.

²⁷Ebd., S. 78.

Menschen unwirklich und distanziert erscheinen. Die Distanzierung hebt sich allerdings lediglich im Romantext zu einem späteren Zeitpunkt auf. Die des Amiral Decoux bleibt bis zum Ende erhalten, was den Eindruck seiner beinahe heterotopen Verortung außerhalb der "indochinesischen" Gesellschaft verstärkt.

Die Übertragung der politischen Ereignisse in Europa auf Hanoi findet eine weitere Parallele. Die deutschen Soldaten der Fremdenlegion, die nach Indochina geschickt werden, um nicht als Protagonisten im deutsch-französischen Konflikt zu agieren, lässt sie nun zu Protagonisten im Kampf um Hanoi werden. In der Entfernung von der einen Bühne agieren sie nun auf einer anderen, was eine ähnliche Rollenverteilung bedeutet, um den Duktus der Zitate zu verwenden.

Diese Vereinnahmung trifft jedoch so nicht zu, wie im Verlauf des Romanes und damit vor allem im 14. Kapitel deutlich wird. Im "Monologue", wie das Kapitel passenderweise heißt, berichtet Andreas davon, wie er desertiert. Das birgt zunächst eine räumliche Änderung in sich: "Du jour au lendemain, ta vie bascule de la ville à la jungle."²⁸ Das Prinzip der Ordnung versus dem der Unordnung, dem der Kultur im Gegensatz zur Natur ist hier nicht willkürlich gewählt. Der Umbruch geschieht durch die Anweisungen mobiler Händlerinnen und mit Hilfe eines jungen Mädchens, die ihn an Wachmännern vorbei auf die andere Seite eines Flusses führt, wo andere Übermittler warten. "Tu n'oses toujours pas regarder en arrière, vers la ville que tu as quittée et une vie qui s'est arrêtée, là, sur le pont. Tu as franchi la rivière."²⁹ Der Fluss, den er überquert, trennt folglich nicht nur Stadt von Dschungel, sondern verdeutlicht auch einen unumkehrbaren Schnitt in seinem Leben, dessen räumliche Markierung wichtiger ist als die zeitliche Einordnung, die nur annähernd in einer späteren Bemerkung geschieht. Der Bruch zwischen Vergangenheit – symbolisiert durch die geordnete Stadt – und Zukunft – symbolisiert durch den Weg in den unüberschaubaren Dschungel – ist prägnant durch das Überqueren des Flusses. Erst durch die Aufladung in der Erzählung wird er zur Grenze, die lediglich in eine Richtung passierbar ist. Im Übergang wird deutlich, dass er in sein Leben und damit auch in seinen Beruf und sein Land nicht zurückkehren kann. Die simple Überquerung eines Flusses gleicht der Aufgabe einer geordneten Identität (Stadt) und dem Aufbruch in einen unklaren Leben (Dschungel).

Die Problematik der nationalen Identität, die untrennbar mit einer räumlichen Verortung verwoben ist, vertieft sich in der Erinnerung, als eine Partitur von Johann Sebastian Bach während seines Aufenthaltes in Lang Son im Radio gespielt wird, wobei er bereits mit dem Gedanken der Desertation spielt:

²⁸Moï (2005): *Rapaces*, S. 90.

²⁹Ebd., S. 91.

5 (Intra-)Mediale Intersektionen

Un pianiste roumain, un compositeur allemand, et des gens qui écoutent. Personne n'est s'est posé alors la question du territoire. Tu as pensé : je suis un soldat, je serai toujours allemand. Un artiste est d'abord un artiste, mais un soldat ne se définit-il pas d'abord par sa nationalité?³⁰

Die zuvor unternommene Differenzierung zwischen Soldaten- und Künstlertum wird hier weiterentwickelt. Die Frage der Verortung stellt sich nicht in der Kunst. Nationalitäten, obwohl sie eine Kultur beinhalten, spielen in der Ausübung und Rezeption keine Rolle, wie sich auch an der Rettung des französischen Künstlers Antoine Jeanthet zeigt. Kunst und Musik überschreiten Grenzen, ohne dass sie deswegen als Gefahr gesehen werden. Im Gegensatz dazu ist eine militärische Aktion eine Gefahr, beinhaltet sie doch die Transgression als Aggression und gilt als dessen Rechtfertigung: "Maintenant, on ne te demand pas de tuer. Tes camarades tuent. C'est normal, ils défendent la terre de leurs ancêtres. Toi, tu es sans terre."³¹

Die Fortführung der Ausdefinierung des Soldatentums wendet sich nun den Mitteln zu, die angewandt zur Verteidigung des Territoriums angewandt werden. Um dieses Ziel zu erreichen, ist das Töten erlaubt und erhält zudem einen Sinn. Schließlich wird der Boden der Vorfahren geschützt. Im Falle von Andreas, der auf doppelte Weise – durch sein Dienen in der Fremdenlegion und des Desertierens aus dieser – heimatlos ist, entsteht eine Sinnlosigkeit, die das Tun seines bisherigen Lebens in Frage stellt. Da in Indochina weder Söldner von Seiten der Einheimischen angeworben werden, die für ihre Sache kämpfen sollen, was einen Gegensatz zu den Franzosen und ihre lange Tradition der Fremdenlegion darstellt, noch eine Integration bedingt durch die Andersartigkeit der Physis möglich ist, sucht und findet er eine neue Tätigkeit:

On t'a nommé géomètre ; c'est un travail précis qui te convient. La pratique du dessin est euphorisante, et tu as le coup de crayon facile. Tu traces des cartes entières de la montagne, les premières cartes d'état-major de la région.
Tu connais l'emplacement des bases de la Légion, ta Légion. Tu es un élément-clé de la logistique.³²

Als Landvermesser lässt er nicht nur Karten entstehen, mit denen er seine Umgebung bildlich festhält und sich diese so gewisse Weise aneignet. Eine weitere Aufgabe ist es auch, die Verortung seiner ehemaligen Einheit nachzuzeichnen. So wird er zum Schlüssелеlement und beweist eine Aussage vom Anfang des Monologs: "Un type qui a trahi peut trahir encore."³³ Der Verrat, der hier geschieht, liegt in der Überlieferung – auch eine Bedeutung des ursprünglich lateinischen *tradere* – von Wissen an den Gegner. Diese Übertragung, die nicht nur die Kenntnisse betrifft, sondern auch einen Medienwechsel –

³⁰Moï (2005): *Rapaces*, S. 92.

³¹Ebd., S. 93.

³²Ebd., S. 94.

³³Ebd., S. 90.

von der Vorstellung ausgehend auf eine gezeichnete Karte transferierend – vollzieht, geschieht folglich auf zweifache Weise. Die Wiederholung des Verbs *trahir* betont also nicht nur die Wiederholung des Aktes als solchen, sondern verweist ebenso auf die Engführung bezüglich der Intermedialität von Text zu Karte, die prinzipiell nicht terminiert ist und somit eine logistische Leistung darstellt.

Andreas wird somit zum Überträger³⁴, er verlässt nicht nur sein berufliches, sondern auch sein kulturelles und künstlerisches Territorium. Als Deserteur schafft er sich – nicht nur bildlich gesprochen – eine neue Welt, die sich gravierend von seiner alten unterscheidet, denn der Zugang zu beiden eindeutigen Zuordnungen bleibt ihm – zumindest im Übergang – verwehrt.

Dies wird bereits formal deutlich. Sein *monologue* steht getrennt in einem eigenen Kapitel, in der nur seine Stimme ertönt, während die des Protagonisten schweigt. Sein Moment des Übertretens steht auch getrennt von der Aussage Jean Decoux' über das Wechseln der Seiten bei der Fremdenlegion, die das Gegenteil behauptet bzw. nur von einer kleinen Minderheit spricht, die dies tatsächlich durchführt. Das Kämpfen der Deutschen trotz des Krieges im eigenen Land für die französische Fremdenlegion in Indochina zeugt von ihrer Unterstützung der Kolonialisierung.³⁵ Das De- und Reterritorialisieren hat folglich in einem kleinen Rahmen eine gewisse Tradition.

Schlüsselmoment für Andreas war die folgende Situation, die Tràn erfragt:

– De Ninh Binh, j'ai été envoyé à Lang Son après la libération et le débâcle des Japonais. Il continue :
'Je ne peux pas vous dire précisément quand cela m'est venu, le doute je veux dire. Je crois que pour la première fois de ma vie, des gens ont pris soins de moi – ces deux paysans, au moment du coup de force japonais.'³⁶

Daraufhin schildert er den Fluchtweg, auf dem überall tote Menschen liegen, die es nicht nach Hanoi geschafft haben, um dort etwas zu essen zu bekommen. Dieses Schlüsselerlebnis wird durch eine übernatürliche Empfindung während des Entkommens unterstützt, in der er eine totenähnliche Stille bemerkt, die ihm Angst macht. Der Gegensatz zwischen dem hektischen, panikartigen Aufbruch und der Ruhe der Toten führt ihm sein Tun vor Augen, das durch die unverlangte Hilfe der beiden einheimischen Bauern verstärkt wird. Deren nicht näher spezifiziertes altruistisches Eingreifen überwindet Grenzen, was ein Leitmotiv auf mehreren Ebenen darstellt. Um die Stimmung dieser Situation in Worte fassen zu können, singt Andreas aus den "Kindertodtenliedern" von Friedrich Rückert, welche von Gustav Mahler vertont wurden:

³⁴Vgl. SCHÜTTE (2007): *Zwischen den Fronten*, S. 7ff.

³⁵Zahlen sind für die Argumentation hier nicht von Belang, lassen sich aber bei Eckard Michels nachverfolgen. Vgl. MICHELS (1999): *Deutsche in der Fremdenlegion*, S. 131.

³⁶Moï (2005): *Rapaces*, S. 88.

5 (Intra-)Mediale Intersektionen

In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,
Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,
Von keinem Sturm erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.³⁷

Das Zitat, welches die Endstrophe des Liedes ist, beschreibt die Trauer um Kinder, die bei einem Sturm umkamen. Der Kontrast zwischen stürmischer Wetterlage bzw. des Moments des japanischen militärischen Angriffs und körperlicher Ruhe, den Andreas während seiner Flucht erlebt, spiegelt sich an dieser Stelle. Die Wahrnehmung, die sich hier ändert, äußert sich auf räumliche Weise, was Jürgen Hasse folgendermaßen beschreibt:

So treten wir als gleichsam agierendes Bild unserer selbst – eigener Autorschaft strukturell von Anfang an beraubt – auf eine Bühne wechselnder Raumbilder. Sie präsentieren sich in Signifikaten, deren Signifikanten wir im Moment des Sich-Zeigens und Wahrnehmens in *Zwischen-Räumen* 'springen' lassen. Wir konstruieren uns und die Dinge in einen Raum erst hinein.³⁸

Für Andreas bedeutet dies eine räumliche Ausdrucksmöglichkeit seines Schlüsselmoments. In dem Moment, in dem er sich aufgrund der ihn überwältigenden Emotionalität nicht mehr ausdrücken kann und sich verliert, reterritorialisiert er sich in der Kunst, die seine Empfindung in Worte und Töne fasst. Dass er ausgerechnet in der vertonten Literatur seines Ursprungslandes Halt findet, beweist die Bedeutung einer zumindest zu einem gewissen Zeitpunkt vorhandenen, klar definierten räumlichen Zugehörigkeit. Sie in diesem Augenblick aufrufen zu können, offenbart die Grenzenlosigkeit der Kunst, in der dies – im Gegensatz zum Militär – möglich ist.

Dieses Rekonstruieren wird in der Anordnung der Erzählung signifikant und durch den Gewaltstreich der Japaner ermöglicht. Der Zwischenraum zwischen zwei Orten und damit auch zwischen Leben und Tod erhält seine Bedeutung erst im Nachhinein. Die Dissertation wird im Nachgang begründet, die Erkenntnis auf diese als besonders erlebte Anordnung und ihre Chronologie erfolgt in der nachgelagerten Narration, die einen Sinn sucht und findet.

Das intertextuelle Aufgreifen – also das Desertieren des Textes in ein anderes Werk – beschreibt eine Übertragung auf verschiedene Weisen: Die Sprache ändert sich von Französisch zu Deutsch, es ist kein Gespräch sondern ein Gesang und schließlich findet eine formale Betonung durch die Kursivierung des Zitats im Text statt, wodurch es erneut heraussticht. Auf diese Weise wird eine zusätzliche Stimme, die einem anderen kulturellem Hintergrund entstammt, hörbar und verstärkt das Gefühl der Orientierung innerhalb der grenzenlosen Kunst, die einfacher zu sein scheint, als die territoriale Lokalisierung, die zeitlich immer beschränkt ist. Gleichzeitig sucht und findet Andreas Halt

³⁷RÜCKERT (1993): *Kindertodtenlieder*, S. 327.

³⁸HASSE (1997): *Mediale Räume*, S. 15.

in seiner Ursprungskultur, die er trotz des Verlassens seines Heimatlandes, das er nicht mit sich nehmen kann, in sich trägt. Insofern erklärt sich auch die Anziehung zwischen Militär und Kunst. Während das Land an sich nicht transportierbar ist, stellen seine ideellen Prägungen wie Kunst und Musik eine Nichtmaterialität heraus, die reisefähig ist und auch fernab der Heimat eine Verortung ermöglicht.

Jean Decoux wird ebenfalls bezüglich seiner kulturellen Schwerpunkte zitiert. So spielt die Schule der Schönen Künste in Hanoi eine besondere Rolle. Der Absatz, der sich mit diesem Thema beschäftigt, wird in Anna Moï's Roman zweigeteilt und steht den Kapiteln zwei und neun vor:

Pendant la durée de ma mission, je portai une attention particulière, ainsi que je l'ai dit, au développement de l'université de Hanoï, et notamment au plein épanouissement de l'École des Beaux-Arts qui, depuis plusieurs années, jouissait d'une grande faveur dans les milieux évolués des jeunes intellectuels annamites.³⁹

Dieses dem zweiten Kapitel "Visages dans la brume" vorstehende Motto bezieht sich auf die Förderung der einheimischen Elite, die von französischen Richtlinien geprägt ist. Die Textpassage handelt von Trân, der, um nicht zu erfrieren, einen Brief aus seinem Bündel, den er eigentlich überbringen soll, verbrennt. Die Gesichter im Nebel, die in der Überschrift erwähnt werden, finden sich am Ende wieder – als weißer Fasan, der sich entfernt, aber dessen Gestalt durch die Hände des Protagonisten noch erforscht werden können. "Je suis sculpteur avant d'être facteur, et les mains d'un sculpteur ne se trompent pas."⁴⁰ Das künstlerische (Er-)Schaffen nach dem realen Vorbild, wenn auch nur vor dem geistigen Auge, scheint einen gemeinsamen Zug zwischen dem Motto und dem Text entstehen zu lassen. Der Akt des Kreierens von Werken entsteht aus dem 'höher entwickelten Milieu', welchem Trân zuzurechnen ist.

Interessanterweise wird die Bildhauerei nicht als Kunst mit guten Resultaten hervorgehoben, wie sich im Motto des neunten Kapitels zeigt: "Déjà, des résultats fort encourageants avaient été obtenus dans l'enseignement de la peinture, de la laque, de la décoration, de la ciselure et de la céramique. Je favorisai ce mouvement, qui prit rapidement un essor splendide [...]."⁴¹ In dieser Aufzählung zeigt sich vor allem die praktische Anwendung der Kunst und ihre Funktionalisierung, die gelehrt wird. Dem ideellen Gehalt und der Möglichkeit der Kreativität scheinen enge Grenzen gesetzt zu sein, wobei Trân als Bildhauer aus diesem Muster durch seinen Meister Antoine Jeanthet ausbricht.

Die Funktionalisierung in der Kunst wurde – laut Roman – jedoch nicht von Jean Decoux eingeführt. In der mit "Percussions" überschriebenen Passage, zu der das oben erwähnte Motto gehört, erläutert Trân zunächst die Herkunft und den Namen seiner

³⁹ DECOUX (1949): *A la barre de l'Indochine*, S. 407.

⁴⁰ Moï (2005): *Rapaces*, S. 22.

⁴¹ DECOUX (1949): *A la barre de l'Indochine*, S. 407.

Familie, der eng mit dem Handwerk der Herstellung von Trommeln aus Bronze zusammenhängt. Während die ersten schriftliche Nachweise über den Namen lediglich aus dem 19. Jahrhundert stammen, werden die für den Buddhismus so wichtigen Instrumente schon vor der christlichen Ära angefertigt. Da Trân aus einer langen Tradition von Künstlern stammt, könnte er sich darauf berufen, ohne aber letztendlich einen Beweis zu haben. Die Ahnenreihe hinterlässt ihre Spuren, denn er schließt sich dieser an: “J’éprouve de la fierté à me placer sous l’autorité d’une lignée d’artisans chargés de répercuter des sons surnaturels. Ma vocation s’imposa d’elle-même sans délibération. La panoplie d’outils disponibles m’orientait inéluctablement vers l’art de la sculpture.”⁴² Diese Art der künstlerischen Tätigkeit, die im Rahmen der Familie und der Tradition vor allem auditive Ziele hat, entwickelt sich durch die zusätzliche Ausbildung durch den französischen Meister vor allem in eine visuelle und taktile Richtung, die er fortsetzt, als er nach dem Tod seines Vaters in das heimische Atelier heimkehrt, um dort an einer eigenen Ausstellung zu arbeiten, was er erst im vorletzten Kapitel erläutert:

Les études aux Beaux-Arts m’avaient inculqué des techniques fiables. Efficacement, j’ajustai mes gestes en les réadaptant à un style académique, lisse et sans danger. Ma seule transgression fut la sélection de mes sujets : des rapaces, oiseaux qui se nourrissent d’êtres vivants ou faibles.

Je n’avais pas envisagé de les figurer en plein envol, les ailes déployées. Il aurait fallu, pour cela, explorer avec persévérance les éléments d’équilibre capables de vaincre la lourdeur du bronze. J’esquivai la difficulté. Je préférerais la stabilité la plus évidente, celle du stationnement.⁴³

Die gelernten technischen Feinheiten nutzt er nach der Rückkehr, um Raubvögel zu kreieren, die potentiell sehr gefährlich sind, aber dies in ihrer Art der Darstellung gerade nicht zum Ausdruck bringen. Der Aufwand wäre zu groß gewesen, was eine Aussage über die Persönlichkeit der Figur trifft und so “[l]a révélation de soi“⁴⁴ vorantreibt. Zwar fühlt er sich von seiner Familie auch eingengt, was Andreas folgendermaßen kommentiert: “C’est parce que vous êtes un artiste. Les artistes se sentent toujours à l’étroit. L’espace n’est jamais assez vaste.”⁴⁵ Dennoch erträgt er lieber die Einschränkung, als sie zu ändern. Das Verharren in einer Situation und die daraus resultierende Stabilität im Weiterverfolgen seines künstlerischen Tuns führt zu einem unerträglich Stillstand in seinem Leben, der ihn beginnend mit dem Verlust seines Hundes in die Drogenabhängigkeit treibt. Die Änderung seiner beruflichen Tätigkeit, also das Ausbreiten seiner Flügel, wird erst möglich, als sich seine Frau und seine Mutter zusammenschließen und diese Entscheidung für ihn treffen.

⁴²Moï (2005): *Rapaces*, S. 64.

⁴³Ebd., S. 178.

⁴⁴Ebd.

⁴⁵Ebd., S. 128.

Indem er Hanoi verlässt und als Briefträger tätig wird, wird ihm diese eigens verantwortete Einengung erstmals bewusst. “Expulsé au-dehors du cocon familial dans les altitudes parfois extrêmes, j’ai été impuissant à contrôler les éléments environnants. [...] Sans avoir rampé, à l’instar des pèlerins tibétains, ma peau s’est excoriée et ma chair s’est déchirée.”⁴⁶ Das Ausbrechen aus den gewohnten Strukturen vollzieht sich damit nicht nur durch das Verlassen der gewohnten Umgebung und durch die Änderung des Bewegungsmodus von Stillstand zum regelmäßigen Wandern in unebenen, naturbelassenen Gebieten sondern zeigt sich auch physisch durch erworbene Wunden, die eine Änderung des körperlichen Zustands verdeutlichen. In der Reminiszenz an einen im Gletscher des Himalaya gefundenen Bergsteiger, der durch eine Lawine aus dem Eis befreit wurde und nach einem halben Jahrhundert noch wie frisch verstorben aussieht, zieht er eine Parallele zu seinem eigenen Leben: “En ce qui me concerne, la montagne a agi à l’inverse. L’alpinisme a fait fondre, goutte à goutte, tout ce qui s’était rigidifié depuis sept ans.”⁴⁷ Die als Befreiung empfundene Reise bewirkt eine Veränderung der körperlichen Wahrnehmung hin zum Wohlbefinden. Das Überschreiten von räumlichen Grenzen erscheint als ein Ausbrechen aus dem Gefängnis des eigenen Körpers. Die Engführung von räumlicher und körperlicher Erweiterung scheint nicht willkürlich gewählt, denn Trâns Angst vor dem Verlassen seines sicheren Zuhauses offenbart eben auch die Befürchtung der körperlichen Versehrung. Dass beides gleichzeitig überwunden wird, schafft eine Parallelisierung zwischen Körper und Raum, die sich auch im Motto des 17. Kapitels wiederfindet.

Certains régiments d’infanterie coloniale, dits ‘régiments blancs’, étaient en partie composés de soldats originaires de vieilles colonies françaises. On y apercevait toutes les couleurs de peau, depuis le visage pâle du Flamand jusqu’au ton d’ébène le plus pur.”⁴⁸

Indem Jean Decoux von Hautfarben spricht, die in einigen seiner “weißen“ Infanterieregimentern vorkommen, setzt er einerseits ein Zeichen für die Pluralität der französischen Kolonien, der Mitglieder unterschiedlicher ethnischer Abstammung angehören. Andererseits verortet er lediglich die Blässe der Flämen an ihrem Ursprung, ohne dies ebenfalls mit dem dunkleren Ton des Ebenholzes zu tun. Kritisch lässt sich ebenfalls anmerken, dass das Gesicht des Europäers genannt wird, während sein dunkelhäutiges, vermutlich afrikanisches Pendant lediglich als mit einer Baumart in Verbindung stehende Kolorierung vorkommt.

Im Gegensatz zu Trâns Schilderung bleibt Jean Decoux in seiner Schilderung zudem ausschließlich an der Oberfläche bzw. wird nur auf diese Weise zitiert. Während im Roman

⁴⁶Moï (2005): *Rapaces*, S. 112/113.

⁴⁷Ebd., S. 113.

⁴⁸Ebd., S. 107.

die Versehrung der Haut des Protagonisten thematisiert wird, die durch das Versehren eine Dimension hinzugewinnt, verbleibt sein paratextuelles Pendant auf der Ebene der bloßen Beobachtung, ohne dies weiter auszubauen. Seine distanzierte Haltung wird durch die formale Setzung unterstützt und enthüllt einen fehlenden Tiefgang bzw. einen nicht vorhandenen Zugang zum kolonialisierten Territorium.

Es zeigt sich erneut, dass das Motto nicht als Schwelle zwischen Überschrift und Text agiert. In diesem Fall lautet der Titel des 17. Kapitels "Rites de passage". Wie Arnold van Gennep analysiert, benötigen Übergangsrituale, und hierbei versteht er auch die Passage von einem Territorium in ein anderes, besondere Zeremonien, die dem Blut, das vergossen werden muss, eine besondere Bedeutung zuweisen.⁴⁹ Indem Trân durch seine Wanderungen zu Fuß seine physische Erscheinung verändert und seinen Körper verletzt, nähert er sich, wie er selbst sagt, den tibetanischen Wallfahrern an. "A rite of spatial passage has become a rite of spiritual passage."⁵⁰ Der Übergang vom seelischen Zustand der empfundenen Einengung, die sich in der Beschreibung des erfrorenen Bergsteigers wiederfindet, wird durch ein Gefühl der Freiheit abgelöst.

Diese Schlussfolgerung, die der Titel betont und die sich folglich im Kapitel wiederfindet, ist so erneut nicht auf das Motto übertragbar. Jean Decoux wird zwar in der Beschreibung von Gesichtern und deren Tönungen zitiert, aber er stagniert auf dieser Ebene. So verbleiben auch hier seine Person und die textuelle Funktion seiner Zitate auf der eines Antagonisten zu Trân und auch zu Andreas.

Aus diesem Grund wird seine Funktion nun genauer untersucht. Die namentliche Erwähnung von Jean Decoux findet sich an zwei Stellen im Roman. In der ersten urteilt Andreas über dessen Rolle vor und während der japanischen Besatzung:

'Les Français ont été bien candides face aux Japonais. Candides ou incompetents. Dans tous les cas, lamentables. L'avant-veille du coup, l'amiral Decoux recevait à diner l'ambassadeur japonais, vous vous imaginez ?'
– C'étaient les plus grands amis du monde.⁵¹

Der aus der Sicht von Andreas und Trân skandalöse Vorgang wird bei Jean Decoux anders dargestellt. Er beschreibt ein vereinbartes Treffen mit dem japanischen Botschafter Matsumoto, auf dem eine Vereinbarung über die Lieferung von Reis unterschrieben werden soll, das also unter gänzlich anderen Vorzeichen, nämlich wirtschaftlichen Interessen steht. Das als unentspannt beschriebene Gespräch gipfelt darin, dass Jean Decoux "un véritable ultimatum"⁵² im Hinblick auf die drohende amerikanische Invasion gestellt wird, da er unterschreiben soll, dass "l'armée de terre, de mer, et de l'air, et la police

⁴⁹Vgl. VAN GENNEP (1960): *The Rites of Passage*, S. 19-21.

⁵⁰Ebd., S. 22.

⁵¹Moï (2005): *Rapaces*, S. 127.

⁵²DECOUX (1949): *A la barre de l'Indochine*, S. 330.

armée indochinoise soient placées sous le commandement unique de l'armée japonaise, [...]“⁵³, was er aber verweigert. Das Ergebnis dieses Abends ist in beiden Fällen gleich. Mit Andreas' Worten heißt es: “Deux jours plus tard, Decoux était prisonnier des Japonais.“⁵⁴ Die Darstellung des Weges hin zu diesem Ergebnis variiert und offenbart ein unterschiedliches Erleben bzw. ein anderes Rezipieren. Während Trân und Andreas trotz ihres disparaten Lebensweges zu einer ähnlichen Überzeugung gelangen und auf diese Weise ihre Distanz zur Kolonialmacht demonstrieren, versucht Jean Decoux in seinen Memoiren, eben dieser entgegen zu wirken. Das geschickte Platzieren der aus seinem Werk stammenden Aussagen als Polarisierung zum Romantext und seinen Figuren trägt zu dieser Charakterisierung als Antipode bei. Die Verurteilung von Decoux überträgt sich während der Lektüre auf den Leser, dem kein anderer Schluss bleibt. Die Macht der Literatur zur Meinungsbildung offenbart sich ganz besonders an dieser Stelle.

Dieses mit “Noir“ überschriebene Kapitel, in dem das Gespräch zwischen Andreas und Trân aufgezeichnet wird, beschäftigt sich zudem mit einem Leichenfund während eines morgendlichen Spaziergangs in Hanoi. “Il était noir. Doublement noir, autant par le teinte de l'épiderme que par l'essaim de mouches agglutinées aux orifices et aux plaies cutanées.“⁵⁵ Die zuvor bereits thematisierte Hauttönung taucht hier nun in einem anderen Kontext wieder auf. An diesem Punkt illustriert sie jedoch Trâns erste Begegnung mit einem Toten. Dieser trägt ebenfalls Wunden, was aber in seinem Fall einen anderen “rite de passage“, nämlich den vom Leben zu Tod markiert. Die Farbe erinnert ihn an Momente, in denen Maï mit ihr hantiert und sie entweder aus Pflanzen herstellt oder sie in den von ihr verwendeten Utensilien vorkommt. Beide Begegnungen, die durch die Nennung von Schwarz eine Beziehung zueinander herstellen und somit auch die Titelwahl begründen, beinhalten eine Form des Abschieds. So bildet diese Erinnerung an sein Modell eine Insel in Trâns Reminiszenz, die von Beschreibungen des Toten umgeben ist und damit die Befürchtung über ihr Ableben über eine Helligkeitsstufe äußert, indem er von der Leiche auf die Erinnerung an sein Modell überleitet.

Neben der genauen Beschreibung dieses Toten, schildert er ebenfalls einen Vorfall, den er in einem Zeitungsartikel liest, bei dem sich zwei Bettler auf das Erbrochene eines reichen Gastes vor dem Hotel Métropole stürzen. Die Genauigkeit seines Berichts begründet er folgendermaßen: “ Si je décris tout ceci dans le détail, c'est pour dire en toute honnêteté que j'ignorais rien de la situation au printemps 45.“⁵⁶ Die eindrückliche Schilderung der Alltagsvorgänge im japanisch besetzten Hanoi bleiben vor Trân nicht verborgen und da-

⁵³DECOUX (1949): *A la barre de l'Indochine*, S. 330.

⁵⁴Moï (2005): *Rapaces*, S. 127.

⁵⁵Ebd., S. 129.

⁵⁶Ebd., S. 131.

mit auch nicht vor dem Leser. Das zuvor angesprochene “Theater“ weicht somit einer Beschreibung der Realität des Alltags im besetzten Hanoi. Die Detailgenauigkeit, die er vorstellt, zeugt vom gelungenen Übergang zwischen weltferner Kunst und Wirklichkeit, was ihn wiederum von Jean Decoux absetzt.

Zieht man nun den Bogen zurück zum Motto, so wird aus einer Nachricht von Philippe Pétain an Jean Decoux vom 30. August 1940 zitiert, in der er über den Konflikt mit Japan schreibt und letzterem Mut zuspricht:

Je comprends vos appréhensions, vos angoisses. C’est après mûre réflexion que j’ai ordonné à mon gouvernement d’ouvrir des négociations avec le Japon qui, en évitant un conflit total pour l’Indochine, doivent sauvegarder l’essentiel de nos droits. Je compte sur vous pour mener au mieux les négociations d’ordre militaire, et pour donner l’exemple de la discipline à tous les Français. (Pétain)⁵⁷

Die daraus resultierenden Verhandlungen und Verträge erweisen sich lediglich als zeitliche Aufschiebung, denn am 9. März 1945 übernehmen die Japaner durch einen Militärstreich die Herrschaft in Indochina. “Le nouveau Résident supérieur du Tonkin s’appelaient désormais Nishimura.“⁵⁸ Die Nachricht an Jean Decoux, in der Philippe Pétain die Aufnahme der Verhandlungen knapp fünf Jahre zuvor signalisiert, ist ein Versuch, die Vorherrschaft über die Kolonie zu behalten. Dass er bereit ist, Kompromisse einzugehen, zeigt sich an der Formulierung über die Rettung “l’essentiel de nos droits“. Decoux erhält hierbei die Aufgaben, die militärischen Verhandlungen vor Ort zu führen und als diszipliniertes Beispiel für alle Franzosen zu stehen. In seinen Memoiren macht Decoux auch im Rückblick seine Unterstützung der Vorgehensweise der Vichy-Regierung deutlich.⁵⁹

Die Bitte an Decoux, er möge Haltung für das französische Volk bewahren, erlaubt einen Bezug zu einer Anmerkung von Trân, der die Japaner und Franzosen als “[d]eux grands peuples de seigneur“ bezeichnet, “qui n’ont que du mépris pour mon petit peuple de paysans – ceux qu’ils appellent les *nha quê*.“⁶⁰ In einer Fußnote wird nun der Begriff *nha quê* mit der Denotation “Bauern“ übersetzt, dessen Konnotation jedoch eine Abwertung darstellt. Der formale Umgang mit dem Begriff durch Kursivierung und erläuternder Fußnote betont die Verwendung eines fremdsprachlichen Begriffs und situiert ihn in sei-

⁵⁷Moï (2005): *Rapaces*, S. 125.

⁵⁸Ebd., S. 127.

⁵⁹Vgl. DECOUX (1949): *A la barre de l’Indochine*, S. 102.

⁶⁰Moï (2005): *Rapaces*, S. 127.

nem historischen Kontext. Die doppelte Betonung soll folglich auf ein Ungleichgewicht hinweisen, das einen Teil der kolonialisierten Kultur übernimmt, um Überlegenheit zu demonstrieren. Die Praxis der Übernahme zur Abwertung von Fremdem, wird herausgestellt, um ihren Mechanismus der Hierarchisierung anzuprangern, der sich auch im Zitat von Philippe Pétain findet, der lediglich die französischen Rechte und das französische Volk bedenkt. Der Abstand zur Realität der Besetzung ist somit ein systemimmanenter, denn offenbar nimmt Decoux auf Anraten seines Vorgesetzten Haltung an und grenzt sich damit ab. Damit erweitert sich die Problematik der Distanzierung auf die gesamte Führungsriege der französischen Regierung anstatt Jean Decoux als individualisierte Affäre auszugliedern.

Durch die Hinzufügung einer dritten paratextuellen Ebene – neben Titel und Motto – wird erneut die Differenz zwischen dem Indochina von Decoux und Pétain gegenüber dem von Trân und Andreas deutlich. Pétain und Decoux, deren Fokus ausschließlich auf der weltpolitischen Bühne liegt, sind ein deutlicher Gegensatz zu dem Künstler und dem ehemaligen Fremdenlegionär, deren Blickwinkel vor allem den Alltag der Einheimischen und die Folgen der politischen Entscheidungen zeigt.

Die zweite Erwähnung von Jean Decoux beschreibt dessen Schicksal nach der Internierung durch die Japaner. “L’amiral Decoux, le gouverneur général pétainiste interné par les Japonais, fut finalement libéré.“⁶¹ Er erhält für seine Arbeit mit der Vichy-Regierung den neuen Titel “collaborateur“⁶². Der neu ernannte Generalgouverneur, der die koloniale Autorität erneut sichern soll, ist “un homme du Général de Gaulle“⁶³. Die auf diese Weise getroffene Aussage könnte neben dem Regimewechsel auch einen Politikwechsel andeuten. Dass sich das Verhältnis zwischen Frankreich und seiner südostasiatischen Kolonie nicht ändert, zeigt sich durch die Beibehaltung der Formalisierung im Roman.

Die zweite Erwähnung von Jean Decoux beschreibt dessen Schicksal nach der Internierung durch die Japaner. “L’amiral Decoux, le gouverneur général pétainiste interné par les Japonais, fut finalement libéré.“⁶⁴ Er erhält für seine Arbeit mit der Vichy-Regierung

⁶¹Moï (2005): *Rapaces*, S. 144.

⁶²Ebd.

⁶³Ebd.

⁶⁴Ebd.

den neuen Titel “collaborateur“⁶⁵. Der neu ernannte Generalgouverneur, der die koloniale Autorität erneut sichern soll, ist “un homme du Général de Gaulle“⁶⁶. Die auf diese Weise getroffene Aussage könnte neben dem Regimewechsel auch einen Politikwechsel andeuten. Dass sich das Verhältnis zwischen Frankreich und seiner südostasiatischen Kolonie nicht ändert, zeigt sich durch die Beibehaltung der Formalisierung im Roman. Diese historisch-politische Einleitung des 23. Kapitels, das unter dem Titel “Territoires“ steht, umfasst zudem noch die Information über eine Flut in Hanoi, die Tràn jedoch nicht von der Eröffnung seiner ersten Ausstellung abhält. Dort befindet sich Charles, einer seiner Mitstreiter aus der Kunstschule, unter den ersten Besuchern. Tràn’s Überraschung ob der noch nicht stattgefundenen Ausreise seines Kollegen übersetzt er in eine Frage und erhält die folgende Antwort: “Où veux-tu que j’aie ? Je suis né ici. Je suis chez moi. Enfin, chez toi. Mais si je suis chez toi, c’est où, chez moi ?“⁶⁷ Die Frage der territorialen Zuordnung, die sich offenbar nicht ausschließlich über die Geburt definiert, ist besonders im Fall von Charles zu beachten, der eigentlich einer anderen Kultur und damit auch einem anderen Land zugehören müsste.

Diese innerliche Zerrissenheit findet sich nicht bei allen kolonialen Franzosen gleichermaßen, wie er durch gemeinsame Reittouren mit seinem Freund, bei denen er vor allem Bekanntschaft mit diesen Besuchern Indochinas macht, feststellt. Diese besäßen “[u]n double territoire“⁶⁸, deren Freiheit der Erkundung vor allem in großen finanziellen Ressourcen liegt. Ihr Modus der De- und Reterritorialisierung ist folglich ein anderer: “À n’importe quel moment, ils peuvent plier bagages, monter sur un paquebot et s’évaporer. Le passage entre la séparation et l’intégration ne se présente pas, pour la grande majorité d’entre eux, sous forme de dilemme.“⁶⁹ Die Reisefreiheit, die er in diesen Menschen sieht, findet Tràn in seinem Leben nicht. Durch seine Geburt als ältester Sohn ist sein Weg seit jeher durch kulturelle und soziale Vorgaben vorgezeichnet. “Je n’ai et n’aurai d’autre résidence que les champs imaginaires. Aucun domaine ne m’a été légué d’avance

⁶⁵Moï (2005): *Rapaces*, S. 144.

⁶⁶Ebd.

⁶⁷Ebd., S. 146.

⁶⁸Ebd., S. 151.

⁶⁹Ebd.

et les royaumes qui m'appartiendront ne pourront être conquis sans risque.“⁷⁰ Seine Verwurzelung erlaubt eine De- und Reterritorialisierung lediglich in Ausnahmefällen – außer in seiner Phantasie.

Diese unterschiedlichen Territorien und die Schwierigkeit der Zugehörigkeit äußert sich in diesem Fall unter einem anderen Aspekt im zugehörigen Motto des Kapitels. “Bien plus, de trop nombreux Français, ne possédant ni la formation générale, ni l'éducation nécessaire, continuaient à vivre dans cette splendide Indochine, fierté de notre Empire, en se désintéressant complètement du monde autochtone.“⁷¹ Das Interesse für die Kultur, in der die zugezogenen Franzosen leben, scheint niedrig zu sein, was in Trâns Sicht vor allem in der Möglichkeit begründet liegt, jederzeit wieder woandershin reisen zu können. Die Möglichkeit der territorialen Bewegung verhindert eine wirkliche Eingliederung in einen anderen Raum. Während Trân ganz sicher und damit manchmal auch erstarrend verwurzelt ist, trifft das auf Charles so nicht zu, denn sein Geburtsland ist Indochina, dennoch wird er ob seiner Physis nicht dort verortet. Sein Dilemma der Zugehörigkeit in der Sozialisation zwischen zwei Kulturen findet sich bei seinen so genannten Landsmännern in dieser Form offenbar nicht. In der Spannbreite zwischen einer und keiner Heimat sowie vielen möglichen Vaterländern verwäscht sich das Interesse. Indem der momentane Aufenthaltsort nur einer unter vielen ist, muss eine Integration auch nicht unbedingt erfolgen. So bleiben diese Menschen an der Oberfläche, ohne jemals die Tiefen der fremden Kultur zu erkunden.

Indem Jean Decoux mit dieser Aussage zitiert wird, zeigt sich nun eine gewisse Sensibilität seinerseits, die zuvor so nicht deutlich war. Dies ermöglicht, ihn nicht nur als Antagonisten zu sehen, der die im anvertraute Kolonie lediglich aus der Distanz wahrnimmt. Indem er das Desinteresse dieser Personengruppe nicht nur feststellt, sondern auch verurteilt, schließt er sich selbst aus dieser aus. Die Benennung von Indochina mit der Apposition “fierté de notre Empire“ deutet sogar eine gewisse Wertschätzung an. Eine hier zu lesende latente Zurücknahme der Distanzierung zwischen Generalgouverneur Decoux und Einwohner Trân, die sich über das Kennenlernen einer ähnlichen Personen-

⁷⁰Moï (2005): *Rapaces*, S. 151.

⁷¹Ebd., S. 143.

5 (Intra-)Mediale Intersektionen

gruppe, ohne sich zu begegnen, zumindest räumlich annähern, löscht nicht die grundsätzliche Positionierung der Figuren zueinander aus. Denn die Annäherung geschieht in dem Moment, in dem Decoux nach Frankreich zurückreisen muss, da seine politische Verwicklung in die Unterstützung der Vichy-Regierung, die mit dem faschistischen Deutschland kooperiert hat, eine Ahndung zur Folge hat. So verbleibt die Annäherung auf dem Niveau einer geringer werdenden Distanz, ohne sie völlig auflösen zu können.

Dies bedeutet auch, dass, passend zur Kapitelüberschrift, die Verschiebung der unterschiedlichen Territorien niemals zu einer Kongruenz und damit zu einer Ausformung eines einzigen Indochinas wird. Für Trân stellt es, unabhängig vom Namen, die eigene Heimat dar, in der er durch seine Familie seit Generationen fest verwurzelt ist und die ihn kulturell geprägt hat. Für Decoux ist es ein Arbeitsplatz, den er vor den Einflussnahmen anderer Gegner auf der weltpolitischen Bühne verteidigen muss, in dem er, vielleicht hauptsächlich aufgrund seiner Rolle als Verwalter, nur bedingt heimisch wird. Charles sieht es als sein Geburtsland an, auch wenn er, durch die französische Herkunft seiner Eltern, kulturell anders sozialisiert wurde. So ist seine Zugehörigkeit eine der Unsichersten. Für Andreas ist Indochina nun Wahlheimat, zu der er sich nach seiner Desertierung klar bekennt. So entsteht für jede der Figuren ein eigenes Territorium, das sich trotz der gleichen Benennung signifikant unterscheidet.

Diese Differenzierung findet eine Unterstützung im formalen Aufbau. Trotz Einbezug von Jean Decoux im Romantext findet keine wirkliche Integration statt. Vielmehr wird die Distanz zu ihm, die sich bereits in der Platzierung der Motti findet, auf der Ebene der *histoire* erneuert und meist verstärkt. Im Gegensatz dazu weist die Geschichte um Trân, Andreas und auch um Charles eine erstaunliche Tiefe auf. So fassen die Überschriften die ihr zugehörnden Kapitel nicht nur treffend zusammen, sondern finden auch in Fußnoten eine Ergänzung. Auf der Ebene der Hierarchisierung zeigt sich folglich zwischen Titel und Text ein epigraphischer Fremdkörper, dessen Verortung eher einen antagonistischen Prüfstein denn eine Ergänzung darstellt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Kritik an historischen Betrachtungen zu Indochina folglich das der Distanzierung ist, welche im Unverständnis einer ganzen Kultur

resultiert. Besonders Andreas und Trân bilden hierbei eine sich ergänzende Sichtweise auf das Leben zur Zeit der französischen Kolonialisierung und deren Auswirkung auf den Alltag der dort lebenden Menschen, die sich in den Annalen der Geschichtsschreibung nicht findet. Anna Moï's Roman enthüllt den historischen Diskurs als einen, der fernab des Lebens stattfindet, und positioniert ihn folgerichtig als Paratext, der an Umfang dem Romantext weit unterlegen ist und der sich als Störfaktor zwischen letztgenannten und dem Titel einschleibt. Die Motti lassen sich folglich als Markierungen eines Misslingens der versuchten Kolonialisierung des Textes verstehen, denn sie geben weder den Grundgedanken des Titels wieder noch schaffen sie es, ihren Einfluss auf den Text geltend zu machen.

So entstehen unterhalb der Überschrift zwei unterschiedlich große Texträume, die beide für sich in Anspruch nehmen, Indochina abzubilden. Sieht man die Fragmentierung des Textraumes als Zeitstrahl an, so gibt es ein vor (Titel) und ein nach (Romantext) der Kolonialisierung. Ihre Vergänglichkeit schreibt sich folglich in den formalen Aufbau mit ein ebenso wie auch ihre Kritik.

Die sich formal nicht überschneidenden Territorien namens Indochina bedeuten das Scheitern eines Strebens nach einer gemeinsamen staatlichen Vision, in der sich alle Beteiligten einbringen können. Der Brückenschlag gelingt jedoch nicht. Die „indochinesische“ Gesellschaft bleibt ein französisches Konstrukt, das lediglich eine Zeit lang funktioniert. Der daraus folgende Krieg um Unabhängigkeit ist das Resultat aus diesem Antagonismus.

Anna Moï's Roman veranschaulicht somit sowohl auf der Ebene der *histoire* wie auch auf der Ebene des *discours* die Gefahren eines solchen Auseinanderdriftens. Das Scheitern der Kolonialisierung begründet sich folglich im französischen *Empire*-Gedanken. Ein Ausbrechen im Sinne von Andreas und eine Annäherung im Sinne von Trân, welche beide auf ihre eigene Weise Grenzen überschreiten, führt zum Ziel der Völkerverständigung. Dass dies nicht wahrscheinlich ist, zeigt die strikte Formalisierung bis zum Ende des Romans. Auch wenn Trân's Aufgabe als Nachrichtenüberbringer erfüllt ist, endet der Text, wie er beginnt: mit dem Weg, der noch gegangen werden muss.

5.1.2 Historische Fragmente II – Antoine Audouards “Un pont d’oiseaux“

Im zweiten Kapitel von “Un pont d’oiseaux“ wird nicht die Kartographie wie im ersten Teil zur Hilfe genommen, sondern die Suche nach Antworten aus der Vergangenheit führt über als historisch anzusehende Quellen. Auch hier handelt es sich um intertextuelle Schwellen, die im Gegensatz zum Roman zuvor im Text selbst erwähnt werden und nicht als Paratexte fungieren. Der Einbruch führt zu einer polyphonen Situation, in der zeitlich unterschiedlich verortete Stimmen zu Gehör gebracht werden.

Dieser Teil benennt sich nach dem Ort, dem es spielt, nämlich “Hanoi, Rue de la Cathédrale“. Nach dem Gespräch mit dem vietnamesischen Buchhändler, der ein Weggefährte seines Vaters war, erhält André nun ein Tagebuchfragment von Costes, den er auf der Beerdigung seines Vaters in Paris getroffen hat. Ohne dass André seine Reisepläne mit ihm besprochen hätte, schickt Costes’ Frau Suzanne ihm dieses in sein Hotel: “J’avais depuis Hô Chi Minh-Ville réservé pour deux nuits au Métropole – seul nom connu, nostalgie coloniale, que sais-je. À la réception, une enveloppe m’attendait.“⁷² Dieser Umschlag enthält zudem einen Brief, in dem Suzanne die Beweggründe ihres Mannes beschreibt, ihm diese Seiten aus seinem Leben zukommen zu lassen, “[...] qu’ils étaient sa meilleure contribution à votre recherche“⁷³. Costes, der alle früheren Anfragen “sur tel ou tel épisode obscur de la République“⁷⁴ abgelehnt hat und sich auch denjenigen, die ihm nahe standen, in dieser Hinsicht nie geöffnet hat, gibt nun etwas weiter. “Dites à ce jeune homme que ceci est ce que le lui lègue – qu’il en prenne possession dès aujourd’hui, sans attendre que je sois mort et mes cendres répandues.“⁷⁵

Die auf diese Weise geerbten Tagebuchseiten sind fragmentarisch und berichten vom 12. und 25. August sowie vom 3. September 1945. Anschließend beginnt die Schilderung erneut im Januar 1946, geht über den 8. Februar, den 10., 18. und 20. März, wo sie endet. Die Lücken, die sich in der Zeitspanne zuvor, zwischen dem 3. September 1945 und Januar 1946 sowie nach dem 20. März auftun, versucht André auf eine andere Weise zu füllen. So erwirbt er “zufällig“ ein anderes Werk: “Dans la petite bibliothèque au centre du bar, entre un Danièle Steele et un Rosamunde Pilcher en allemand, je trouvai un volume jaune et noir qui se tenait encore : *Histoire d’une paix manquée. Indochine, 1945-1947*, par Jean Sainteny, aux éditions Fayard.“⁷⁶ Die “historische Quelle“, flankiert durch die Bücher zweier Autorinnen, die eher der Trivialliteratur zuzuschreiben sind, findet eine Verknüpfung in der zeitlichen und räumlichen Überschneidung.

⁷²AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 178.

⁷³Ebd., S. 180.

⁷⁴Ebd.

⁷⁵Ebd., S. 180/181.

⁷⁶Ebd., S. 195.

Der entstehende Vierklang aus dem Tagebuchfragment von Costes, den historischen Memoiren von Jean Sainteny⁷⁷ und den beiden unterschiedlichen Zeitlinien im Roman, die sowohl über die Suche des Sohnes André sowie auch über das Erlebte von Pierre in jeweils eigenen Kapiteln berichten, lässt ein Kaleidoskop an Eindrücken, Ansichten und Wahrnehmungen zu Indochina zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kontexten entstehen. Hierbei bilden das Tagebuchfragment und die Memoiren einen Zugang zu einer jeweils subjektiv wahrgenommenen Vergangenheit, die nicht immer deckungsgleich funktionieren.

Der Beginn des Tagebuchfragments am 12. August 1945 markiert die Vorverhandlung zur Kapitulation der Japaner in Indochina. Diese politische Übergangssituation wird auch daran deutlich, dass die Schilderung in einem Flugzeug beginnt, in dem sich ein amerikanischer Major und französische Soldaten befinden, die nicht landen können: “Nous n’avons pas atterri à Bach Mai, dont le terrain était encombré de jeeps et de carcasses d’avions.”⁷⁸ “[R]établir la France en Indochine“⁷⁹ ist das eigentliche Ziel dieser als “mission humanitaire pour les Français de Hanoi“⁸⁰ bezeichneten Aktion. Dass dies keine einfache Aufgabe ist, zeigt sich bereits in der ‘Landung’, denn sie benutzen ihre Fallschirme, um den Boden zu erreichen, nachdem sie den Roten Fluss bis nach Giac Lam überflogen haben. Dort werden sie von einer Gruppe von Menschen empfangen:

Dès notre atterrissage, une marée humaine s’est précipitée vers nous : c’étaient les prisonniers indiens qui étaient détenus juste à côté du terrain d’atterrissage. Cris de joie, hourras, fraternisation dans toutes les langues ; puis en ordre impeccable, ils se sont repliés sur leur camp. Situation surréaliste : ce sont les vainqueurs de la guerre qui sont tenus prisonniers par les vaincus, les uns et les autres attendant les instructions officielles pour renverser les rôles.⁸¹

Die für die Inder überraschende Landung der westlichen Soldaten führt zunächst zu einer Auflösung der Ordnung, welches sich auch in der Überwindung der babylonischen Sprachenvielfalt zeigt, die keineswegs eine Verbrüderung verhindert. Dennoch ist dies nur von kurzer Dauer, denn die Rückkehr der Gefangenen in ihr Lager vollzieht sich geordnet, als wäre es so abgesprochen. Die Zeitabschnitte im Moment des Landens, des Zusammenfindens sowie der anschließenden Trennung erscheint durch die Wahl der

⁷⁷ Auch dies ist in gewisser Weise zu hinterfragen. In dem hier behandelten Text steht eine Verschleierung der Identität an oberster Stelle: “La plus élémentaire prudence exigeait le camouflage complet de ma véritable identité ; j’adoptai donc officiellement le nom de Sainteny que les événements devaient, deux ans plus tard, me conduire à substituer définitivement à mon précédent état civil.” Zu fragen wäre, ob diese Umbenennung zu einer Fiktionalisierung führt und damit sein Werk in eine ähnliche Reihe wie die von Danielle Steele und Rosamunde Pilcher stellt, in der der Protagonist André es ja bezeichnenderweise auch findet. SAINTENY (1953): *Histoire d’une paix manquée*, S. 23.

⁷⁸ AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 182.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 181.

⁸¹ Ebd., S. 183.

Formulierung und der parataktischen Satzstruktur gleich lang, was vor allem “l’ordre impeccable“, folglich die makellose Ordnung, die im Ausschnitt erwähnt wird, unterstreicht. Die Gleichmäßigkeit wird auf paradoxe Weise im zweiten Teil betont, denn laut diesem sollten die Inder als Sieger die Japaner als Gefangene halten und nicht umgekehrt,⁸² wie es geschildert wird. Die surrealistische Situation ergibt sich daraus, dass beide Seiten auf einen offiziellen, also hierarchisch oben zu verordnenden Befehl warten, um ihre Positionen tauschen zu können, was beide in eine Abhängigkeit bringt und sie so auf einer Ebene verharren lässt. Lediglich die französisch-amerikanische Mission verfügt über andere Möglichkeiten der Bewegung.

Sainteny berichtet in seiner Autobiographie über genau dieselbe Szene⁸³, lediglich nicht so ausführlich wie der fiktive Costes. Jedoch findet dieses Ereignis bei Sainteny zehn Tage später, also am 22. August statt. Diese zeitliche Differenz in einem Moment, in dem, liest man den Bericht, jede Stunde zählt, macht eine andere Dimension von Bewegung auf, die zu verfolgen sein wird.

Andere Momente gleichen sich wiederum. Als die Japaner eintreffen, machen sie aus ihrem Misstrauen keinen Hehl, eskortieren sie aber dennoch oder gerade deswegen nach Hanoi: “En passant le fleuve Rouge sur le vieux pont Paul-Doumer dont nous avions craint qu’il ne fût détruit [...]“⁸⁴ Die Paul-Doumer-Brücke, die über den Roten Fluss nach Hanoi hineinführt und von einem französischen Team um Gustave Eiffel konzipiert und konstruiert wurde,⁸⁵ ist ein Wahrzeichen der kolonialen Rezeption, wie sich bereits in Kapitel 4.2.2 in der Analyse zu Danièle Rousseliers Roman “Sépia“ gezeigt hat. Die Anfang des 20. Jahrhunderts errichtete, bis heute bestehende Brücke ist einerseits eine Erinnerung an die strategische Planung der Kolonisation. So verschaffte Paul Doumer neben der nach ihm benannten Brücke dieser Kolonie auch eine Bahnverbindung, die den Norden mit der Mitte Vietnams und Hanoi mit Saigon verband.⁸⁶ Gleichzeitig erfolgt durch den Architekten Gustave Eiffel eine Verbindung zum Pariser Wahrzeichen des Eiffelturms. Andererseits sehen die Vietnamesen sie als Symbol ihres Widerstandes, denn sie eröffnet auch den Weg nach China, wo Untergrundkämpfer aufgrund ihrer kommunistischen Überzeugung Zuflucht fanden.

Im Roman steht die Brücke neben diesen politisch-geschichtlichen Implikationen vor allem für das schrittweise Gelingen des sehr riskanten Plans von Jean Sainteny, auf dessen

⁸²Nach der bedingungslosen Kapitulation Japans am 2. September 1945 würden sie auch Indochina an die Franzosen übergeben müssen, was aber nicht geschehen ist.

⁸³Vgl. SAINTENY (1953): *Histoire d’une paix manquée*, S. 72/73.

⁸⁴AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 184.

⁸⁵Siehe: <http://www.patrimsf.org/projet/IMG/pdf/Hanoi.pdf>, besucht am 27.09.2011. Heute heißt sie Long Bien-Brücke. Sie wurde nach dem Stadtviertel benannt, an das die Brücke angrenzt.

⁸⁶Vgl. WRIGHT (1991): *The Politics of Design in French Colonial Urbanism*, S. 182.

Idee und Initiative diese Mission durchgeführt wird. Auch für ihn zeichnet sich die Brücke als ernstes Anliegen aus, denn “[...] comment gagnerons-nous celle-ci si le fameux pont Doumer, ainsi que le bruit en courait à Kun-ming, a été détruit par les Japonais ou les Annamites, ou tout simplement emporté par l’inondation ?“⁸⁷. Später, bei der Fahrt nach Hanoi in japanischer Begleitung, steigert sich die Bedeutung auf die folgende Weise: “Enfin, nous escaladons la digue pour accéder au pont Doumer, chef-d’oeuvre du génie français, qui enjambe le fleuve Rouge et constitue le premier maillon de la grand-route qui relie Hanoi à Haïphong, l’artère vitale du Delta tonkinois.“⁸⁸ An dieser Stelle wird erneut auf den Meilenstein in der architektonischen Veränderung durch die Kolonialisierung hingewiesen. Die Brücke, die den Roten Fluss überspannt, stellt ein Glied in der Kette der Ökonomisierung der Wirtschaft dar, die einen schnelleren Handel über die geplante Landstraße nach Haiphong ermöglicht. Die auf diese Weise präsentierte Errungenschaft – “chef-d’oeuvre“ –, die lediglich mit französischer Hilfe – “du génie français“ gebaut werden konnte und von der die Einheimischen ebenso profitieren, betont gleichsam den Gewinn für die Region durch die Anwesenheit der europäischen Macht. Dies lässt nicht auf eine kritische Reflexion der eigenen Rolle und Handlung schließen.

Die Wiedereinführung der französischen Herrschaft gestaltet sich schwierig, denn die Zeichen sprechen nicht für dafür: “Dans les rues, pas un Français. [...] Pas de drapeaux français aux bâtiments publics.“⁸⁹ Das Fehlen von Landsmännern und -frauen sowie von Flaggen macht die Absenz des Einflusses sehr deutlich. Auch Sainteny beschreibt eine ähnliche Veränderung: “Les drapeaux rouges flottent partout. Plus trace d’un seul emblème impérial...“⁹⁰ Die Transformation in der nationalen Symbolik geht mit einer anderen nationalen Identität einher. Die bedeutungsschwangere genaue Beschreibung dieser Vorkommnisse zeigt, dass Flaggen gerade in diesem Prozess des Übergangs eine hohe Relevanz haben, indem sie Machtpositionen anzeigen.⁹¹ So dominieren zu diesem Zeitpunkt vietnamesische Widerstandskämpfer Hanoi und nicht die französische Regierung. Zumindest scheinbar, denn interessanterweise zeigt sich das Gegenteil in nicht-materieller Form bei einem Treffen mit vietnamesischen Revolutionären: “À ma stupéfaction, tous ces leaders révolutionnaires parlaient très parfaitement français, ils citaient des auteurs que je n’ai pas beaucoup lus, Anatole France, Romain Rolland ou Henri Barbusse.“⁹²

⁸⁷ SAINTENY (1953): *Histoire d’une paix manquée*, S. 71.

⁸⁸ Ebd., S. 73/74.

⁸⁹ AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 186.

⁹⁰ SAINTENY (1953): *Histoire d’une paix manquée*, S. 74.

⁹¹ Aus diesem Grund findet sich auch in den von Pierre Nora herausgegebenen Bänden zu den *Lieux de mémoire* einen Artikel zur französischen Flagge und ihrer Bedeutung für die Nation, der von Raoul Girardet verfasst wurde.

⁹² AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 186.

Sprache und Literatur scheinen eine Brücke zwischen den verfeindeten Lagern schlagen zu können, die sich politisch gegenüber stehen. Dies beweist die Deterritorialisierungsbewegung der Kunst, die auch – oder hier auch: vor allem – außerhalb ihres nationalen Kontextes geschätzt wird. Jedoch wird an diesem Ausschnitt deutlich, dass die Kenntnisse der vietnamesischen Seite über die Kultur der “Kolonisatoren“ besser ist als die des gebürtigen Franzosen Costes.

Im Untergrund scheint es aber dennoch Patriotinnen zu geben. Wie Sainteny am 2. September 1945 beschreibt, trifft er auf folgende Damen in Hanoi: “[...] trois jeunes filles marchant côte à côte l’une en bleu, celle du milieu en blanc, la troisième en rouge.“⁹³ An diesem Punkt überschneidet sich die narrative Zeitlinie mit der von Costes, denn auch er berichtet, dass Sainteny am darauffolgenden Tag über jene zwei Französinnen und eine Engländerin spricht.⁹⁴ Die Belebung der französischen Flagge wird als bedeutendes Zeichen wahrgenommen, denn die aus der französischen Revolution stammenden Farben, die die *Cocarde* zierten, sind auf das Engste mit dem Entstehen der französischen Nation verbunden.⁹⁵ Aus diesem Grund wird ihr Erscheinen weitergetragen. Solche Zeichen der Solidarisierung und des Widerstands stehen einer offiziellen Liste an gemeldeten Gewalttaten im Januar 1946 gegenüber:

Sainteny vient de me montrer ses notes du mois : 12 tentatives d’empoisonnement, 14 vols à main armée, 15 vols importants, 54 agressions du fait des Annamites, 33 agressions du fait des Chinois, 3 enlèvements suivis de libérations, 8 arrestations suivies de libérations...⁹⁶

Die Liste erscheint auch in den Mémoires von Sainteny, die an zwei Stellen variiert. Zunächst finden sich bei ihm zusätzlich noch “6 assassinats“⁹⁷. Ebenso steht bei ihm an letzter Stelle “8 arrestations dont 7 suivies de libération“⁹⁸. Diese beiden Details verschärfen das Resümee über den ersten Monat im Jahr 1946 und offenbaren eine schlimmere Situation, als Costes sie schildert. Während jedoch bei Sainteny eine tabellarische Aufzählung steht, was den offiziellen Charakter seines Werkes untermauert, berichtet Costes aus der Erinnerung, die fehlerhaft erscheint. Die drei Auslassungspunkte in seinen Tagebuchnotizen zeigen an, dass seine Aufzählung (beliebig) fortführbar ist, denn er beschreibt die zunehmende Ablehnung den Franzosen gegenüber und die Aussichtslosigkeit ihres Unterfangens. Allerdings findet sich bei ihm zumindest eine Zuschreibung zum Monat Januar, wenn auch das genaue Datum fehlt. Fraglich ist jedoch, ob er die Informationen bereits im Januar erhalten hat, denn die Zahlen stammen aus

⁹³SAINTENY (1953): *Histoire d’une paix manquée*, S. 89.

⁹⁴Vgl. AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 190.

⁹⁵GIRARDET (1997): *Les trois couleurs*, S. 50ff.

⁹⁶AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 199.

⁹⁷SAINTENY (1953): *Histoire d’une paix manquée*, S. 139.

⁹⁸Ebd.

diesem Monat, so dass die komplette Auswertung erst im nächsten Monat erfolgen kann. Die Zuschreibung zu einem bestimmten Zeitpunkt verschwimmt zunehmend. Nachdem die ersten Schritte der "Mission 5" bei Sainteny Tag für Tag berichtet und niedergeschrieben wurden, ändert sich die taggenaue Schilderung spätestens im Kapitel "Le volcan tonkinois", denn dort fehlen die Zeitangaben der Ereignisse, sofern sie sich nicht auf wichtige Stationen vorher wie den 22. August 1945⁹⁹ oder den späteren 18. März 1946¹⁰⁰ beziehen. Die Zwischenzeit scheint nicht genau datierbar zu sein.

Der Vergleich der Daten und den Ereignissen der entsprechenden Tage gerät durch die Fragmentarizität des Tagebuchs schnell an seine Grenzen und deren Lücken lassen sich auch nicht durch Saintenys Werk füllen, selbst wenn es André scheinbar als Antwort in der Lektüre zwischen beiden Zeitblöcken "findet". Die Einsicht in seine Gedanken zu dieser Zeit, in der Frankreich mit Ho Chi Minh und den Führern der Viet Minh um eine französisch-vietnamesische Beziehung verhandelt, eröffnet eine andere Reflexion über die Ereignisse, die bei Sainteny fehlt. Er schildert das Verhalten seiner Landsleute als "exécration du jaune que rien ne peut raisonner ni borner"¹⁰¹, wodurch sie sich deklassieren. Costes gerät damit in eine Gewissensnot, indem er über die menschliche Natur nachdenkt: "Penser qu'il y a dix-huit mois nous nous battions contre les nazis et les évangiles de la haine selon Goebbels et compagnie... Nous sommes différents, nous sommes différents, n'est-ce pas ? Le sommes-nous réellement ?"¹⁰² Er versucht, diesen Gedanken zu unterdrücken, beschreibt jedoch im selben Eintrag den Wunsch der hinter Leclerc stehenden Franzosen, die einen Krieg herausfordern wollen und denen der geschlossene Friedensvertrag ein Dorn im Auge ist. Die anstehende Feier wird groß begangen, er sieht sie jedoch zwiegespalten: "Il y a trop de sourires, et les espoirs sincères sont trop timides – derrière tout ça il y a simplement trop de mensonges, de part et d'autre. Dans le moment du triomphe, je vois déjà la digue qui se fissure."¹⁰³

Die Einsicht von Costes in dieses politische Spiel, das er als falsch und als riskant bewertet, liest sich in den Memoiren von Sainteny anders. So schreibt er von einer "mission accomplie"¹⁰⁴, als die französischen Truppen infolge des Abkommens wieder nach Hanoi einmarschieren dürfen. Für ihn ist dies ein Zeichen, dass seine Landsleute wieder nördlich des 16. Breitengrades in ihre Heimat zurückkehren. "Ces notes pourraient s'achever

⁹⁹An diesem Tag versprachen die Japaner Jean Sainteny, die Radiostation Bach-mai an die Viêt-Minh zurückzugeben SAINTENY (1953): *Histoire d'une paix manquée*, S. 138.

¹⁰⁰Hier kehren die französischen Truppen nach Hanoi zurück und die chinesischen ziehen sich zurück. ebd., S. 139/140.

¹⁰¹AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 213.

¹⁰²Ebd.

¹⁰³Ebd., S. 214.

¹⁰⁴SAINTENY (1953): *Histoire d'une paix manquée*, S. 140.

ici.“¹⁰⁵ Während Costes im selben Augenblick schon neue Konflikte sieht, schließt Sainteny das Kapitel für sich ab und bewertet es als Erfolg. Der Unterschied zwischen beiden Aufarbeitungen ist folglich der der Bewertung und der Weitergabe des Gesehenen und Erlebten.

Nach dem Ende des Tagebuchfragments, das im Wechsel mit der Sicht Andrés zitiert wurde, beginnt erneut die Schilderung aus einer Pierre-nahen Sicht, wie bereits in Kapitel 4.2.1 erläutert. Zuvor erlaubt es jedoch einen Blick nicht nur auf die politischen Ereignisse sondern auch auf den Menschen, der sein Vater damals war. Costes lernt Pierre an einer Bar im Hotel *Métropole* kennen. Er erkennt ihn an seiner starken physischen Ähnlichkeit zu dessen Vater Louis, der ein “vieil ami“¹⁰⁶ von Costes war, den er zunächst in London kennen gelernt und später in Paris wiedergesehen hat. Er bezeichnet ihn sofort mit dem Wort “Trouble“¹⁰⁷, ohne dass klar wird, ob er Pierre damit meint, der gerade aus Saigon aufgrund seiner Affäre mit Inès Blaizot zwangsversetzt wurde, oder sich selbst, der einen Teil der Hintergründe zur Beziehung von Pierres Vater mit Katia, seiner Schülerin, kennt. Bei einem weiteren Treffen wird ihm Folgendes klar: “Il n’a aucune vraie idée de l’homme qui était son père et il se débat sans fin avec son ombre.“¹⁰⁸ Die Aussage dieses Satzes ist eine Generation später genauso wahr, denn auch André kämpft wiederholt gegen die Leere an, die sein Vater durch seine Abwesenheit hinterlassen hat. Offenbar ist dies eine Problematik, die sich stetig repetiert, da auch André durch die Trennung von seiner Frau den Kontakt zu seinem Sohn verloren hat. So resümiert André an einer anderen Stelle diese Form der Sprachlosigkeit auf die folgende Weise: “Ainsi le silence ricochait entre nous et personne ne parlait à personne : quelque chose passait dans le sang et les ans, quelque chose qui n’était pas seulement la ressemblance physique.“¹⁰⁹ Die Vererbung von Sprachlosigkeit scheint sich in jeder Generation als Konflikt zwischen Vater und Sohn wiederzufinden, was einen stetigen Kampf gegen Unwissen nach sich zieht.

Dieses Unwissen versucht Pierre durch das Befragen von Costes aufzulösen, der jedoch ausweicht und ihm nur vage Andeutungen über die Natur der Beziehung zwischen Louis und seiner Schülerin Katia macht. Er begründet dies mit der folgenden Aussage: “Louis est mort, Katia perdue, Pierre tente de donner un sens à ce qui n’en a pas – c’est la vie en temps de guerre, ou peut-être la vie elle-même, qui sait ?“¹¹⁰ Pierres Versuch, das

¹⁰⁵SAINTENY (1953): *Histoire d’une paix manquée*, S. 140.

¹⁰⁶AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 203.

¹⁰⁷Ebd.

¹⁰⁸Ebd., S. 206.

¹⁰⁹Ebd., S. 215.

¹¹⁰Ebd., S. 207.

Leben seines Vaters zu rekonstruieren, ist aufgrund des Schweigens auf allen Ebenen, das lediglich durch Anspielungen und Bruchstücke durchbrochen wird und in denen er versucht, einen Sinn zu finden, ist genauso schwierig und an vielen Stellen vergeblich wie der seines Sohnes eine Generation später.

Der Versuch bedingt vor allem seine Angreifbarkeit. “Il est dévoré d’une soif d’heroïsme qu’il traduit en un idéalisme presque frénétique. Il ne tient pas en place, il est complètement perdu et très, très charmant.”¹¹¹ Sein Heroismus, der ihn in die Affäre mit Inès Blaizot treibt, bringt ihn ebenso dazu, Katia zu verführen, um damit sowohl seinen Vater als auch Costes zu düpiieren. Zudem ermöglicht letzterer ihm eine Nacht mit einer Einheimischen, die ihn zunächst nicht verführen kann. Erst als sie eingeschlafen ist, “il l’a prise dans son sommeil, presque brutalement”¹¹². Diesem Ausleben eines dunklen Triebes, das durch die Affäre mit Inès Blaizot einen Anfang fand, wiederholt sich. Neben der eben zitierten Schilderung von Costes finden sich im Romantext mehr Beispiele. So sieht er Katia in Hanoi wieder und beginnt eine Affäre mit ihr. Er gesteht ihr seine Liebe, bevor sie aufgrund ihres Berufes als Journalistin nach Amerika zurückkehren muss. In ihrer Abwesenheit kehrt er nach Saigon zurück, um die Beziehung zu Inès Blaizot wieder zu beleben. Nach der Begegnung zwischen diesen beiden, “le balayeur cambodgien qui nettoyait le temple de la rue Ochier trébucha en sortant sur le cadavre horriblement mutilé d’une femme”¹¹³. Der Tod von Inès wird den Viet Minh zugeschrieben, wäre aber auch als Racheat ihres Mannes denkbar. Pierre führt sein Leben ohne Gewissensbisse fort.

Der von Pierre angestrebte Heroismus kehrt sich somit in Wankelmütigkeit und Unbeständigkeit um. Das, was er im Gespräch mit Katia als Teufel bezeichnet – “Et il est déjà à l’intérieur de moi – trop tard pour espérer.”¹¹⁴ – vertieft den Eindruck, den Costes von ihm schildert. Die in ihm bereits vorhandene “dunkle“ Seite verschleiert den Drang, ein Held zu sein.

In einem Gespräch über Wahrheit und Lüge, über “la différence entre la propagande et tes propres souvenirs”¹¹⁵ mit dem vietnamesischen Verräter Bang Son, der plötzlich in seinem Zimmer in Saigon auftaucht, geht es ebenfalls um die Idee, die hinter der Kolonialisierung steckt und die den Tod von vielen Soldaten rechtfertigen soll.

– Toi, tu vas mourir peut-être pour le séparatisme cochinchinois, l’Union française et toutes ces conneries !

– C’est faux ! Il y a une idée qui est à l’oeuvre, et c’est d’accompagner les Vietnamiens

¹¹¹ AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 207/208.

¹¹² Ebd., S. 208.

¹¹³ Ebd., S. 282/283.

¹¹⁴ Ebd., S. 238.

¹¹⁵ Ebd., S. 262.

5 (Intra-)Mediale Intersektionen

jusqu'à la liberté !
– Tu veux me tuer pour ma liberté ?¹¹⁶

Die Absurdität der politischen Botschaften, die an die französischen Soldaten gegeben werden, damit sie ein Ideal haben, für das sie kämpfen können, wird hier durch die Frage von Bang offenbart. Die Vietnamesen zur Freiheit zu geleiten, die sie just durch die französische Kolonialisierung verloren haben und deren Ausprägung in jeder Hinsicht durch die Besatzungsmacht mitbestimmt wird, ist eine Farce, auf die der Vietnameser Pierre erst aufmerksam machen muss. Pierre, der einem ihm vermittelten Ideal nachstrebt, ist über die Aussage Bangs "Pas de héros dans une guerre."¹¹⁷ schockiert, trifft sie doch in Kombination mit der letzten Aussage aus dem Gespräch, in dem es um das Töten von Abweichlern der französischen Freiheitsidee geht, den Kern des Problems des Krieges.

Carraz, ein weiterer Wegbegleiter Pierres kommentiert dies auf die folgende Weise:

C'est ce truc avec la guerre : il n'y a rien à comprendre. Avant de la faire tu crois qu'il y a des raisons et tu lis les grands mots qui vont avec. Et puis après, quand t'es dedans, y a plus un de ces connards de politiciens pour te faire un discours de merde dont personne a rien à foutre : ça s'est refermé sur toi et puis c'est trop tard.¹¹⁸

Die Überzeugung oder die Idee, die zu Beginn eines militärischen Engagements steht, bröckelt während des Einsatzes zunehmend. Der Diskurs über den Krieg unterscheidet sich somit deutlich von seinem Alltag. Wer an den Heroismus der Reden, an die Idee, die Vietnamesen zur Freiheit zu begleiten, glaubt, läuft in eine Falle. Die Versprechungen Indochinas "rédemption, vie, espace, oublié"¹¹⁹, die Pierre sich erhofft, erfüllen sich nicht. Er wird nicht erlöst, sondern findet den Teufel in sich, er behält sein Leben "trop occupé qu'il était de se battre avec lui-même et son passé"¹²⁰, verlässt Indochina nach dem Krieg, kann es aber nicht vergessen oder auch nur ein neues Leben beginnen. Sein hoffnungsvoll begonnenes Leben endet, ohne dass er sich von diesen Erinnerungen befreien kann.

Der Diskurs über Indochina enthält somit verschiedene Ebenen mit unterschiedlichen Funktionen, die sich formal deutlich voneinander abgrenzen. Hierbei dient das Tagebuchfragment von Costes als Mittler zwischen dem Romantext, der sich um Pierre und André dreht, und Jean Saintenys "Histoire d'une paix manquée". Gerade bei letzterem zeigen sich die oben analysierten Unstimmigkeiten, über die Costes und André bei einem Treffen in Paris sprechen. Dabei enthüllt der Ältere der beiden folgendes:

¹¹⁶ AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 262.

¹¹⁷ Ebd., S. 261.

¹¹⁸ Ebd., S. 275/276.

¹¹⁹ Ebd., S. 32.

¹²⁰ Ebd., S. 215.

Une fois j'ai parlé avec un de ces professeurs d'histoire et chaque détail que je lui donnais lui faisait froncer les sourcils. Je me trompais, je me trompais forcément – de sorte qu'à la fin de la conversation il m'avait pratiquement convaincu que je n'étais pas là où je croyais avoir été, que ma vie telle que je me la rappelais n'était qu'un effet de mon imagination. Un fantôme.¹²¹

Das Aufeinandertreffen von Erlebnis und Wissenschaft mündet in einer Zwistigkeit und in die Frage der jeweiligen Überlegenheit. Die Exaktheit der Wissenschaft stellt die Ungenauigkeit der Erinnerung auf die Probe. Scheinbar gewinnt erstere, denn ihre Akribie widerspricht der Uneindeutigkeit des Gedächtnisses. Jedoch stellt sie damit das Leben der Figur Costes in Frage, das als Hirngespinnst eingestuft wird. Was für ihn spricht, ist jedoch sein fragmentarisches Tagebuch, welches er persönlich unmittelbar in der entsprechenden Zeit geführt hat. In dem vorherigen Zitat zeigt sich jedoch, dass seine Erinnerung bereits vor Ort fehlerhaft war, denn die Aufzählungen der Vorfälle gegenüber Franzosen in Hanoi sind nicht vollständig bzw. sind nicht deckungsgleich mit dem Dokument in Saintenys Werk. Die Frage, die sich stellt, ist, wer das Anrecht auf Wahrheit hat.

Die Diskussion um das Phantasma der Erinnerung lässt sich auch auf die Memoiren von Jean Sainteny übertragen, der sie erst 1953 veröffentlicht und diese somit im Nachgang seiner Rückkehr nach Frankreich verfasst. Die Divergenz der beiden Ankunfts Momente im August 1945 verdeutlicht dies, denn recherchiert man dieses Ereignis nach, bestätigt sich die Version von Sainteny¹²². Das Infragestellen des Datums bestimmter Ereignisse rüttelt am bisher festen Gefüge der Geschichte, welches weitere Konsequenzen nach sich zöge, denn alle Nationen berufen sich in ihrem Gründungsmythos auf bestimmte Zeitabschnitte, wenn nicht gar auf historische Fakten und Daten. Das Einschreiben in ein wie auch immer geartetes kulturelles Gedächtnis, das meist auf Daten basiert, wird auf diese Weise mehr und mehr in Frage gestellt. So lässt sich dies zugespitzt als Konstrukt formulieren, welches nach geschichtswissenschaftlichen Vorgaben gestaltet und für Erinnerungszwecke instrumentalisiert wird.¹²³

Die Bedeutung der Zeit ist eine dauerhafte Konstante im Narrationsmodus und gerade diese wird hier in Frage gestellt. So offeriert die Schilderung von Costes eine historiographische Metafiktion, die im Umfeld des Romans funktioniert, aber bereits dort in Zweifel gezogen wird. Das Tagebuch als empirischen Beleg zu sehen, widerspricht durch die Abweichungen, die die Erlebnisse von Costes bedeuten, den bisherigen Erkenntnissen. Indem das Werk von Sainteny anerkannt wird, das Fragment und das daraus entstehende Gespräch mit dem Professor der Geschichte nicht, wird deutlich, dass es einen

¹²¹AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 287/288.

¹²²Vgl. bspw. PEDRAZZANI (1972): *La France en Indochine*, S. 164.

¹²³Vgl. bspw. die Ausführungen von ZELIZER (1998): *Remembering to Forget*, S. 7.

historischen Diskurs geben muss, der die Wahl zwischen einer Anpassung oder einem Ausschluss lässt. Da sich die Erinnerungen Costes nicht in das bereits gefertigte Schema einfügen lassen, wird er zu einer Anomalie oder, wie er es ausdrückt, einem Phantasma. Die Auseinandersetzung mit den Texten aus der Kolonialzeit führt vor, wie offizielle Geschichtsschreibung funktioniert und stellt dies in Frage. In dem Moment, in dem ein Wissenschaftler sich über die Erlebnisse eines Augenzeugen hinwegsetzt, offenbart sie sich als Konstrukt, dem nachträglich künstlich eine gewisse Form und Linearität verschafft wird, die sich als Schleier über die verschwiegenen Ereignisse legt. Der politische Diskurs im eigenen Land vor und während des Kriegs enthüllt sich als Beschränkung einer facettenreichen Realität.

Den Anspruch der Geschichtswissenschaft, Fakten abzubilden, kommt sie somit nur begrenzt nach, denn im Vergleich beider Texte wird deutlich, dass nicht nur das Tagebuch fragmentarisch bleibt, sondern auch die Memoiren von Jean Saindeny lediglich über ausgewählte Ereignisse berichten, um die Dimension der Zweifel am Vorgehen des eigenen Landes auszusparen und auch um das Schicksal der dort eingesetzten Soldaten, das im Roman anhand von Pierre im Sinne eines Fallbeispiels verhandelt wird, zu verschweigen. Die Abarbeitung der Historiographie Indochinas offenbart vor allem die Porosität eines solchen Vorhabens und hinterfragt den Anspruch auf Autorität und Authentizität, den diese als Wissenschaft bezeichnete Kunstform beinhaltet.

Dies wird auch im Gespräch zwischen Costes und André deutlich. Beide sprechen über einen Vorfall, bei dem eine chinesische Dschunke von den Franzosen vermutlich am 19. Dezember 1946 abgeschossen wird, was einen Aufschrei verursacht. Die Zahl der Opfer liegt zunächst bei 20.000 Toten, deren Anzahl sich im Laufe der Jahre immer weiter reduziert. Costes, der Jahrzehnte später zufällig den damaligen Bürgermeister von Haiphong trifft, fragt die Anzahl nach: " 'Nous sommes entre amis, n'est-ce pas ? Cinq cents, tout au plus.' Voilà comment ça se fait, l'histoire."¹²⁴ Die Glaubwürdigkeit der Geschichtsschreibung wird somit grundlegend hinterfragt und in Zweifel gezogen. Die Publikation der aufgebauchten Anzahl der toten Menschen zeigt die Instrumentalisierung dieses Vorfalls, die sich fortsetzt. Costes erfährt dies lediglich "entre amis", also in einem Gespräch unter vier Augen. Die Verfälschung steigt somit mit der Anzahl der Gesprächsteilnehmer und zeigt eine gewisse Beliebigkeit, die unter dem Willen der Chronisten zielgerichtet instrumentalisiert werden kann.

So liest sich die folgende Einschätzung auf unterschiedliche Weise: "Notre quasi-siècle de colonisation s'est achevé dans une débandade et partout l'impression règne que ces institutions que nous croyions solides, cette entente que nous rêvions cordiale, tout cela s'est

¹²⁴ AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 292.

effondré.“¹²⁵ Die Aussage von Costes rüttelt damit nicht nur an der Wahrnehmung der französischen Vorherrschaft in Indochina, sondern lässt sich auch auf die Aufarbeitung dieses Teils der Vergangenheit übertragen. Die Kolonialisierung der Geschichte durch die Wissenschaft erlebt durch die Schilderung von Costes einen Bruch, denn sie vermag es nicht, die Suche von André zu unterstützen. Den Zugewinn, den das Tagebuchfragment bietet, ist ein persönlicher Zugang, nicht nur zu den politischen Entwicklungen sondern vor allem auch – und das ist für André wichtig – zu seinem Vater Pierre, dem er – in einem begrenzten Rahmen – näher kommt.

Die daraus entstehende Erkenntnis “mon père ce héros, mon père ce salaud – les deux faces de la médaille“¹²⁶ unterstreicht die Ambivalenz der Suche nach der 'wahren' Vergangenheit. Je nachdem, wer bzw. welche Seite die Geschichte schreibt, ergibt eine andere Sicht auf die Ereignisse. Bertold Brecht formulierte dies auf die folgende Weise:

Immer doch
Schrieb der Sieger die Geschichte des Besiegten.
Dem Erschlagenen entstellt
Der Schlächter die Züge. Aus der Welt
Geht der Schwächere, und zurückbleibt
Die Lüge.¹²⁷

So klar, wie Brecht die Einteilung in Sieger und Besiegten vornimmt, ist es im Falle Indochinas nicht. Gerade durch den Abschluss der chinesischen Dschunke, bei der die Besatzung ums Leben kommt, ist der eigentliche Gewinner die Partei der Viet Minh, die in diesen Vorfall zunächst nicht involviert ist. Dass dennoch eine Lüge zurückbleibt, liegt in der Möglichkeit des Schreibens, die Brecht zu Beginn erwähnt. Indem die Verschriftlichung einer Instrumentalisierung gleicht, deren Handwerk die Vietnamesen in diesem Fall besser verstehen, schafft sie es, aus einem Vorfall ein Politikum zu machen. Die Frage nach den Opfern wird somit nicht nur durch die auf der Dschunke zu diesem Moment anwesende Passagiere beantwortet, sondern erweitert sich um die französischen Verursacher. Die Solidität der sicher geglaubten Institutionen gerät auch an diesem Punkt ins Wanken. Die Verfassung von Historiographien orientiert sich somit an der Macht zur Verschriftlichung und zur Publikation.

Gerade diese scheint im Roman problematisiert zu werden, denn der Unterschied zwischen Saintenys Memoiren und dem Tagebuchfragment von Costes liegt neben den zeitlichen Abweichungen und den (un-)kritischen Tönen darin begründet. Die Institutionalisierung in der Publikation offenbart vor allem eine Vereinheitlichung, nur dass dies beide Länder in ihrem Sinne auslegen und die Geschichte der Kolonisierung entspre-

¹²⁵AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 201/202.

¹²⁶Ebd., S. 196.

¹²⁷BRECHT (1989): *Stücke: 6*, S. 158.

chend verfassen lassen. So wird aus Frankreich ein Heilsbringer der Demokratie und der Menschenrechte, der die "Indochinesen" mit ihrem Wissen bereichern will, während der Vietnam sich erfolgreich gegen unrechtmäßig eingedrungene und überlegen geglaubte Armeen erfolgreich wehrt. Lügen – glaubt man den kritischen Aussagen von Costes – hinterlassen beide in der Welt.

Die eigentlich Besiegten sind somit diejenigen, die keine Stimme erheben (können). Pierre, der Vater von André, stirbt, ohne sich detailliert geäußert zu haben. Sein Sohn bemüht sich, ihm eine Stimme zu geben, und erfährt dabei, dass die Wahrheit lediglich "entre amis" ans Tageslicht kommt. Historische Abhandlungen jeglicher Nationalität neigen zur Verschleierung, indem sie Ereignissen eine Richtung andichten, die sie vielleicht im Ursprung nicht hatten. Historiographien sind – laut Audouards Roman – Schleier, die sich über Geschehnisse legen, um sie durch einen eigenen Diskurs, eine eigene Textur zu verbergen.

Andrés Suche ist somit eine, die durch persönliche Kontakte zumindest teilweise erfolgreich ist. Durch das Treffen mit Khiem und Costes, die beide Wegbegleiter seines Vaters sind, lernt er deren Sicht auf die Ereignisse in den letzten Monaten der Kolonialisierung und auf seinen Vater kennen. Jedoch bringt dies lediglich Fragmente hervor, aus dem kein Gesamtbild rekonstruierbar ist:

Portier de la mémoire, j'étais condamné à terminer des phrases, à concocter des histoires à partir de ces éléments disparates. Ce qui en naîtrait finalement n'aurait pas de vraie cohérence, je n'en tirerais pas de satisfaction et je n'y trouverais pas les réponses voulues.¹²⁸

Das Mosaik aus den Stimmen der Freunde seines Vaters bleibt unvollständig. Der Roman, der zusätzlich zur Zeitlinie Andrés auch das Leben seines Vaters, getrennt in eigenen Kapiteln, schildert, füllt diese Leerstellen. Im Gegensatz zu den zitierten Historiographien entsteht eine Polyphonie, in der nicht nur die Sieger zu Wort kommen, sondern ihre Stellung und ihr Anteil an den "Lügen" kritisch hinterfragt und durch die Stimmen der "Besiegten" wie Khiem, Costes und Pierre ergänzt werden. Die scheinbare Überlegenheit des wissenschaftlichen Diskurses enthüllt sich als Mittel der Manipulation und der Auslassung, das andere Aufarbeitungen überdeckt. Erst durch die Suche Andrés entwickelt sich eine Narration über die verborgenen Biographien jenseits der Historiographien.

Die Pervertierung des Lebens von Pierre, in dem er das Heldentum anstrebt, um an einem unerreichbaren Ideal zu scheitern und letztlich doch zum "salaud" zu werden, lässt

¹²⁸ AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 285.

sich mit der Recherche seines Sohnes nicht ändern. Vielmehr muss letzterer lernen, mit seinem Erbe umzugehen, wie Costes anmahnt: “C’est dans tes os, dans la matière qui se promène dans ton corps. Tu n’y peux rien. Tu es avec moi sur ce trottoir : tu n’as pas d’autre choix que de continuer avec.”¹²⁹ Das (Er-)Tragen der Last, die die Vergangenheit mit sich bringt, zeigt sich sowohl physisch als auch psychisch. Die Beeinträchtigung, die im Leben seines Großvaters und auch seines Vaters zu spüren war, wirkt sich auf ihn selbst aus, da er, nach der Trennung von seiner Frau, den Kontakt zu seinem eigenen Sohn verloren hat, wodurch er die geerbte Entfremdung weitergibt.

Die Brücke der Vögel, deren Bild den Titel des Romans prägen, symbolisieren nicht nur einen Kommunikationsweg zwischen zwei Sternen, sondern öffnen auch einen Kanal zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Vater und Sohn, zwischen Geschichte und Literatur. Ein persönlicher Kontakt ermöglicht die Lüftung des Schleiers, erleichtert durch ein Verstehen das zu tragende Gewicht und weist somit in eine andersartige, möglicherweise bessere Zukunft.

Die Arbeit des Romans, aus den disparaten Elementen ein narratives Mosaik zu entwickeln, welches die Komplexität der Problematik Indochinas annähernd abbildet, eröffnet einen anderen Blick und eine alternative Retrospektive, die über die Vereinfachung “du camp du bien et de celui du mal”¹³⁰ hinausgeht. Die Annahme dieser in der Vergangenheit liegenden Situation führt vielleicht am ehesten dazu, dass Vögel zwei Mal im Jahr eine Brücke bauen, damit Liebende zusammenfinden.

5.1.3 Textuelle Einbrüche – Pascale Roze’ „L’eau rouge“

In “L’eau rouge“ gibt es mehrere Einbrüche in die Narration, die sich formal durch die Setzung eines Absatzes und ihre Kursivierung vom übrigen Text abgrenzen. Auf diese Weise entsteht ein zusätzlicher Raum, in dem ergänzende Themen behandelt werden, die aus der Schilderung hinausfallen würden. Sie geben dem Roman eine zusätzliche Stimme, die oftmals als Innensicht zu charakterisierende Hintergründe nachtragen oder detailreichere Aufzählungen beinhalten. Ihre Funktion liegt somit nicht nur in der Ergänzung sondern auch in der kritischen Hinterfragung des Geschilderten. Ihr Ursprung ist inner-

¹²⁹AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 301.

¹³⁰Ebd., S. 292.

5 (Intra-)Mediale Intersektionen

halb des Textes nicht erläutert, dennoch spielen sie eine wichtige Rolle in der Rezeption des Romans. Der so entstehende polyphone Charakter des Textes enthüllt ein differenziertes Bild Indochinas.

Die erste Beifügung befindet sich im Anschluss an die euphorische Schilderung der Ankunft von Laurence in Saigon und ihrer Entdeckung des “kleinen Frankreichs am anderen Ende der Welt“¹³¹:

*Voici les vastes hôpitaux et les claires écoles
fleurs de ciment et de brique
voici les canaux chargé de riches marchandises
voici l'austère beauté des hévéas.
Sur des ponts audacieux, les trains en sifflant unissent le Nord avec le Sud.
Qui ne dirait en son coeur devant cette nature ordonnée, contenue dans ses crues, démoustiquée,
débarassée des ses capricieux Génie : comme il est beaux le travail de l'homme !¹³²*

Der als Gedicht beginnende Einschub zeigt sich zunächst als Loblied auf die Urbanisierung des Landes, zu der Krankenhäuser und Schulen genauso gehören, wie die Kautschukproduktion, der Brückenbau und das Schienennetz. Die Kultivierung Indochinas zeichnet sich durch die Eindämmung des Hochwassers, das Trockenlegen von Sümpfen, also der Brutstätte von Mücken, und die Geisteraustreibung aus. Die Einflussnahme der – vornehmlich französischen – Menschen in diesem Teil der Erde zeigt sich als narratives und gestalterisches Element des Lobliedes, denn es besteht aus wiederholten Verweisen auf Errungenschaften durch die dreimalige Verwendung von “voici“, die die sich steigende Begeisterung ausdrückt und die Laurence zugeschrieben werden kann.

Die Metaphern des Fortschritts, die verwendet werden, enthüllen ihre Suche nach Ähnlichkeiten in dem ihr fremden Land und nicht nach den Unterschieden. So offenbart sich ihre Flucht aus den eigenen, als eng empfundenen Verhältnissen als Trugschluss, denn ihre Mitnahme der bereits bekannten Bilder und ihrer Sichtweise verschließt sie vor neuen Erkenntnissen. Die Kultivierung, die hier an Indochina beschrieben wird, überträgt sich folglich auf die Protagonistin. Trotz ihres physischen Aufbruchs richtet sie sich nach gelernten Maßstäben und schreitet nicht nur körperlich sondern auch innerlich über bereits bestehende Wege, ohne neue zu schaffen. Die Neuausrichtung und -orientierung stagniert bereits zu Beginn.

Diese Beifügung lässt sich noch auf einer weiteren Ebene deuten. Das lyrische Ich ist hier nicht identifizierbar und steht daher hinter dem dominant im Zentrum des Sprechaktes platzierten Adressaten zurück. Das mitgedachte “du“ bzw. “ihr“ in “voici“ verweist auf die dargestellten Motive. Der neutrale und distanzierte Tonfall steht im Gegensatz zu der euphorischen Schilderung des Romantextes zuvor. Die angedeutete lyrische Form

¹³¹Vgl. die Analyse in Kapitel 3.1.2.

¹³²ROZE (2006): *L'eau rouge*, S. 25.

durch die Setzung des Absatzes bricht inhaltlich bereits nach der zweiten Zeile und formal nach der vierten Zeile ab. Die Metapher der “Blumen aus Zement und Backstein“, die die Schulen und Hospitäler umschreibt, wird durch eine beinahe vollständig sachliche Aufzählung abgelöst, die in der dritten Zeile lediglich durch das Adjektiv “riches“ lyrisiert wird. In der vierten Zeile, die die nüchterne Schönheit der Kautschukbäume beschreibt, zeigt sich die Kultivierung durch die Wahl des Bildes, aber auch durch die Absenz einer weiteren Metapher, so als würde nicht nur die als wild zu bezeichnende Euphorie von Laurence urbanisiert und in einem streng formalisierten Gedicht kanalisiert. Die Ordnung der Natur spitzt sich im zweiten Teil des Gedichts weiter zu, denn die Enjambements – Kennzeichen der Lyrik – nehmen ab und werden durch ganze Sätze ersetzt, die an Länge zunehmen. Die lyrische Form, die das Loblied mit der Musik und damit auch mit Emotionen verbinden, weicht einer Schilderung im epischen Stil und erscheint auf diese Weise leichter verständlich, “débarassée de ses capricieux Génie“, die mit Gedichten oftmals in Verbindung gebracht wird. Das Werk des Menschen, Ordnung und Übersichtlichkeit zu schaffen, zeigt sich folglich nicht nur in Indochina sondern auch in der Wahl der Textform. Dies vereinfacht nicht nur den Anschluss an den Roman, sondern auch das Ankommen in einem – prinzipiell – fremden Land.¹³³ Die Kursivierung ebenso wie die Reise in ein anderes Land, die beide eine Grenzüberschreitung darstellen, sind folglich nur Monade im Sinne Rüdiger Bubners: “Gesellschaftliches Handeln wird vorgeführtes Handeln, Subjekte stilisieren ihre Wünsche und Interessen zu Posen.“¹³⁴ Die gesellschaftliche Konformität, die er behandelt, findet sich auf der Ebene der Stadtplanung. “Une petite France en miroir, en réplique“¹³⁵ ist die urbanisierte Form der Monade. So wird das Reisen zu einer ewigen Wiederkehr an denselben Ort mit einem anderen Etikett. Die Beifügung ist – mit anderen Worten – das Loblied, das in gekürzter Form und anderer Verpackung, die Aussage des Romans zu wiederholen scheint. Ein weiterer Einschub ergänzt eine Aussage zu Colvert, der als Leutnant in Chaudoc tätig ist und während seiner Aufträge die einheimische Tracht trägt. Die Kursivierung beginnt mitten im Satz, denn nimmt er abends an den Tanzveranstaltungen im *Bungalow* teil, trägt er seine französische Uniform, die ihm zu groß ist und die ihn als Geist erscheinen lässt:

¹³³Dass diese Wahrnehmung einer stadtbildnerischen Umgestaltung – eine *mission civilatrice* mit Fokus auf den Städtebau – keine Fiktion ist, führt Gwendolyn Wright in ihrer Analyse “The Politics of Design in French Colonial Urbanism“, die 1991 erschienen ist, aus. Darin beschreibt sie, wie gerade in Indochina zunächst die einheimische Architektur ungeachtet ihrer klimatischen Vorzüge ignoriert oder gar abgerissen wird, um gothischen und neoklassizistischen Bauwerken Platz zu schaffen, um die Dominanz der französischen Kolonisatoren auf diese auffällige Weise anzuzeigen.

¹³⁴BUBNER (1994): *Ästhetische Erfahrung*, S. 150.

¹³⁵ROZE (2006): *L'eau rouge*, S. 24.

5 (Intra-)Mediale Intersektionen

*qu'il était un autre,
un transfuge,
un jonc de la plaine des Joncs peut-être,
de cette terre excessive dans laquelle pour subsister
il fallait ne pas offrir trop de surface
et pas de douceur, surtout pas de douceur.
Pas de douceur sous le soleil ardent et la pluie drue*

*pas de douceur sur le visage
pas de douceur avec les supplétifs
pas de sentiment.
Le sentiment était blanc.¹³⁶*

Das Anderssein, das den Einschub beginnen lässt, nimmt das Gefühl des Fremdseins formal auf. Die Aufgabe der Uniform während seiner Einsätze, die jedoch der Annahme der gesellschaftlichen Konventionen während der Tanzabende folgt, lässt ihn zu einem Überläufer werden und stellt seine Identität in Frage. Der fünfmaligen Wiederholung des Wortes *douceur* – Sanftheit, Milde –, widerspricht die vorangehende Negierung, indem eben diese nicht an die Oberfläche geraten darf. Um unter den klimatischen und sozialen Bedingungen des Landes zu überleben, ist eben jener Ausdruck weder physisch noch im Verhalten denkbar.

Das “weiße Gefühl“ weist folglich in zwei Richtungen. Einerseits zielt es als ethnische Aussage auf die Hautfarbe, wodurch diese Eigenschaft den Einheimischen ab- und den Kolonialisten zugeschrieben wird. Andererseits bedeutet *blanc* ebenso leer, unbeschrieben, im Sinne von unerfahren. Gefühle hat folglich nur der, dessen Blatt im metaphorischen Sinne unbeschrieben ist und der noch keine negativen Erfahrungen gemacht hat. Das Unterdrücken von Gefühlen wahrt das Gesicht, was vor allem in asiatischen Ländern eine wichtige Rolle spielt.

Colvert steht mit dieser Zuschreibung im Gegensatz zu Laurence, die “*était pleine de sentiments*“¹³⁷. Der Übergang in diesen Zustand – dem Verlassen der Weichheit in Richtung Härte – gelingt ihr nicht, obwohl ihr die Schwere der empfundenen Gefühle durchaus bewusst ist. Der Einschub, der als Auffangbecken der Sanftheit dient, was die mehrmalige Wiederholung anzeigt, fungiert als Ort der Transgression. Das Überlaufen zeigt sich folglich nicht nur im Überschreiten sondern auch in der Fülle, die einen eigenen (Text-)Raum benötigt, der separat lokalisierbar ist und der ein Sprechen über gesellschaftlich “verbotene“ Aussagen ermöglicht.

In der nächsten Beifügung wird die Angst von Moulin, einem in einem Außenposten lebenden Offizier, geschildert, der von den Viet Minh getötet wird. Seine ausgegrenzte Lage, die sich sowohl räumlich als auch kulturell zeigt, denn er lebt nicht nur allein als

¹³⁶ROZE (2006): *L'eau rouge*, S. 56.

¹³⁷Ebd., S. 57.

Kommandant eines “avant-poste en lisière de la plaine des Joncs“¹³⁸, sondern spricht spricht außerdem auch weder die Sprache der Einheimischen noch versteht er ihre Gesten. Die Szene, die in der Beifügung geschildert wird, beschreibt ihn als “enfant blanc“¹³⁹, das versucht, den Kontakt zu den Ortsansässigen herzustellen, die aus Angst vor ihm fliehen, obwohl er sagt, er sei zu ihrem Schutz da:

*L'enfant avançait dans le vide, et dans le vide, entendait la rumeur de sa peur, et celle peut-être qui insinuait que nous nous trompions. Mais comment réfléchir à cela ? C'était lui qui s'était trompé en croyant être Lancelot. Les autres étaient fermes et virils, je vois bien que les autres sont fermes et virils, qu'ils ne s'étranglent pas. Il avançait les mains ouvertes et tendues, je n'ai plus l'âge d'être dans les jupes de ma mère, je n'ai plus l'âge d'être dans les jupes de ma mère.*¹⁴⁰

In diesem Auszug wird der Gegensatz zwischen “l'enfant blanc“ und “les autres“ deutlich. Ihre Gemeinsamkeit ist die Angst. Während ihre sich durch die Flucht anzeigt, offenbart sich seine in der Leere, die die Anderen hinterlassen. Der Wechsel aus der Nullfokalisierung zur inneren lässt die Schilderung zu einem Monolog werden. Die körperliche Leistungsfähigkeit schürt seine Befürchtungen. Obgleich er seine Hände ausstreckt, was eine Geste der freundlich gesinnten Kontaktaufnahme bedeuten soll, so lässt die Nähe des zuvor in Bezug auf die Einheimischen in der Negation verwendeten “s'étrangler“ eine andere Deutung entstehen. Ausgestreckte, offene Hände können sich – vor allem bei Furcht – zu einer Selbstverteidigungsgeste formen und eine Strangulation ausführen.

Das zweimalige Aufgreifen verschiedener Worte wie “vide“, “tromper“, “fermes et virils“, “avancer“ verdeutlicht die Furcht und das Voranschreiten des Verfolgungswahns, den Laurence zuvor an Moulin am Tag vor seinem Mord wahrnimmt. Der als Schrei zu lesende letzte Teilsatz, der sich ebenfalls wiederholt, steigert dies hin zur Beklemmung und rekurriert zum Beginn der Beifügung, in der er als Kind bezeichnet wird. Der mütterliche Schutz, den er begehrt, von dem er sich auch distanziert, ist nicht erreichbar. Der Abstieg des als Held angereisten jungen Mannes zu einem ängstlichen Kind hinterfragt den Mythos des siegreichen Kämpfers, der sich in der Figur Lancelots, einer der Ritter der Tafelrunde des Königs Artus, manifestiert. Die Dichtung über ihn lässt eben jenen Part der Furcht aus. Auch in diesem Roman sieben Jahrhunderte später¹⁴¹ ist das Beschreiben der Angst des Soldaten im Krieg vor einem – für ihn manchmal unsichtbaren – Feind zwar möglich, sie wird aber wie zuvor das Gefühl in einem textuell separaten Raum geschildert. Das Ausgrenzen offenbart sich hier als Gefahr, die Tote fordert.

Der Tod einer weiteren Figur – nämlich Lân – lässt einen weiteren Textraum zur Frage

¹³⁸ROZE (2006): *L'eau rouge*, S. 58.

¹³⁹Ebd., S. 60.

¹⁴⁰Ebd., S. 60/61.

¹⁴¹Diese Zeitangabe bezieht sich auf die im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts veröffentlichten *Lancelot en prose*, der mehrere Geschichten von vermutlich unterschiedlichen Autoren beinhaltet.

der Emotion entstehen, der sich jedoch mit dem Zulassen von Lust und dem Überschreiten der ethnischen Grenze beschäftigt.¹⁴² An dieser Stelle der Analyse ist vor allem die Thematisierung von Gefühlen wichtig, die sich in der Sexualität zuspitzt. Auch hierfür ist eine erneute Beifügung, also ein Ausbruch aus dem Romantext nötig, denn es wird wiederum ein Tabu berührt, welches sich zusätzlich in einem sehr kurzen Hinterfragen von Laurence' eigenen Motiven in der Beschuldigung von Lân enthüllt.

Dieser Exkurs beginnt mitten im Romantext. Er beschreibt die Möglichkeit, Colette zu bitten, die Beschwerde von Laurence ob des sexuellen Übergriffs nicht an den Kommandanten zu geben. Die Abschweifung lautet im Anschluss: *“et il est vrai que ce n'était pas si grave et qu'elle le savait.”*¹⁴³ Das Kleinreden der versuchten Vergewaltigung resultiert aus dem Wunsch heraus, den Fortgang aufzuhalten, um nicht im Mittelpunkt zu stehen. Doch gerade das scheint ihr unmöglich, was in einem erneuten Exkurs deutlich wird: *“Quelque chose s'était également mis en marche à sa naissance, et c'était elle, la petite graine de rêve. C'était elle, la petite graine de rêve.”*¹⁴⁴ Ihr Wunsch “[d']aller au bout“¹⁴⁵ lässt sich an dieser Stelle mit der Metapher des “Traumsamens“ verknüpfen, denn ihr Drang bzw. ihr Wille die ihr von ihren Eltern gesetzten Grenzen zu überschreiten, ist der Kern ihres Wesens, der sie immer wieder antreibt. So entwickelt sich das Voranschreiten zu ihrem eigenen Charakteristikum, was verdeutlicht, wieso eine nach langen Jahren wiederkehrende Erinnerung, die sie zu einem Rückblick zwingt, ihren Tod verursacht. Eine weitere Beifügung beschreibt ihren Wunsch des Vorwärtskommens genau auf diese Weise: *“Je n'ai jamais cru que quelque chose me soit dû. J'ai eu toujours et foncièrement la sensation que le monde est immérité.”*¹⁴⁶ Dieses scheinbar wörtliche Zitat umreißt kurz das Lebensmotto von Laurence, deren Blick sich immer nach vorne richtet. Die Unmittelbarkeit, mit der die Protagonistin durch diese Art der Textkonstruktion greifbar wird, durchbricht die Nullfokalisierung des Romans und weicht die Distanz zwischen Figur und Leser auf. Die scheinbare Wörtlichkeit entspinnt ein Spiel um Nähe und Distanz, das sich in der Textform widerspiegelt. Die Funktion der Einschübe, die sich auf Laurence beziehen, offenbart sich im Wechsel zwischen An- und Abwesenheit. Während der Romantext mit der Schilderung der Abwesenheit beginnt, erscheint sie gerade in der zuletzt zitierten Darstellung, die zudem in der ersten Person Singular berichtet, anwesend zu sein. Während die anderen Beifügungen eine Mittlerposition zwischen beiden Zuständen haben, indem sie sich ihrer Sicht annähern, aber immer noch in der dritten

¹⁴²Die ausführliche Analyse findet sich in Kapitel 3.1.2.

¹⁴³ROZE (2006): *L'eau rouge*, S. 99.

¹⁴⁴Ebd.

¹⁴⁵Ebd., S. 19.

¹⁴⁶Ebd., S. 120.

Person Singular “sprechen“, überwindet ihre Stimme schlussendlich die Grenze und wird zum Ende des Romans hörbar und für den Leser damit fast greifbar.

Greifbarkeit – diesmal in Form der Absurditäten des Verwaltungsapparates – scheint das Ziel einer weiteren Beifügung zu sein, die den Kommandanten Colvert betrifft. In dieser werden die Anlagen des monatlichen Berichts aufgezählt, die inhaltlich nicht miteinander in Verbindung stehen. So findet sich in der Auflistung neben erwartbaren Schriftstücken wie “*Circulaire pour forcer la population à majorer la production*“¹⁴⁷ und “*Condamnation à mort de Ngyuen Tan Duc*“¹⁴⁸ auch “*Recette contre les morsures de serpent venimeux*“¹⁴⁹ oder “*Invitations aux mères de combattants pour une question importante*“¹⁵⁰. Die Unordnung in der Aufzählung liegt in der Unmöglichkeit der Ordnung, zumindest sieht Colvert es auf diese Weise.¹⁵¹

Das Aufeinandertreffen von Realität und Verwaltung scheint nicht zu funktionieren, da die Komplexität der einen mit der Systematisierung der anderen nicht kompatibel erscheint. Doch gerade in diesem Scheitern und ihrem Sichtbarwerden in einem Romantext entsteht ein ästhetischer Effekt, der dem der ersten Beifügung ähnlich ist. Der Versuch der Schaffung von Ordnung misslingt, was Colvert und damit auch dem Leser ersichtlich ist, dennoch wird an diesem System festgehalten und Monat um Monat ein neuer Bericht verfasst.

Der Wille der Beherrschung des kolonialisierten Landes zeigt sich nicht nur in der Urbanisierung und der Verwaltung, sondern ebenso in der Übertragung der als französisch angesehenen Werte und Normen:

*comme nous avons dit aux Annamites vous avez droit à un avenir d'amour, un avenir de liberté, égalité, fraternité, non seulement Pasteur et le Transindochinois, mais liberté, égalité, fraternité, ces trois beaux mots qui sont notre devise et que nous voulons répandre sur la planète entière.*¹⁵²

Der Beginn der Beifügung ist nicht der Beginn des Satzes, sondern eine auf Laurence bezogene Aussage, dass sie ein Recht auf einen Mann habe, der ihr sagt, dass er sie schön findet und ihr eine Zukunft voller Liebe zusteht. Die kursivierte Weiterführung baut auf dieser Bemerkung auf, um eine Parallelisierung zwischen zwei verschiedenen Konzepten herzustellen. So hat Laurence genauso ein Recht auf Liebe wie die Einheimischen auf die Grundsätze des französischen Staates – nämlich Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, was

¹⁴⁷ROZE (2006): *L'eau rouge*, S. 79.

¹⁴⁸Ebd.

¹⁴⁹Ebd.

¹⁵⁰Ebd.

¹⁵¹Vgl. ebd., S. 80.

¹⁵²Ebd., S. 74.

diese ins Gegenteil verkehrt. Die Zuspitzung und Erweiterung der Urbanisierung Saigons auf ideelle Werte, die den "Annamiten" ebenso wie Hygiene, ärztliche Versorgung und ein Schienennetz überbracht und von ihnen (dankbar) angenommen werden sollen, ist eine ironisierte und damit kritische Darstellung der Realität, die weit davon abweicht. Gesellschaftliche Errungenschaften per Dekret in andere Gegenden der Welt überbringen zu wollen, funktioniert nicht auf diese Weise, was das Schicksal der Franzosen in Indochina deutlich gezeigt hat.

Die Abweichungen vom Romantext in kursivierter Form eröffnen damit einen weiteren Textraum, der kritisch und ironisch mit den Ereignissen des Haupttextes umgehen kann. Diese Abwege durchbrechen die Linearität der Erzählung und eröffnen eine zusätzliche Sichtweise, deren Hauptbedingung eine zeitliche Distanz zu sein scheint. So liest sich "L'eau rouge" ohne die Beifügungen undifferenzierter und verweist naiv – wie die Figur Laurence – auf das "kleine Frankreich am anderen Ende der Welt".

Beifügungen als Mittel der Abschweifungen, also textuelle Abwege zu schaffen, um Narrative auch formal umsetzbar zu machen, führen auch hier zu einer polyvalenten Sicht auf Indochina. Die kritische, kursivierte Stimme des Hinterfragens im Roman führt zu einer tieferen, durchdachteren, differenzierteren Sicht auf Indochina. Die beiden Ebenen, die formal durch eine Kursivierung sehr deutlich voneinander getrennt sind, auch wenn sie sich einander scheinbar, durch den Beginn inmitten eines Satzes, annähern, verschmelzen nicht. Die zeitliche Differenz, die die Ironisierung, Verkehrung oder Zuspitzung des Romaninhaltes ermöglicht, verhindert das Zusammenkommen. So widerspricht der Roman nicht den zeitlichen Gegebenheiten der Realität, denn auch in dieser ist eine Rückkehr in die Vergangenheit und deren Abänderung nicht möglich.

Das Einbrechen der Vergangenheit in die Gegenwart, also die Rückkehr Indochinas an seinen Imaginationsort nach Frankreich, durch einen Todesfall, der gemeinsam begraben wird und gleichzeitig zu einer Ausgrabung von vergessenen Ereignissen führt, entwickelt eine tödliche Eigendynamik für Laurence. Der Schleier, der durch das Treffen mit den alten Freunden gelüftet wird, verliert seinen Schutz des Vergessens, wie an diesem, nicht kursivierten und daher nicht als Einschub geltenden Zitat deutlich zu sehen ist: "Sauf

que là, dans ce vestiaire, ce ne sont plus des flèches qui volent, c'est la Mémoire elle-même qui approche avec sa pique et qui lui prend le bras de force et lui injecte fermement son liquide pour qu'il se répande du sommet du crâne à la pointe des pieds."¹⁵³ Die Injektion der Flüssigkeit der Erinnerung, die gewaltsam herbeigeführt wird, lässt nicht an eine Impfung als Schutz vor Krankheiten denken sondern an Gift, das sie von Kopf bis Fuß beeinträchtigt. Durch die Kollision von französischer Gegenwart und indochinesischer Vergangenheit, die in der textuellen Form noch deutlich voneinander getrennt sind, entfaltet sich die Erinnerung als eine zerstörerische Kraft auf das Leben von Laurence.

Das Aufbrechen der Grenzen zwischen beiden Zeitformen offenbart seine Gefahren. So dient das Vergessen als Schutzwall, der durch das Erinnern zerbricht. Die gedankliche Reise in die eigene Vergangenheit ähnelt einer Expedition, deren Ausgang tragisch enden kann. So entpuppt sich das Vergessen Indochinas als Gnade, die Laurence nicht gewährt wird, woran sie zerbricht.

Die Ermöglichung des Vergessens und die Verschiebung der Aufarbeitung Indochinas auf einen Zeitpunkt nach dem Tod der Augenzeugen offenbart sich als potentielle Lebensverlängerung. Der Roman fragt somit anhand der Lebensgeschichte von Laurence nach dem Recht, das eine Recherche bewilligt, und nach der Nachsicht, die das Begraben der Erinnerung mit sich brächte. Gerade im Fall dieser Protagonistin, die, ihrer Meinung nach, lediglich diesen einen, tragischen Fehler begangen hat, eine versuchte Vergewaltigung anzuzeigen, deren tödlicher Ausgang für sie nicht einkalkulierbar war, gerät die Forderung nach Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit an ihre Grenzen. Moralisch gesehen lädt dies ähnlich viel Schuld, nämlich die am Tod eines Menschen, auf sich.

Die kritischen Kommentare der zweiten, kursivierten Stimme im Roman entfalten keine ähnliche Wirkung. Vielmehr wirkt ihre Sicht auf die naive Darstellung aus dem Blickwinkel der Protagonistin als Korrektiv und Vertiefung. Die Erhellung zur Geschichte der französischen Kolonie erfolgt gerade durch die Distanzierung, die zumindest zeitlich und formal, wenn nicht sogar räumlich realisiert wird. Deren Auswirkung ist nicht zerstörerischer Art und unterstützt eine Aufarbeitung unpersönlicher Natur, also von

¹⁵³ROZE (2006): *L'eau rouge*, S. 128.

einer weiteren, nicht betroffenen Person ausgehend. Dass hierbei Informationen verloren gehen, zeigt bereits der Vergleich des Umfangs von Romantext und Kommentar, die zu Gunsten des ersten ausschlägt. Ist der Erhalt von Informationen also das Leben eines Menschen wert?

Der Roman gibt darauf keine eindeutige Antwort, sondern berichtet eine Anekdote vom Vorabend der Genfer Konferenz im Juli 1954, bei der Pham van Dong und Pierre Mendès France aufeinander treffen und beide aufgrund der emotional hoch aufgeladenen Situation Tränen in den Augen haben. “Qu’est-ce que ça peut faire, le remords de Laurence, qu’est-ce que ça peut faire, ces Hmong oubliés quelque part puisque ces deux hommes se regardent enfin dans les yeux ? Ils ne savent pas encore que ce n’est pas la fin.”¹⁵⁴ Die Wertschätzung der beiden Politiker, die aufgrund ihrer Rolle in der Geschichte höher eingeschätzt werden als Laurence und die vergessenen Hmong, liest sich durch das wiederholte “qu’est-ce que ça peut faire“ ironisch. Die angedeutete Berichterstattung über die politischen Vorgänge ist präsenter als die Figuren, die offenbar keine Stimme haben. Die Hoffnung auf “enfin [...] la fin“ – endlich das Ende – wird jedoch negiert. Zwar endet der Roman, aber die Aufarbeitung geht weiter. Sie lokalisiert sich in einem anderen Raum, abseits der sich bereits in der Vergangenheit befindenden Ereignisse, wo sie kritisch analysiert, jedoch durch ihre Distanz die Schonung der Augenzeugen gewährleistet. So liest sich der letzte Satz als Versprechen, Menschen wie Laurence und das Volk der Hmong, die auch Teil Indochinas sind, eine Stimme zu geben und über sie nicht den Schleier des Vergessens zu legen.

5.2 Vom Text zum Bild

Schnittpunkte zwischen Text und Bild sind allgegenwärtig. Ob nun in der Zeitung, in der Werbung oder in Reiseführern – das intermediale Zusammenspiel wird als Normalität betrachtet. Die Entwicklungsgeschichte der Verflechtung von Literatur und Fotografie als eine der neueren bildnerischen Künste ist nicht das Thema dieser Analyse, so dass hier lediglich auf die ausführliche Zusammenfassung von Susanne Blazejewski verwiesen

¹⁵⁴ROZE (2006): *L’eau rouge*, S. 138.

sei.¹⁵⁵ Der Fokus dieses Teilkapitels liegt auf dem Spiel der Texte mit diesem Medium der Visualisierung.

Die Fotografie führt eine merkwürdige Beziehung zum Tod, denn sie ist “superior to any painting as a memento of the vanished past and the dear departed“¹⁵⁶. Sie erfüllt hierbei zwei Funktionen: die des Existenzbeweises und die des Bewahrens. Die fotografierte Person muss dagewesen sein, sonst hätte sie nicht abgebildet werden können¹⁵⁷.

Roland Barthes nennt dies “référent photographique“¹⁵⁸, da sich das Abgebildete ohne Ausnahme vor der Linse des Fotografen hat befinden müssen. Seine Funktion beschränkt sich zunächst auf das Referenzieren und nicht auf die Kunst oder Kommunikation, da schließlich eine Maschine, vom Fotografen verwendet, die Aufnahme tätigte.¹⁵⁹

Sontag beschreibt die Besonderheit dieses Mediums als einfache Handhabbarkeit, was es von den anderen Künsten trenne. Das Perfektionieren durch professionelles Training entscheidet nicht unbedingt über Erfolg, da auch das Glück, gerade in dem Moment vor Ort zu sein und den Auslöser zu drücken, eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.¹⁶⁰

Somit führt die zweite Funktion des Bewahrens vor dem Vergessen (und damit auch in gewisser Weise vor dem Tod) zu einer Multiplikation der Ergebnisse. Susan Sontag führt dies zunächst auf die schrankenlose Verfügbarkeit zurück, denn “a photograph has only one language and is destined potentially for all“¹⁶¹, was sie als Gegensatz zu Berichten ansieht, deren Sprache zunächst gelernt werden muss. Zudem sieht sie in ihr eine kompakte Form, die leicht zu erinnern sei. “The photograph is like a quotation, or a maxim or proverb. Each of us mentally stocks hundreds of photographs, subject to instant recall.“¹⁶² Marshall McLuhan bezeichnet dies wenig schmeichelhaft als “a

¹⁵⁵BLAZEJEWSKI (2002): *Bild und Text*, S. 21ff.

¹⁵⁶SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 24.

¹⁵⁷Hierbei spielen die neueren technischen Möglichkeiten der Manipulation noch keine Rolle, denn diese wird weder theoretisch von Sontag, McLuhan oder Barthes eingeordnet, noch sind sie für die Analyse der Romane wichtig.

¹⁵⁸BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 120.

¹⁵⁹Vgl. SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 26.

¹⁶⁰Vgl. ebd., S. 28.

¹⁶¹Ebd., S. 20.

¹⁶²Ebd., S. 22.

5 (Intra-)Mediale Intersektionen

Brothel-without-Walls¹⁶³, da sie von jedem erworben und besessen – “possessed¹⁶⁴ schreibt Susan Sontag – werden können. Das Ziel des Besitzes eines Abbildes einer Person kann auch sein, die abgebildete Person in gewisser Weise zu besitzen, was Barthes als Irrweg ansieht: “Au fond, une photo ressemble à n’importe qui, sauf à celui qu’elle représente.”¹⁶⁵ Dies offenbart die Beschränkung der Referenzfunktion, die eben lediglich nachweist, dass jemand dagewesen ist, ohne den Kern der Identität, das was ihn oder sie auszeichnet, zu enthüllen.

Die Masse der Erzeugnisse täuscht nicht über seine Begrenzung hinweg. “A photograph is supposed not to evoke but to show.”¹⁶⁶ Evokation würde bedeuten, es gäbe eine aktive Tätigkeit, mit der das Bild auf den Betrachter einwirkt und ihn ihm etwas verändert. Gerade bei Reportagen gilt: “la photo peut ‘crier’, non blesser¹⁶⁷. Das geschriebene Wort allein hat in diesen Fällen – laut Barthes – die Fähigkeit des Traumatisierens und damit auch des Verletzens. Texte können, um in dieser Metapher zu bleiben, unter die Haut gehen und in den Körper eindringen bzw. diesen zu einer Reaktion veranlassen. “People want to weep. Pathos, in the form of a narrative, does not wear out.”¹⁶⁸ Zwar “schreien“ Fotos, aber die Distanz zwischen Medium und Körper bleibt erhalten, da sie sich nicht gegenseitig beeinflussen. So scheint die Unterscheidung beider Medien zwischen Betrachten und Lesen, Schreien und Schreiben, Sehen und Verletzen zu liegen. Susan Sontag sieht das Problem der Fotografie im Ausschalten anderer Formen der Erinnerung: “Harrowing photographs do not inevitably lose their power to shock. But they are not much help if the task is to understand. Narratives can make us understand.”¹⁶⁹ Da ohne Erläuterung weder Ereignisse vor oder nach dem Moment der Abbildung deutlich werden, erscheint die Fotografie begrenzt und unbeweglich, denn es ist nicht möglich, etwas hinzuzufügen.¹⁷⁰ Losgelöst von seiner Umgebung und seiner Geschichte ist aus dem

¹⁶³MCLUHAN (1998): *Understanding Media*, S. 189.

¹⁶⁴SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 81.

¹⁶⁵BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 160.

¹⁶⁶SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 47.

¹⁶⁷BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 70.

¹⁶⁸SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 83.

¹⁶⁹Ebd., S. 89.

¹⁷⁰Vgl. BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 139.

Foto selbst heraus oft nicht ersichtlich, wie es zu ihm kam, so dass der Betrachter beim Erkennen einzelner Elemente eine eigene Narration entwickelt, die den einschränkenden Rahmen der Fotografie sprengen.

Die hier angedeutete Zusammenarbeit der Medien Text und Bild wird anhand dreier Romane untersucht. In Marguerite Duras' Roman "L'Amant" wird zunächst eine deutliche Trennung zwischen Fotografie und Narration gezogen, die aber in der Verwendung des Vokabulars beim Erzählen wieder zurückgenommen wird. "Sépia" von Danièle Rousse-lier thematisiert die Rolle des Fotografen als Bewahrer und Chronist des menschlichen Leidens. Paul Couturiaux Krimi "L'Inconnue de Saigon" spielt mit dem Foto als Spiegel und als Puzzleteil zur Lösung zweier Rätsel.

Allen dreien ist gemein, dass sie Fotografien thematisieren, sie aber nicht zeigen. Ähnlich wie das Bild der Mutter von Roland Barthes und Susan Sontag in ihrem Text unterliegen sie ausschließlich der narrativen Beschreibung, um das Verständnis für Zusammenhänge zu schaffen, das nicht von einer bildnerischen Darstellung überstrahlt werden soll, um auf diese Weise eine "blessure"¹⁷¹ entstehen zu lassen.

5.2.1 (Nicht) Gemachte Fotografien – "L'amant" von Marguerite Duras

In Marguerite Duras' vermutlich berühmtesten Roman – schließlich hat er im Erscheinungsjahr 1984 den wichtigsten französischen Literaturpreis, den *Prix Goncourt*, erhalten – arbeitet sie nicht nur den Stoff eines früheren Romans "Un barrage contre le Pacifique" auf, sondern bricht auch mit den Konventionen dieser Gattung. Der Inhalt basiert auf autobiographischen Erlebnissen der Autorin, die als Marguerite Donnadiou in Saigon geboren wird, wo sie als Tochter zweier aus Frankreich stammender Lehrer in der französischen Kolonie aufwächst.¹⁷² Natürlich lässt sich anhand ihrer Texte ein Lebenslauf skizzieren, wie es beispielsweise Frédérique Lebelley versucht. Jedoch lässt sich in ihrer Aussage "'A vous de bâtir votre idée de moi avec ça."¹⁷³ das Wissen um die literarische Konstruktion mit, denn, wie Doris Kolesch und Gertrud Lehnert es ausdrücken, nimmt Marguerite Duras Elemente ihres Lebens, "transformiert und stilisiert [sie] im Medium Literatur"¹⁷⁴.

¹⁷¹BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 115.

¹⁷²Vgl. KOLESCH und LEHNERT (1996): *Marguerite Duras*, S. 23.

¹⁷³LEBELLEY (1994): *Duras*, S. 11.

¹⁷⁴KOLESCH und LEHNERT (1996): *Marguerite Duras*, S. 28.

Die auf diese Weise entstandenen Motive ausschließlich auf ihren biographischen Hintergrund zu befragen, wird ihnen in ihrer literaturwissenschaftlichen Bedeutung nicht gerecht. Zwar sind das Leben und das Schreiben dieser Autorin miteinander verbunden, jedoch “[hört] mit achtzehn Jahren – im Durasschen Universum – das Leben auf und das Schreiben beginnt“¹⁷⁵.

So zeigt sich ein Blickpunkt des “L’amant“ in der Visualität des Schreibens und des Entwickelns von Bildern. Die im Schreiben entstandenen Bilder grenzen sich in dieser Analyse von Fotografien ab. Tatsächlich bestehende Bilder, im Text narrativ nachgestellt, und solche, die narrativ aus der Erinnerung entwickelt werden, ohne dass es einen Referenten in der “Realität“ gäbe, rücken in der Analyse des Romans als eines der Leit-motive in den Fokus.

Das Fixieren auf Bildern betrifft zunächst nur die Kinder, damit die Mutter – trotz der “conduite scandaleuse“¹⁷⁶ ihrer Tochter etwas zum Vorzeigen hat, wenn sie ihre Verwandten besucht. Zudem dienen sie ihr als Beleg über die normale Entwicklung: “Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit. [...] Elle compare les photos entre elles, elle parle de la croissance de chacun.“¹⁷⁷ Der Blick auf die eigenen Kinder ist ihr nur über ein Medium möglich, denn das direkte Anschauen wird vermieden. Lediglich die Fotografie erlaubt ein künstliches Innehalten der kleinen täglichen Veränderungen und ein Festhalten des Status Quo.

“The photograph thus creates an ‘image’ of their relationship, to make up for the fact that this relationship is fundamentally blocked [...]“¹⁷⁸ Das Bild der virtuellen Beziehung ist das einzig Reale, denn wie die Erwähnung des Blicks bereits deutlich macht, scheut sich diese Familie, einander anzuschauen.¹⁷⁹ Dieses Festhalten gibt gleichzeitig Halt, wie Susanne Blazejewski schreibt: “Die gesamte Familie, Mutter und Kinder, werden auf den lichtempfindlichen Film gebannt, ein angestrenzter Versuch der Mutter, ihrem zerfallenden Familienleben künstlich Substanz und Dauer zu verleihen.“¹⁸⁰

¹⁷⁵KOLESCH und LEHNERT (1996): *Marguerite Duras*, S. 34.

¹⁷⁶DURAS (1984): *L’Amant*, S. 113.

¹⁷⁷Ebd., S. 111.

¹⁷⁸HELLERSTEIN (1991): “Image“ and Absence in Marguerite Duras’s “L’Amant“, S. 51.

¹⁷⁹Aus diesem Grund stimmt diese Analyse auch nicht der Schlussfolgerung Nina S. Hellersteins zu, die Folgendermaßen lautet: “[...]it overcomes the blockage and constitutes an imaginary meeting ground and a means for the individuals to know themselves as well as each other.“ (Hellerstein, 51) Die Selbstkenntnis der Figuren sowie das Verständnis füreinander fehlt an vielen Stellen, so dass die Mutter beispielsweise ihre psychische Krankheit nicht erkennt und ihre Kinder an bestimmten Tagen verwahrlosen lässt. (Duras, 21) Zudem durchschaut sie ihren ältere Sohn nicht, der sie mehrfach bestiehlt (Duras, 38, 91), bzw. verschließt die Augen vor der Affäre ihrer Tochter, die sie ob der Natur der Beziehung anlügt. (Duras, 72)

¹⁸⁰BLAZEJEWSKI (2002): *Bild und Text*, S. 175.

Der Verfall der Familie, der mit dem Tod des Vaters beginnt und sich mit dem Kauf der wertlosen Konzession an der Grenze zu Kambodscha fortsetzt, äußert sich ebenfalls im Verhalten. Das gegenseitige Betrachten hieße, den Verfall wahrzunehmen und anzuerkennen. “Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas. Du moment qu'on est vu, on ne peut pas regarder. Regarder c'est avoir un mouvement de curiosité vers, envers, c'est déchoir.“¹⁸¹ Durch das aktive Anblicken schreitet der Verfall fort, so dass die Überprüfung der Veränderungen ausschließlich im künstlichen Stillstand der Fotografie erfolgt, um verschiedene Stadien in ihren Modifikationen vergleichen zu können. Wie Maryse Fauvel es formuliert: “Incapable de gérer son bien et d'éduquer ses enfants, elle domine la photo, quelque chose de tangible qui la rassure.“¹⁸² Auf dieser Grundlage ist es möglich zu sagen, dass die Mutter aus Angst vor der Bestätigung des eigenen Versagens in den Augen ihrer Kinder auf die Fotografien zurückgreift, deren Analyse im Stillstand der Pose für den Fotografen ein Stück Normalität bedeuten.

Authentisch ist das Posieren für den Fotografen jedoch nicht, denn das Wissen um die Aufnahme lässt die Natürlichkeit verschwinden. Roland Barthes beschreibt es als Metaphorisierung im Vorhinein, denn “je me fabrique instantanément un autre corps“¹⁸³. Das Einnehmen einer gewissen Haltung und dessen fixiertes Abbild bewahren den Schein der Familie in Duras' Roman. Erst dann ist Neugier gestattet. Sie verändert das bereits fixierte Bild nicht mehr. Die Distanzierung, die auch Barthes durch die von ihm verwandte Metapher der Verletzung anspricht, geschieht nicht durch das visuelle Medium.¹⁸⁴ Die Mutter kann sich über die Vermittlungsinstanz eines Bildes die Illusion einer normalen, stabilen Familie aufrechterhalten. Das Medium nimmt folglich dem direkten Blick die Wirkungsmacht auf doppelte Weise: indem die Fotografie im Wissen der Abbildung zu einer Pose animiert und indem es in der Fixierung den Verfall aufhält.

Erst als sie ein gewisses Alter erreicht hat, geht die Mutter selbst zum Fotografen. Dies vergleicht die narrative Stimme mit dem Verhalten der Einheimischen Indochinas, die sich kurz vor ihrem Tod ablichten lassen, wodurch sich die entstehenden Werke in ihrer Form alle ähneln:

Tous les gens photographiés, j'en ai vus beaucoup, donnaient presque la même photo, leur ressemblance était hallucinante. Ce n'est pas seulement que la vieillesse se ressemble, c'est que les portraits étaient retouchés, toujours, et de telle façon que les particularités du visage, s'il en restait encore, étaient atténuées. Les visages étaient apprêtés de la même façon pour affronter l'éternité, ils étaient gommés, uniformément rajeunis.¹⁸⁵

Die Nachbearbeitung der Fotografien, die im Alter gemacht werden, vereinheitlichen

¹⁸¹DURAS (1984): *L'Amant*, S. 67.

¹⁸²FAUVEL (1993): *Photographie et autobiographie*, S. 197/198.

¹⁸³BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 25.

¹⁸⁴Vgl. ebd., S. 70.

¹⁸⁵DURAS (1984): *L'Amant*, S. 114.

die Unterschiede der Gesichter, radieren sie quasi aus, um in die Ewigkeit verjüngt einzugehen und auf diese Weise die Bewahrung der Erinnerung einerseits zu unterstützen, aber gleichzeitig abzuändern und zu uniformieren. Das Gedächtnis an eine bestimmte Person wird in vollem Bewusstsein der Auftragnehmer und -geber auf diese Weise geschönt und mit veränderten Informationen gefüttert, die die eigentlichen ersetzen sollen.

Die Ähnlichkeit der Lichtbilder lässt die Mutter, die in gewisser, wenn auch unglücklicher Weise ein einzigartiges Leben geführt hat, in der Menge untergehen. Indem sie sich für den Fotografen so kleidet wie alle anderen Abgelichteten und ihr Abbild dieselben Prozeduren des einheitlichen Schemas unterläuft, verschwindet sie, anstatt in ihrer Individualität im Gedächtnis zu bleiben. “Et cet air qu’avait ma mère dans la photographie de la robe rouge était le leur, c’était celui-là, noble, diraient certains, et certains autres, effacé.”¹⁸⁶ Die Vornehmheit der (Ver-)Kleidung, die sie zu diesem speziellen Anlass trägt, enthüllt die eingenommene Pose, die sie einerseits über sich hinausheben soll – im Sinne des Wortes *noble*: über dem Gemeinen stehend¹⁸⁷ –, aber andererseits in dieser ebenso als unscheinbar wahrgenommen wird. Das Prinzip der Fixierung einer Pose und nicht der des Festhaltens einer “Realität“ ist somit das Ziel des Fotoalbums. Pamela A. Genova beschreibt den Nutzen der Fotografie innerhalb des Romans als Präsentation “[of] a crafted, constructed image of the self“¹⁸⁸ Das Schaffen einer medialen Realität, denn wenn die Bilder es zeigen, dann existiert es – “’mais cela a bien été“¹⁸⁹ –, soll somit eine Verdrängung der Wirklichkeit erreichen. Um so praktischer ist, dass erstere transportierbar ist und damit im Gegensatz zu den tatsächlich existierenden Kindern mitnehm- und vorzeigbar ist.

Ein anderes Bild besteht in seiner Flexibilität, denn es existiert lediglich narrativ. Es entwickelt das Aussehen der 15-jährigen Protagonistin, die kurz vor dem ersten Treffen mit ihrem späteren chinesischen Liebhaber steht, in Etappen, das heißt mit Unterbrechungen, die das Zusammensetzen der einzelnen Elemente durch Abschweifungen erschwert. Die nicht existierende Fotografie zeigt das Mädchen bei der Überquerung des Mekong, bei der sie ein fast durchsichtiges Seidenkleid ihrer Mutter mit einem Gürtel um die Taille, hohe Goldlamé-Schuhe und einen Männerhut trägt. Diese gemischte Auswahl der Kleidung, die unterschiedliche Attribute des Genders aktiviert, ist ohne Vorbild.

Vielleicht gerade aus diesem Grund trägt sie diese Kombination, um die Blicke auf sich zu ziehen: “Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la cir-

¹⁸⁶DURAS (1984): *L’Amant*, S. 114.

¹⁸⁷REY-DEBOVE und REY (1993): *Le nouveau Petit Robert*, S. 1490.

¹⁸⁸GENOVA (2003): *Marguerite Duras and the Contingencies of Modern Auto biography*, S. 54.

¹⁸⁹BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 177.

culatation des villes, des routes, du désir.“¹⁹⁰ Das Tragen der Kleidung erlaubt ihr einen Blick von außen, aus der Distanz heraus, der nicht nur in der eigenen Bewegung der Umkehrung der inneren Perspektive zugrunde liegt, sondern offenbar ebenso in der Zur-schaustellung durch ihre Fortbewegung in verschiedenen Räumen. “Wandering creates a different type of spatial relation and circumscribes another space where the subject both inscribes herself and is being reinscribed. Placed in this ‘new’ space, she encounters the Other, the native, the subject of desire, and derives pleasure.“¹⁹¹ Ihre Bewegung, die sie beispielsweise vom Haus ihrer Mutter in Sadec nach Vinh Long bringt, ermöglicht, dass sie gesehen und begehrend angeschaut wird, denn sie unterscheidet sich durch ihr Aussehen von ihrer Umwelt. “Cette multitude de regards posés sur elle renforce l’image du rejet, d’une distanciation mais aussi du désir, qui passe par l’autre [...]“¹⁹² Die Zurückweisung, die Maryse Fauvel anspricht, betrifft ihre Art der Kleidung, die jedoch nicht nur eine Distanzierung von ihrer Umwelt bedeutet, die Begehren hervorbringt, sondern dieses Oszillieren zwischen Entfernung und Wunsch der Aneignung ebenso innerhalb der Protagonistin erreicht. So führt diese Art der Aufmachung dazu, dass sie sich durch das Freimachen von ihrem Körper von außen sieht und selbst begehrt: “[...] sous le chapeau d’homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l’enfance, est devenue autre chose. [...] Elle est devenue, tout à l’opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l’esprit.“¹⁹³ Die Macht des Hutes, den Maryse Fauvel als “métonymie du désir“¹⁹⁴ bezeichnet, denn er bringt durch seine männliche Konnotation die Weiblichkeit der Figur ins Oszillieren, liegt folglich darin begründet, dass sich der Blick des Mädchens auf sich selbst und ihren Körper ins Positive ändert.

Die Autoerotisierung erfolgt in der Ambivalenz der Kleidung. Das offensive Vorzeigen ihres (un-)verdeckten Körpers, beispielsweise anhand des dekolletierten Kleides oder des Hutes, der nicht nur die Durchbrechung der männlichen Dominanz andeutet,¹⁹⁵ zeigt ebenso ein Spiel mit weiblichen und männlichen Signalen an. Sucht man in der Wortfamilie von *chapeau*, so findet sich das Verb *chapeauter*, das eine Form von Kontrolle und Schutz beinhaltet, die aktiv ausgeübt wird. Die Kopfbedeckung ist ein Symbol des Mädchens für die eigene autarke Behütung, in der ein Vater fehlt, der eben jenen Hut aufhat und der Familie vorsteht. Die zuvor angesprochene Ambivalenz findet sich somit nicht nur im Wechsel der Sicht von intern zu extern und im Entdecken des eigenen Be-

¹⁹⁰DURAS (1984): *L’Amant*, S. 19/20.

¹⁹¹NORINDR (1996): *Phantasmatic Indochina*, S. 109.

¹⁹²FAUVEL (1993): *Photographie et autobiographie*, S. 201.

¹⁹³DURAS (1984): *L’Amant*, S. 19.

¹⁹⁴FAUVEL (1993): *Photographie et autobiographie*, S. 197.

¹⁹⁵Vgl. KOLESCH und LEHNERT (1996): *Marguerite Duras*, S. 119.

gehrens, sondern auch in der Übernahme der Verantwortung für den eigenen Weg. Die Schuhe, die sie durch die Straßen Richtung Verlangen – *désir* – tragen, “signalisieren Halbwelt“¹⁹⁶ und ermöglichen durch ihre bereits angezeigte bekleidete Grenzüberschreitung die Ansprache durch den reichen Chinesen.

Die dreimalige Übergangsphase, die eine räumliche, körperliche und geschlechtliche Bewegung deutlich und eine eindeutige Zuordnung unmöglich macht, gestattet eine erneute Transgression: nämlich die Unterhaltung zwischen einem Asiaten und einer Europäerin. So zeigen sich die anderen Übergänge als Symptome der Brüchigkeit des sozialen Gefüges.¹⁹⁷

Das Überschreiten hat eine Ablösung zur Folge, die bildhaft beschrieben wird: “C’est au cours de ce voyage que l’image se serait détachée, qu’elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d’autres circonstances. Mais elle ne l’a pas été.“¹⁹⁸ Das hier beschriebene Bild greift dem später erwähnten und der Mutter zugeordneten Familienalbum vor, aus dessen Kontext es auf zweifache Weise heraustritt. Indem das Foto aufgrund der Umstände – “trop mince[s]“¹⁹⁹ – nicht gemacht wurde, wird es zum Hervorbringer eines Absoluten. Die nachfolgende Negierung des ersten Satzes – “Elle n’a pas été détachée, enlevée à la somme.“²⁰⁰ – weist nicht nur die Funktion der Fotografie, die für die Mutter eine große schaffende und fixierende Bedeutung hat, zurück, sondern auch deren Potential des künstlerischen Erschaffens: “Ce type de photo fait oublier, stoppe l’imagination, aplatit la réalité, l’homogénéise, uniformise, elle tue.“²⁰¹, wie Maryse Fauvel schreibt und was auch von Susan Sontag bestätigt wird²⁰². Das nicht erfolgte Heraustrennen aus dem Familienalbum durch Nichtexistenz ist eine Absage an das mit der Mutter in Ver-

¹⁹⁶KOLESCH und LEHNERT (1996): *Marguerite Duras*, S. 119.

¹⁹⁷Karen Ruddy beschreibt in ihrem Aufsatz “The ambivalence of colonial desire in Marguerite Duras’s ‘The Lover’“ ebenso die Aufmachung des Mädchens, sieht sie aber als Beweis des “performative display as a gender-troubled subject“ (89). Diese Meinung wird hier nicht geteilt. Zwar ist es richtig, dass das Oszillieren zwischen weiblichen und männlichen Attributen sehr deutlich ist, jedoch erscheint es eher als Spiel mit den Blicken des Begehrens, die durch diese Kleidung noch deutlicher angeregt werden. Auch das Benennen als “*experiment*“ (Duras, 27) verweist auf diese Deutung, denn die pubertäre Phase, die auch als *passage*, als Übergang zwischen verschiedenen Seinszuständen, verstehbar ist, in der Verschiedenes ausprobiert wird, unterscheidet sich von einer tief im Subjekt verankerten Störung der Sexualität. Das Inbesitznehmen des Hutes beginnt durch einen Spaß “pour rire“ (Duras, 19), was die These des Spiels mit einer (Ver-)Kleidung noch verstärkt. Die feministische, Gender orientierte Analyse Karen Ruddys konzentriert sich auf Probleme des Rassismus der kolonialen Gesellschaft, wobei sie diese Aspekte des Spiels mit geschlechtlichen Attributen gerade in dieser Phase des Lebens außer Betracht lässt.

¹⁹⁸DURAS (1984): *L’Amant*, S. 16.

¹⁹⁹Ebd.

²⁰⁰Ebd., S. 17.

²⁰¹FAUVEL (1993): *Photographie et autobiographie*, S. 197.

²⁰²Vgl. SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 47.

bindung gebrachte Erschaffen von Erinnerungen, die nicht nur etwas zeigen, was es auf diese Weise nicht gibt, sondern ebenso den Rückblick unscharf werden lassen soll.

Die Art des (Be-)Schreibens von Bildern, die existieren, gestaltet sich folglich monotoner, indem beispielsweise das Foto "du désespoir"²⁰³ vom Haus in Hanoi mehrmals beschrieben wird, aber immer mit negativen Attributen wie "découragement", "exténuée"²⁰⁴ und "tristesse"²⁰⁵ belegt ist. Andere Fotos, wie das des Sohnes der Protagonistin, das ihn in Kalifornien zeigt und welches dem am ähnlichsten ist, das von ihr als jungem Mädchen nicht existiert,²⁰⁶ findet lediglich einmal Erwähnung.

Im Gegensatz dazu zieht sich die Beschreibung der Protagonistin und ihrer Überfahrt über den Mekong über mehrere Seiten (in der hier vorliegenden Ausgabe sind es die ersten 45 Seiten), die durch Abschweifungen unterbrochen werden, die das Leben der Familie und den Erwerb der einzelnen Kleidungsstücke des Mädchens betreffen und auf diese Weise fragmentarisch anmutet.²⁰⁷ Pamela A. Genova beschreibt es auf die folgende Weise: "[...] the books ebbs with internal tides, flowing with the rhythms of memory and imagination, uncorrupted by the organizing principles of logic, chronology, or genre."²⁰⁸ Das Kennzeichnende an Duras' Roman ist folglich die Entwicklung eines eigenen Narrationsrhythmus, der individuellen Gesetzen der Logik, der Chronologie und der Gattung folgt.

Die Wahl der Metapher des Meeres in der eben zitierten Analyse ist nicht zufällig, denn diese wählt auch die narrative Stimme, um den ersten Beischlaf zwischen Mädchen und chinesischem Liebhaber zu illustrieren: "Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle. La mer, sans forme, simplement incomparable."²⁰⁹ Die langsame Verwandlung des Schmerzes in Wollust, zu der sie hingetragen bzw. – im Sinne der maritimen Metapher – hingschwemmt wird, erinnert an den Wellengang des Meeres, den Pamela Genova ebenfalls in der Art der fragmentarisierten Schilderung erkennt.

Bei der Annahme dieser Analyse lässt sich diese noch ausweiten. Indem die Narration mit Flut und Ebbe in Verbindung gebracht wird und das Meer als Bild der sexuellen Erregung fungiert, lässt sich auch eine Verbindung zwischen Sexualität und Narration herstellen. Das Voranschreiten der Schilderung erinnert demzufolge in ihrer Vorgehensweise an ein sexuell motiviertes, narratives Vorspiel, das durch Berührungen und Un-

²⁰³DURAS (1984): *L'Amant*, S. 40.

²⁰⁴Vgl. ebd., S. 21.

²⁰⁵Ebd., S. 55.

²⁰⁶Vgl. ebd., S. 20.

²⁰⁷Vgl. BLAZEJEWSKI (2002): *Bild und Text*, S. 149.

²⁰⁸GENOVA (2003): Marguerite Duras and the Contingencies of Modern Autobiography, S. 56.

²⁰⁹DURAS (1984): *L'Amant*, S. 48.

terbrechungen, im Wechsel und in der Rekurrenz unterschiedlicher Bilder, schließlich im Akt in der *garçonnière* kulminiert und dort einen ersten Höhepunkt findet.

Die an der einen *image* entlang sich entwickelnde Narration distanziert sich ebenso in der Dauer von der Fotografie, die lediglich einen Moment – eine Pose – fixiert: “L’image dure pendant toute la traversée du fleuve.”²¹⁰ Die Zeit, die beim Erzählen vergeht, ist folglich länger als die des Fotografierens und des Betrachtens eines Bildes.²¹¹

Dies wird bezeichnenderweise im Anschluss an den erfolgten Sexualakt deutlich, denn die Protagonistin sieht ein Bild ihrer Mutter vor sich: “L’image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre. [...] La mère n’a pas connu la jouissance.”²¹² Die kurze Erwähnung der Mutter im Anschluss an die ausführliche Entwicklung des Treffens und des ersten Beischlafs versetzt Mutter und Tochter als gegensätzliche Pole in Spannung zueinander. Während der Mutter die Fotografie als Ausdrucks- und Bewahrungsmedium sowie ein sexuell gesehen leidenschaftsfreies Leben zugeordnet wird, steht ihre Tochter, die sich später als Autorin inszeniert und ihre Kindheit niederschreibt, für die bildhaft – “image“ – narrative Entwicklung in der Literatur und für ein ekstatisches Sein.

Die Überschneidung von Medium und Sexualität findet sich neben der inhaltlichen also auch auf der formalen Ebene. Indem die oben bereits entwickelte Fixierung in der Fotografie zu einem Erstarren einer Pose führt, die Realität sein will, aber in ihrer Repetition Individualität nimmt und Austauschbarkeit signalisiert, zeigt sie sich als Gegenpol zum Roman, der gegen das Abbilden anschreibt. So werden beispielsweise Unsicherheiten in der Erinnerung deutlich, die klar ein Vergessen thematisieren, wie das Beispiel der Schuhe zeigt, die nach dem Ausschlusskriterium als einzige Möglichkeit der Kleidung entwickelt werden: “Je ne vois rien d’autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte.”²¹³ Die Überlegung ob der Richtigkeit der Erinnerung ähnelt dem Retuschierungsprozess der letzten Fotografie der Mutter insofern, als dass eine (Ver-)Kleidungsszene beschrieben und mit einem Zweifel versehen wird.

Wie die Mutter, die ausschließlich für die Abbildung diese Sachen trägt, wird die Protagonistin für das Erzählen angekleidet. Der Unterschied ist jedoch der Folgende: Die hier zitierte Textstelle enthüllt den Entwicklungsprozess, der nötig ist, um einen Roman zu schreiben, während in der bereits erstellten Fotografie das dazu nötige Handwerk wie das Wissen um Lichtverhältnisse und die Kenntnisse der chemischen Prozedur wie auch der Weg des abgebildeten Menschen hin zu seiner Pose unsichtbar bleibt. Das sexuell Anmutende liegt in eben dieser Ankleidungsszene, die später zu einer Entkleidungsszene

²¹⁰DURAS (1984): *L’Amant*, S. 11.

²¹¹Vgl. auch BLAZEJEWSKI (2002): *Bild und Text*, S. 167.

²¹²DURAS (1984): *L’Amant*, S. 49.

²¹³Ebd., S. 18.

führt, deren detaillierte Beschreibung Erwartung schürt und auch erfüllt, denn bereits der Titel „L’Amant“ signalisiert Erotik.

Verena Andermatt Conley schreibt zu diesem Terminus Folgendes: „The term *amant* (lover) always functions in relation to an outside, to sexual pleasure, a gap, the non-coincidence of the self and escapes the law of exchange.“²¹⁴ Die Ambivalenz des Begriffes *amant* wiederholt sich auf der Ebene der Stadt Saigon und ihres „Vorortes“ Cholon als Ort der Lust²¹⁵, in der ein Innen und ein Außen polarisiert wird und ein Ausschluss der Lust an einen heterotopen Ort²¹⁶ sowie in der Thematisierung des Mediums erfolgt.

Wie Roland Barthes ausführt, sind nicht zwei sich gegenüber stehende Ränder – *les bords* erotisch sondern die Kluft – *la faille* – zwischen ihnen.²¹⁷ Während er hier von einem räumlichen Modell ausgeht, zeigt sich bei Duras „la faille“ als zeitliches Modell der Erinnerung, welches sich zwischen zwei unterschiedlichen Medien befindet. Die Lücke, die auch Verena Andermatt Conley anspricht, die hin zu sexueller Lust führt, existiert in der Opposition von Text und Fotografie ebenso. Die Innensicht des Textes steht hierbei auf dem ersten Blick der Außensicht der Fotografie gegenüber, was aber täuscht, wie die zuletzt zitierte Stelle aus „L’Amant“ deutlich macht, denn das eingesetzte Vokabular ist ein sehr bildliches. Die narrative Stimme „sieht“ nichts anderes, so dass das Erinnern eine Verbindung zur Visualisierung schlägt und sich auf diese Weise nicht völlig von der Fotografie abgrenzt. Jedoch wehrt sich das narrative Bild gegen die Fixierung, die eine fotografische mit sich bringt.

In der Erzählung Duras’ offenbart sich das Schreiben als *work in progress*, als Werden, als im Entstehen begriffen sein, das im immer wieder Ansetzen und Abschweifen die Greifbarkeit der konkreten Erinnerung und ihre Materialisierung negiert. „In its elusiveness, its fluidity, its ritual imperative of looking again, of saying again, ‘L’Amant’ asserts the re-performing of a self in writing that ultimately cannot be fixed, seized, rendered captive or named in words and images.“²¹⁸ So wie ein Foto nur bedingt authentisch ist, indem es einen Ausschnitt aus einer komplexen Realität darstellt, sich aber als glaubwürdig und unbezweifelbar inszeniert, so rückt auch das narrative Bild, das immer wieder beschrieben wird, lediglich an das erinnerte heran, ohne es jemals zu erreichen.

Ähnlich wie das Mädchen ihren Liebhaber bittet, „de le faire encore et encore“²¹⁹, setzt die narrative Stimme nach jeder Abschweifung erneut an, die nicht gemachte Fotografie

²¹⁴ CONLEY (1988): *Duras and the Scene of Writing*, S. 185.

²¹⁵ Vgl. NORINDR (1996): *Phantasmatic Indochina*, S. 122.

²¹⁶ Diese Herangehensweise führt leider über die hier geschriebene Analyse hinaus, so dass lediglich auf sie verwiesen sei.

²¹⁷ Vgl. BARTHES (1973): *Le plaisir du texte*, S. 13/14.

²¹⁸ MORGAN (1989): *Fiction and Autobiography/Language and Silence*, S. 278.

²¹⁹ DURAS (1984): *L’Amant*, S. 53.

zu beschreiben: „Que je vous dise encore, j’ai quinze ans et demi.“²²⁰ Das Erregende liegt folglich im Spannungsfeld der Narration von Vor- und Rückgriffen zu diesem Moment der „passage d’un bac sur le Mékong“²²¹, in den Brüchen der einzelnen Textfragmente, deren Zusammenhang sich der Leser aktiv erschließen muss. Das Spiel um Bedeutungen endet nicht mit der Szene in der *garçonnière*. Das letzte große Rätsel, ob sie ihn – nicht nur auf körperliche Weise – liebt, bleibt bis zum Ende ungelöst.²²² Gerade in diesem Spiel mit Uneindeutigkeiten, mit Brüchen, mit Ruinen – wie Marie-Magdeleine Chirol es nennt – offenbart sich die Wahl des Mediums in der Absage an die Fotografie als besonders, denn „perte de l’unité qui laissera place à la fissure qui se voudrait unifiante“²²³, deren Bruch jedoch lediglich in seiner Eigenschaft als Fraktur vereinheitlicht. Während die Fotografie im Roman von Marguerite Duras eben die Funktion hat, diese zu retuschieren, treten sie im Text sehr deutlich auf. So lässt sich diese mediale Zäsur nach Roland Barthes als Akt der Verführung lesen:

„Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n’y a pas de ‘zones érogènes’ (expression au reste assez casse-pieds); c’est l’intermittence, comme l’a bien dit la psycho-analyse, qui est érotique: celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c’est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d’une apparition-disparition.“²²⁴

Die Inszenierung der Protagonistin, die mit 15 1/2 Jahren auftaucht und einen Chinesen verführt, um im Anschluss wieder zu verschwinden, ist erotisch. Nicht nur das Geschilderte, sondern auch der Akt des Schilderns ist pure Verführung. Im wiederholten Ansetzen, im immer wieder neu (Be-)Schreiben eines Bildes schürt der Text das Verlangen bei der Lektüre auf die weitere Lektüre. Im Aufzeigen und Nachverfolgen des brüchigen Erinnerungsprozesses gelingt der Literatur, was die Fotografie bei Duras nicht vermag: das Herstellen als nicht lineare, langsame Verführung in Szene zu setzen und Lust zu wecken, die sich zwischen Text- und weißem Zwischenraum, also zwischen textuellen Bruchstücken, entwickelt, ohne sie endgültig zu fixieren bzw. fixieren zu wollen. So stehen sich zwei Indochinas gegenüber: das unbewegliche, retuschierte der Mutter, das lediglich über vergängliche Fotografien aufbewahrt wird, und das immer wieder neu sich entwickelnde, narrativ entstehende, welches – gleich dem Wellengang des Meeres –

²²⁰DURAS (1984): *L’Amant*, S. 10.

²²¹Ebd.

²²²Vgl. ebd., S. 133.

²²³CHIROL (1994): Ruine, dégradation et effacement dans „L’Amant“ de Marguerite Duras, S. 261.

²²⁴BARTHES (1973): *Le plaisir du texte*, S. 17/18.

unvergänglich anmutet. Indem die Erinnerung eben nicht festgeschrieben ist, behält sie ihre Lebendigkeit und damit ihr Potential der Verwandlung von *désir* in *jouissance*.

5.2.2 Der Fotograf als Chronist – Danièle Rousseliers „Sépie“

Der Fokus in dieser Analyse des Romans „Sépie“ von Danièle Rousselier liegt auf dem Fotografen Pierre, der als Chronist seine Reise mit seinem Mitbewohner Saül und einer flüchtigen Bekannten Juliette nach Indochina schildert. Die Aufgabe des *Operator*, also desjenigen, der den Fotoapparat bedient und somit lediglich einen technischen Prozess auslöst, in der Terminologie Barthes' „avait quelque rapport avec le 'petit trou' (*sténopé* par lequel il regarde, limite, encadre et met en perspective ce qu'il veut 'saisir' (surprendre))“²²⁵. Das kleine Loch der Kamera fungiert als Einschränkung, Umrahmung und Perspektivierung des zu fotografierenden Objektes. Auf diese Weise ändert sich der Blick, der durch einen technischen Apparat geworfen wird, indem er sich durch ihn von der Welt distanziert.

Auf eine Rückfrage von Juliette zu seiner Tätigkeit aufgrund eines Fotos einer jungen Annamitin während des Krieges umschreibt er diese folgendermaßen: „Il suffit d'être là.“²²⁶ Die Zurückhaltung setzt er fort, als sie weiter nachbohrt: „ J'appuie sur le déclencheur, c'est tout.“²²⁷ Seine Leistung auf seine bloße Anwesenheit und ein einfaches Abdrücken zu reduzieren, verbirgt den wahren Grund für seinen Beruf, der in seiner Kindheit begründet liegt und der sich ihm selbst erst während der Reise produziert.

Pierre begleitete seinen Vater als Kind auf dem Weg des durch seinen Beruf als Minenarbeiter verursachten Lungenkrebs hin zum Tod. In dieser Zeit verbringen sie viel Zeit miteinander, in der der Ältere über die Arbeit in der Mine und ihre Veränderungen erzählt: „Il cherchait à me transmettre l'expérience de plusieurs générations. Ma tête se meublait d'images sombres. Mes photos si noires, c'est pour ça.“²²⁸ Die Schwärze der Mine überträgt sich demzufolge in die Bilder Pierres, der ausschließlich Schwarz-Weiß-Fotografien anfertigt.

Im ersten Teil seines Lebens fotografiert er hauptsächlich Gesichter und Blicke, was ebenso auf den Moment des Tod seines Vaters zurückzuführen ist:

J'ai entendu mon nom : „Pierre“, il cherchait mon regard, désespérément, comme s'il avait été en mon pouvoir de le retenir du côté de la vie. Alors, malgré ma terreur, je l'ai

²²⁵BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 23.

²²⁶ROUSSELIER (1995): *Sépie*, S. 25.

²²⁷Ebd.

²²⁸Ebd., S. 199.

5 (Intra-)Mediale Intersektionen

regardé dans les yeux et je lui ai souri. [...] J'étais là. Être là, plus tard, ça deviendrait mon métier.²²⁹

Den Tod seines Vaters mitanschauen zu müssen, macht Pierre zu einem Zeugen des Leidens. Die Übertragung des Wissens seines Vaters in dunkle Bilder im Kopf und die vielfache Repetition des Sterbensaktes durch die Anwesenheit als Fotograf entwickelt sich, wenn auch unbewusst, zur Trauerarbeit, in der er diesen Moment immer wieder aufleben lässt.

Nach dem Tod seines Vaters schickt ihn seine Mutter in ein Internat, wo er David kennenlernt, dessen Vater in einem Konzentrationslager verschwunden ist. Da sein Name auf keiner Liste steht, glaubt sein Sohn an seine andauernde Existenz und seine Wiederkehr. Nach einem Wochenende bei seiner Mutter kehrt er mit einem Buch über Buchenwald wieder, das sie sich gemeinsam anschauen:

Une photo de charnier. Des corps nus, empilés, que poussait un bulldozer. J'ai regardé sans fin, comme sous hypnose. Je ne pouvais détacher mon regard de ces corps squelettiques à la tête chavirée. David m'a ordonné : 'Penche la tête !'
'J'ai penché la tête sur le côté : son père, il était là. Les yeux ouverts, creusés par l'horreur.'²³⁰

Das lange Betrachten des Bildes und das Neigen des Kopfes führt zum Erkennen von Davids Vater und lässt seinen Tod Realität werden. Diese Erkenntnis um das Aufgeben der Hoffnung führt Jahre später zum Selbstmord von David, der Pierre eine Nachricht – "Toi seul comprendras."²³¹ – hinterlässt. Davids Versuch, mit der Erkenntnis des gewaltvollen Todes seines Vaters zu leben, scheitert, was Pierre veranlasst, keine Gesichter mehr zu fotografieren, sondern sich auf Landschaften zu konzentrieren: "Photographier la sécheresse. Ses cicatrices dans le sable, les traces de la faim."²³² Was ihm jedoch nicht bewusst zu sein scheint, ist, dass er nun das Leiden der Natur fotografiert.

Die Aufarbeitung des Todes seines Vaters wird auf andere Weise fortgesetzt, was er erst auf der Reise mit Juliette und Saül erkennt, wo er Xuan, einen Bekannten aus der Zeit seiner ersten Indochinareise, der ihn an viele Schauplätze führt, sucht. Während eines Versuchs, Opium zu rauchen, erscheint ihm dieser, ohne dass er die Bilder deuten kann. In einem Gespräch mit seinen beiden Reisegefährten ändert sich dies: "Une première membrane se déchira : cet autre visage, c'était celui du père de David ; toute la brume se dissipa peu à peu : flou, puis de plus en plus net, enfoui sous ces deux masques, mon propre père me regardait."²³³ Die existierenden Fotografien von Xuan und Davids Vater evozieren Mitleid bei Pierre und maskieren seine eigene Sehnsucht nach dem durch

²²⁹ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 200.

²³⁰Ebd., S. 208.

²³¹Ebd., S. 209.

²³²Ebd., S. 23.

²³³Ebd., S. 209.

Verdrängung in Vergessenheit geratenen Vater. Die Lichtbilder der beiden Männer, deren Existenz auch im Tod noch bewiesen wird, stellen einen Ersatz dar. Die beiden unnatürlichen Tode verschleiern den ähnlich entkräfteten Vater von Pierre im Endstadium seiner Krankheit. Die Verdeutlichung und die Fixierung durch die Fotografie gleicht einer unendlichen Trauerarbeit, die ein Vergessen nicht ermöglicht. Das wiederholte Da-sein und das Drücken auf den Auslöser wiederholt den Fokus auf den sterbenden Vater, den er durch seinen Blick nicht im Diesseits festhalten konnte. Indem er diesen Moment unaufhörlich repetiert, hofft er, eine Überschneidung der Vergangenheit und der Gegenwart erreichen zu können, damit die Wiederbelebung glückt, was sich aber als Chimäre herausstellt. Die Erinnerung an seinen Vater lässt sich ausschließlich maskiert auf Fotopapier bannen.

Eine weitere Verbindung der Fotografie wird in der Sexualität geschaffen. So sieht Pierre zufällig ein Foto zur Ausstellung über den griechischen Eros in einer Zeitschrift, was ihn zu einer Besichtigung animiert. Dort trifft er bezeichnenderweise zum ersten Mal auf Juliette, die in einer Reflexion über die männliche Sexualität, zu der sie keinen Zugang hat, folgendes aussagt: "Si j'étais photographe, je crois que j'aimerais faire des nus masculins dans l'espoir que l'image me révèle une part du mystère, que l'objectif découvre ce que je ne peux pas voir."²³⁴ Laut Juliette ist der mediale Blick durch das Objektiv der Kamera – die Herstellung einer Fotografie – eine andere Form des Sichtbarmachens, bei der beispielsweise der Fokus ein anderer ist und eine Distanz in der Abstraktion durch den technischen Vorgang erzeugt wird.

Die Verknüpfung zwischen Sexualität und Fotografie findet sich nicht nur in diesem ersten zufälligen Treffen von Pierre und Juliette, denn zeitgleich arbeitet er an einer Ausstellung, die das Äquivalent zur männlich dominierten Ausstellung zum griechischen Eros bildet:

Nus féminins centrés sur la douceur des ventres et la naissance des cuisses. Triangles aux ombres mousseuses. Pensant encore au désastre du déjeuner, je n'arrivais pas à poser un regard professionnel sur ces pubis de femmes, évanescents et tendres, femmes inconnues, modèles d'un jour, que je n'ai jamais pu photographier qu'en déplaçant mon désir. Une femme aimée, désirée, je ne peux la regarder à travers un objectif.²³⁵

Die Aktfotografie von Pierre konzentriert sich auf einen Körperteil, nämlich den Bauch und den Übergang zu den Beinen, folglich das Fruchtbarkeitszentrum der Frau. Die Vergänglichkeit findet sich nicht nur auf der Ebene der Rolle von Fotograf und Modell, sondern auch auf der der Körperlichkeit. Die Flüchtigkeit des sich immer wandelnden weiblichen Körperteils, der hier für einen Moment fixiert wird, zeigt eine Verschiebung bzw. Verwandlung der Lust auf. Die Verortung der sexuellen Begierde, die sich prinzipiell

²³⁴ROUSSELIER (1995): *Sépie*, S. 18.

²³⁵Ebd., S. 30.

auf den dargestellten Teil des Körpers konzentriert, wird hier verschoben und verdrängt, um eine Medialisierung erst zu ermöglichen. An diesem Punkt wird deutlich, dass das technische Gerät und der Vorgang des Fotografierens eine Distanzierung erreicht, die im Moment des Begehrens unerwünscht ist oder auch unmöglich erscheint. Der Blick durch das Objektiv verwandelt die Frauen in Abbildungsobjekte, die Professionalität erfordern und Nähe unterbinden. Die Stückelung des weiblichen Körpers in der Fokussierung des meist durch Kleidung verhülltesten Teils – nämlich des Unterkörpers – erreicht eine Zuspitzung auf die Sexualität und die Fortpflanzung. So wie Juliette sich danach sehnt, die männliche Liebe zu verstehen, strebt Pierre danach, den Mythos der weiblichen Lust und des Lebensschenkens zu ehren, indem er ihn künstlerisch nachahmt. Ihn zu fühlen, würde ein Ende der beruflichen Tätigkeit nach sich ziehen.

Dieses prinzipiell lebensbejahende Motiv entsteht jedoch aus den Bildern der Massengräber, die ebenso nackte Menschen zeigen, wobei für ihn vor allem die herausstechenden Venushügel und die unproportionierten Glieder der Männer eine Faszination ausüben: “Ces lieux du désir et de l’amour, de la vie, s’exhibaient dans une indécence suprême au milieu de la pourriture cadavérique.”²³⁶ Für ihn dominiert selbst in diesen geschundenen Körpern der Toten der Wille zum Weiterleben, so dass die Verbindung von Tod und Leben sich ergänzt, wobei letzteres über den ersteren triumphiert. Aus diesem Grund hat er dieses Körperteil der Frau, da sie *per se* zunächst Lebensspenderin ist, so frenetisch fotografiert, wodurch die Fotografie zu einem medialen Schöpfungsakt stilisiert wird. Das Äquivalent der Abbildung gebärt somit neue “Ansichten“, der die auf der Sterben möglichst überdecken soll.

Dass das Begehren die Fotografie nicht ausschließt, zeigt an der Beziehung zwischen Juliette und Pierre, die er zunächst aufgrund ihrer Anziehungskraft nicht abbilden kann: “Et, Juliette, il m’était impossible de la photographier : je la désirais. Depuis le premier jour.”²³⁷ Diese Aussage widerruft er kurze Zeit später, denn er bemüht sich, eine Distanz zu seiner Lust zu schaffen, indem er sie – bei einem Spaziergang in Diên Biên Phú – mithilfe des Fotoapparates bannt:

Pour conjurer mon désir, je saisis mon appareil photo, j’allais créer une distance entre elle et moi en transformant Juliette en image. [...] J’avais mis l’immensité de mon désir dans cette photo qui en garderait la trace – visible de moi seul –, car jamais Juliette n’avait offert un visage si enfantin.²³⁸

Der Blick, den die Fotografie enthüllt, nimmt Juliette ihre Weiblichkeit und ihre Verführungskünste. Die Verwandlung, die erfolgt, indem Pierre sein Begehren in ein

²³⁶ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 30.

²³⁷Ebd., S. 134.

²³⁸Ebd., S. 137.

Bild bannt, ist, dass er sie in einen Zustand vor der Sexualität – nämlich in die Kindheit – versetzt. So offenbart die Abbildung, was Juliette versucht zu kaschieren. In ihr steckt noch immer ein Mädchen, das sich unter den ganzen Masken verbirgt. Lediglich die Nähe von Pierre und die Intensität seiner Gefühle schafft es mithilfe der medialen Fixierung, diese Seite an ihr sichtbar zu machen. Auf diese Weise enthüllt die Fotografie ihr Potential, da sie, wenn die Umstände stimmen, zu zeigen vermag, was sonst verborgen geblieben wäre.

Auf eine andere Weise misslingt aber der Versuch der Verdrängung der Lust. Noch auf diesem Spaziergang werden Pierre und Juliette zu Liebenden, als sie bei einem kindlichen Spiel ausrutscht und im Wasser landet. Hier findet eine erneute Verwandlung statt, nämlich die zur erwachsenen begehrenden Frau. Die Sexualität hat folglich die Macht, die Erkenntnisse der Fotografie wieder zum Ausgangspunkt rekurrieren zu lassen. Pierres doppeltes Bemühen, Juliette festzuhalten, ist nicht erfolgreich, denn sie stellt klar, dass sie ihn liebt. „Mais je ne serai jamais à toi.“²³⁹ Die Bannung der Flüchtigkeit erreicht eben nur dieses: die Fixierung eines flüchtigen Moments. Auf diese Weise entsteht das Paradox des vermeintlich lebenden Bildes und des abgebildeten Lebenden. Während ersteres die Zeit anhält, läuft sie für Letzteren weiter, so dass nicht nur der Akt des Fotografierens eine Distanzierung bedeutet, sondern eben auch zwischen Fotografie und Fotografiertem, was vor allem umso bedeutsamer ist, wenn letzterer beim Betrachten des Bildes bereits gestorben ist.

In einem Gespräch mit Juliette wird eine weitere Verbindung der Fotografie zum Tod deutlich, die abstrakter ist:

Une photo, c'est une image dédoublée. Quand on voit la photographie de quelqu'un, on peut croire qu'il est vivant, même s'il est mort. Surtout si ce quelqu'un vous regarde droit dans les yeux. On ne peut plus distinguer le présent du passé, le passé devient présent. Réel. Il se met à exister...²⁴⁰

Die Macht der Fotografie liegt in ihrer Revitalisierung eines eigentlich toten Objektes, was eine Verunsicherung der natürlichen Ordnung der Dinge darstellt. Roland Barthes zieht hierbei eine Verbindung zum primitiven Theater, in dem starre, meist weiße Gesichter oder Masken den Tod darstellen, der sich jedoch bewegt.²⁴¹ Hans Belting schreibt hierzu: „Wie das Bild lebt die Maske von einer Abwesenheit, die sie durch eine stellvertretende Anwesenheit ersetzt.“²⁴² Die Fotografie funktioniert folglich ähnlich: Sie dupliziert etwas – in diesem Fall ein Gesicht –, das lebendig erscheint, dessen „Träger“ jedoch bereits verstorben sein kann. Die Divergenz der zeitlichen Einheiten von Vergangenheit

²³⁹ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 139.

²⁴⁰Ebd., S. 18.

²⁴¹Vgl. BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 56.

²⁴²BELTING (2001): *Bild-Anthropologie*, S. 154.

und Gegenwart wird so aufgehoben, was einen Bruch mit den physikalischen Gesetzen darstellt, auf denen das Leben basiert.

Die Erweckung von Toten führt Juliette jedoch weiter, denn zeigt die Abbildung das Gesicht eines Menschen, der dem Betrachter direkt in die Augen blickt, so scheint seine Existenz (erneut) zu beginnen. Dies erklärt einerseits, dass Pierre als Fotograf arbeitet, da er versucht, seinen Vater, den er nicht festhalten und vor dem Tod bewahren konnte, immer wieder lebendig werden zu lassen. Sein Anwesenheit und das Bannen des Leides der Welt in viereckige Bilder, schafft, wenn auch unbewusst, eine Verbindung zu ihm. Andererseits gibt dies der Fotografie eine Art Existenzbeweis: Wer auf diese Weise abgebildet wurde, (hat) existiert.²⁴³

In Kambodscha angekommen, treffen sie in einem Dorf auf Kheng, die miterlebt hat, wie ihre ganze Familie durch die roten Khmer ermordet wurde. Sie führt Pierre nach Phnom Penh, wo sie den Ort Tuól Sleng aufsuchen. Das ehemalige Gymnasium dient als Museum, das an die Opfer von Pol Pot erinnert, indem es deren Bilder ausstellt:

Sur les murs, sur les plafonds, il y avait des photos. Des milliers de photos. Comme une tapisserie. Les bourreaux prenaient systématiquement en photo leurs victimes. Photos d'hommes torturés. Photos d'enfants. Regard des condamnés, juste avant la mort. Le visage est-ce qu'on ne peut tuer. Ou du moins ce dont le sens consiste à dire : 'Tu ne tueras point.'²⁴⁴

Die Fotografien, die kurz vor dem Tod der Menschen gemacht wurden, verleihen den Opfern der diktatorischen Herrschaft ein Gesicht. Die minutiöse Aufzeichnung der Todgeweihten und der Zurschaustellung ihrer Opfer löst bei Pierre den Wunsch nach Flucht aus. Der Widerspruch zwischen den als lebendig erscheinenden Gesichtern und der Gewissheit, dass gerade diese nicht mehr leben, nimmt den fixierten Momenten trotz der zeitlichen Distanz nicht ihre Aussagekraft, sondern scheint sie zu intensivieren. "[F]orever looking at death, forever about to be murdered, forever wronged. And the viewer is in the same position as the lackey behind the camera; the experience is sickening."²⁴⁵

Die Auseinandersetzung mit den fotografischen Zeugnissen von Völkermorden ist eine Grenzerfahrung, denn sie entsteht in einem Zwiespalt zwischen Beweiskraft und Voyeurismus. In der Aufarbeitung des jüdischen Genozids stellt sich Georges Didi-Huberman nicht gegen die "inimaginable"²⁴⁶ Realität der Shoah, aber betont anhand vier gefundener Fotografie, die in Auschwitz-Birkenau gemacht und an den jüdischen Widerstand in Krakau versteckt weitergegeben wurden²⁴⁷, die Bedeutsamkeit dieser Zeugnisse. Sie lassen den Schrecken greifbar und beinahe alltäglich erscheinen, was durch das gewählte

²⁴³Vgl. auch SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 24.

²⁴⁴ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 203.

²⁴⁵SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 61.

²⁴⁶DIDI-HUBERMAN (2003): *Images Malgré Tout*, S. 83.

²⁴⁷Vgl ebd., S. 23.

Medium perpetuiert wird. “Plutôt parce que l’image se caractérise, en fait, de *n’être pas toute*.”²⁴⁸ Die Absolutheit des Schreckens lässt sich auf diese Weise nicht zeigen, was die Gefahr der Banalisierung in sich birgt. Ein Bild oder auch mehrere werden dieser Erfahrung in ihrer Ausschnitthaftigkeit nicht gerecht. *Malgré tout*, um den gewählten Titel von Didi-Huberman aufzugreifen, plädiert der Autor dafür sie als Zeugnis der Wahrheit – *une épreuve de vérité*²⁴⁹ – ernst zu nehmen, da sie gerade in der medialen Oberflächlichkeit die beinahe unbeschreibbare Realität des Holocausts aus ihrer Distanzierung holt. Auf diese Weise gewährleistet die Fotografie einen Zugang zum Bewusstsein eines jeden Menschen, verhindert das Vergessen und “nous aide à *ouvrir le présent du temps*”²⁵⁰. Pierre als Augenzeuge und Chronist verschiedener Völkermorde stellt sich die Frage nach dem Gewissen, denn seine berufliche Distanz ermöglichte die Dokumentation, was ihn in die Nähe der Fotografen von Pol Pot rückt. In einem Gespräch nennt Saül dies Mut, was Pierre sehr deutlich verneint:

Si j’ai eu du courage, ou ce qui s’en approche, c’est uniquement quand j’ai photographié quelqu’un qui allait mourir et que j’étais incapable de l’aider. C’est un instant terrible. Quand la victime me dit oui ou seuil de la mort. Et que j’appuie sur le déclencheur. Tu ne peux pas savoir comme je me sens dégueulasse. Et j’appuie quand même. Tout ça pour après forcer les gens, bien au chaud chez eux, à regarder. Pour les secouer. Les forcer à réagir.”²⁵¹

In dem Moment, in dem er einen an der Schwelle zum Tod stehenden Menschen fotografiert, beschwört, wenn auch unbewusst, den letzten Augenblick seines Vaters hinauf. Wie bei ihm hat er den Mut, den Blick nicht abzuwenden, obwohl ihm das Drücken des Auslösers einen inneren Zwiespalt beschert. Susan Sontag beschreibt dies als Dilemma fotografischer Kunst: “The photograph gives mixed signals. Stop this, it urges. But it also exclaims, What a spectacle!”²⁵² Pierre, der sich beiden Signalen mehr als bewusst ist, erlebt die schizophrene Situation zwischen dem Wunsch einzugreifen und dem “Spektakel“ mit Selbsthass und Idealismus. Jemanden auf diese Weise eine zweite Existenz zu ermöglichen, hat den Zweck – wie Pierre sagt – andere zu einer Reaktion zu bringen, die ein Leiden beenden können. Sein Versuch, so schließt er, ist an vielen Stellen gescheitert, da sein Appell an den richtigen Stellen nicht gehört wurde.

Die Wiederbegegnung mit dieser Art der Fotografie, mit der er nach dem Selbstmord von

²⁴⁸ DIDI-HUBERMAN (2003): *Images Malgré Tout*, S. 107.

²⁴⁹ Ebd., S. 108.

²⁵⁰ Ebd., S. 226.

²⁵¹ ROUSSELIER (1995): *Sépie*, S. 67.

²⁵² SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 77.

David aufgehört hat, löst bei ihm Emotionen aus, die auf Kheng überspringen, denn sie kann zum ersten Mal um ihre Familie weinen. Pierre scheint auf diese Weise Abbitte für seine Fotos, die das Leiden abbilden, zu leisten, die denen gleichen, die er in Phnom Penh sieht, auch wenn er ein anderes Ziel verfolgt. Die Betrachtenden hinschauen zu lassen, mag auch die Intention der roten Khmer zu sein, damit ihren Untertanen das Ausmaß ihrer Macht und ihre Instrumente, um diese zu erhalten, immer vor Augen stehen. Die Natur der Fotografie ist folglich das Lebendighalten des Abgebildeten. Oder wie Pierre es ausdrückt: “[...] c’est un métier qui concerne la mémoire.”²⁵³

Das Lebendighalten von Ermordeten und das Erinnern der an ihnen verübten Greuelthaten soll ein Mahnmal für die zukünftigen Generationen sein, jedoch verfallen diese aus Geldmangel immer mehr. “Saül m’avait parlé des archives du crime rongées par les termites, des procès-verbaux sur papier carbone, illisibles. Effacés.”²⁵⁴ Das langsame Löschen aus dem kulturellen Gedächtnis entspricht der langsamen Aufarbeitung bzw. dessen Stagnation und steht dem empfundenen Schuldgefühl der Überlebenden gegenüber. Susan Sontag negiert die Existenz eines kulturellen Gedächtnisses, denn alle Erinnerung ist laut ihr individuell, nicht reproduzierbar und stirbt mit jeder Person. “What is called collective memory is not a remembering but a stipulation: that *this* is important, and this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our minds.”²⁵⁵ Ideologien brauchen diese Bilder, um mit ihrer Hilfe einen nationalen Mythos zu erschaffen, der auf der Realität zu fußen scheint. Hier geschieht genau das Gegenteil: Indem die Vergänglichkeit der medialen Aufbewahrung zu einer Falle und das Erinnern eben nicht als eine kulturell gemeinsame Übereinkunft gelebt wird, geraten die Ereignisse im Kambodscha der späten 70-er Jahre in Vergessenheit.

Um nicht zu vergessen, hat Kheng sich eine Verletzung zugefügt, die zu einer Narbe verheilt ist. Die Sichtbarkeit des Leidens dient als Gedächtnisstütze, die die Lebenszeit von ihr nicht überdauert, sie aber dafür zeichnet. Als Folge ihrer Öffnung, die den Beginn der Aufarbeitung anzeigt, kann sie nicht nur um ihre Tränen weinen, sondern ihr

²⁵³ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 27.

²⁵⁴Ebd., S. 204.

²⁵⁵SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 86.

Körper öffnet sich auch auf eine andere Weise. Bei einem Bad mit Juliette im Tonle Sap beginnt ihr Menstruationszyklus zum ersten Mal, was ihr ermöglicht, Kinder zu haben.²⁵⁶ Die Verarbeitung der Schrecken der Vergangenheit führt bei ihr zum Neubeginn ihres Lebens, was ein hoffnungsvolles Zeichen ist und Pierres Faszination an menschlichen Venushügeln widerspiegelt. Die Vorstellung, dass aus Zerstörung und Tod wieder Leben entstehen kann, wird hier deutlich. Eine Überwindung solcher Traumata scheint möglich.

Während sich Kheng ihrer Vergangenheit mithilfe der drei Reisenden stellt, nutzt Juliette dies eher zur Verschleierung des Lebens ihres Vaters, um seine Taten vor Saül zu verbergen. Auf dem Weg zum Mekong versucht sie, ein Foto ihres Vaters im Badezimmer zu verbrennen. Pierre betritt nach ihr diesen Raum: “ Je remarquai dans un seau de métal des papiers déchirés en petits morceaux et à moitié brûlés. Deux yeux, cernés par une trace noire laissée par le feu, me fixaient. Des yeux d’hommes, sombre et effilés, pareils à ceux de Juliette.”²⁵⁷ Das Foto, das vermutlich ihren Vater zeigt, ist auf zweifache Weise bedeutsam: Erstens greift das es auf ihre Bemerkung zurück, die auch weiter oben zitiert wird. Schaut ein abgebildeter Mensch dem Betrachtenden direkt in die Augen, so beginnt er zu existieren. Da ausgerechnet die Augen das Feuer überleben, die Pierre fixieren, münzt ihre in Paris getroffene Aussage auf ihren Vater, der trotz des Versuches der Austreibung seiner Tochter nach wie vor die Suche auf der Reise beherrscht.

Zweitens dient eine Fotografie auch als Beweis der Existenz in Gegenwart und/oder Vergangenheit, die Juliette bei ihm in Frage stellt, um auf diese Weise Saül von seiner Fixierung auf diesen Mann zu erlösen, dessen korruptes Leben sie zuvor enthüllt hat. “Seule une photo prouve que quelqu’un a été. En personne. Rien, je n’ai rien trouvé. Pas même une photo de lui enfant. Rien que ratifie que Serge L. a un jour existé. En chair et en os. Qui authentifie son passage sur terre.”²⁵⁸ Saül begründet das Fehlen der Fotos damit, dass sie zerstört wurden, um zu verhindern, dass er nach seinem Scheintod

²⁵⁶ Vgl. ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 202.

²⁵⁷ Ebd., S. 175.

²⁵⁸ Ebd., S. 220.

wiedererkannt wird und so seine Machenschaften hätten unterbunden werden können. Juliette, die als Besitzerin eben jenes vermutlich letzten Bildes die Existenz ihres Vaters beweisen könnte, zieht es vor, seine zweite Existenz zu negieren. Pierre als Entdecker und Bewahrer der Überbleibsel verrät zwar ihren "Mord" nicht, hebt sie aber auf, so dass Juliettes Versuch nicht erfolgreich ist. Zudem nimmt sie in Kauf, durch ihre Zerstörungswut ebenso ihren "Bruder" Saül mitzureißen, dessen Suche nach dem wahren Charakter von Serge L. in der Hoffnung geführt wird, wenigstens einen Vater als Helden zu enthüllen, nachdem sein eigener diese Kriterien nicht erfüllt hat.

Die Beweiskraft der Fotografie hebt offenbar andere Wege der Dokumentation von Existenz aus. Prinzipiell ist die Anwesenheit von Juliette, ihr Dasein, viel aussagekräftiger über die (nicht) erfolgte Imagination von Serge L. Indem sie ihre Abstammung auslöscht und sich ebenso bemüht, keine Spuren zu hinterlassen,²⁵⁹ ähnelt sie in ihrer Vorgangsweise ihrem Vater. Auch ihr Abtauchen nach der Rückkehr aus Vietnam der Beweis ihrer fortdauernden Existenz lediglich anhand ihres verfilmten Drehbuches möglich, wodurch sie sich in dieser Form des Verschwindens ohne des Hinterlassens von Spuren einreicht.

Die Dokumentation der Reise obliegt folglich Pierre, dessen einzige Fähigkeit – seiner Aussage nach – darin besteht, dass er betrachten kann.²⁶⁰ Später ergänzt er dies: "Je suis photographe, n'oublie pas ! Voyeurisme et voyance vont de pair."²⁶¹ Die Lust am Betrachten und das Hellsehen gehen in diesem Beruf offenbar eine Alliance ein, wobei sie zwei unterschiedliche Weisen des Sehens meinen. Der stark sexuell konnotierte Voyeurismus lässt sich bei Pierre zunächst auf seine Abbildungen des weiblichen Unterleibs zurückführen, dessen Abbildung jedoch nicht aufgrund seiner Lust geschehen. Vielmehr deplatziert er diese im Moment des Drücken des Auslösers, um aus der Distanz heraus emotional nicht berührt zu werden. Die Ausnahme bildet das Foto von Juliette, das er in Diên Biên Phú schießt und das die Kindlichkeit dieser Frau enthüllt. Ihr imaginäres Spiel mit der Vergangenheit ihres Vaters, dem sie ein megalomanisches Projekt andichtet, um

²⁵⁹So übernimmt sie bei der Planung der Reise nach "Indochina" einmal die Rolle von Pierre und macht ein Bild von sich, Pierre und Saül. Bei der Entwicklung stellt Pierre fest, dass es überbelichtet wurde und es auf diese Weise keinen fotografischen Beweis ihrer Dreiergruppe gibt. ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 50.

²⁶⁰Vgl. ebd., S. 121.

²⁶¹Ebd., S. 174.

später seine ganze Existenz in Frage zu stellen, ist gerade Saül gegenüber unbewusst brutal.

Die Hellsicht in Bezug auf ihn verliert Pierre, denn mit dem Bild von Juliette gerät Saül aus dem Fokus. So bildet er ihn auf Juliettes Bitte hin kurz vor dessen Selbstmord ab, ohne seinen Blick deuten zu können: “Je le fixai dans mon objectif. Longtemps. J’attendais. Soudain j’appuyai sur le déclencheur. Je venais de saisir quelque chose dans son regard – quelque chose qui me fit peur – dont je n’allais comprendre le sens qu’après coup. Quand il serait trop tard.”²⁶² Dieser Blick, der wiederkehrt, als Pierre das Bild nach seiner Heimkehr entwickelt, verfolgt ihn, da seine Fixierung auf Juliette verhindert, dass er seine “Hellsichtigkeit“ verliert und diesem Gefühl der Angst nachgeht. Der Tod seines Freundes lässt ihn wieder zu den Kriegsschauplätzen zurückkehren, was, in der oben bereits erfolgten Deutung, heißt, dass er Abbitte leistet, wie er das für den seines Vaters getan hat. “De nouveau, je force les gens à regarder l’inacceptable avec les croissants du petit déjeuner.”²⁶³ Der Zwang zum Hinschauen betrifft dabei nicht nur die Zeitungsleser, denn zunächst ist es seine Aufgabe als Fotograf, das Motiv auszuwählen und dabei nicht wegzusehen.

Der Epigraph des Romans zitiert aus Roland Barthes’ *La Chambre claire* und setzt damit folgende Aussage als Leitmotiv fest: “Je crus comprendre qu’il y avait une sorte de lien (de noeud) entre la Photographie, la Folie et quelque chose dont je ne savais pas bien le nom. Je commençais par l’appeler : la souffrance d’amour.”²⁶⁴ Das bei Barthes “Folie, Pitié“ benannte Kapitel beschreibt, was auch im Rahmen der Analyse von “Sépie“ bereits thematisiert wurde: der Beweis der Existenz des Dargestellten, deren Vergangenheit ohne Umwege nachvollziehbar ist. Er schlussfolgert: “La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d’hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps [...] : image folle, *frottée* de réel.”²⁶⁵ Das, was zuvor in der Analyse als Distanzierung beschrieben wurde, führt Barthes weiter, indem er es Halluzination nennt, denn etwas ist zwar abgebildet, aber doch nicht mehr in die-

²⁶²ROUSSELIER (1995): *Sépie*, S. 225.

²⁶³Ebd., S. 231.

²⁶⁴Ebd., S. 7.

²⁶⁵BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 177.

5 (Intra-)Mediale Intersektionen

ser Form existent. Dass dieser Zwiespalt in gewisser Hinsicht wahnsinnig machen kann, erklärt auch das manische Verhalten von Pierre, der als Besitzer der beiden Fotografien von seinen Mitreisenden mit diesem Widerspruch leben muss.

Das Reiben an der Realität erfährt er in der Abwesenheit von Saül, aber auch in der von Juliette. Sie existiert zwar noch, aber nicht mehr in der schwarz-weißen Version, die er lieben gelernt hat: “Juliette, je la préférais noire et blanche, épurée.”²⁶⁶ Die Reinheit ihrer weißen Haut kontrastiert ihre meist schwarzen Kleidung und ähnelt auf diese Weise den Fotografien von Pierre. An den Spitze Indochinas, wo der Mekong ins Meer mündet, trägt sie ein rotes Kleid und hat rot geschminkte Lippen.²⁶⁷ Diese Art der Verkleidung fällt gerade durch die Signalfarbe auf und ruft Reaktionen hervor. Pierre, der mit dem Wechsel zur Fotografie von Landschaften dem Blut, das vorher seine schwarz-weißen Abzüge getränkt hat, abgeschworen hat,²⁶⁸ ist gefesselt wie auch Saül. Diese Kleidung löst eine Kettenreaktion aus, die dazu führt, dass beide Männer mit Juliette Verkehr haben. “Grâce à Juliette, entremetteuse divine, dans son ventre, je m’étais confondu avec Saül.”²⁶⁹ Die Verschmelzung von Pierre und Saül durch das Medium Juliette führt zu einer Nähe, die nicht noch weiter geführt werden kann, auch wenn Saül eine Wiederbelebung am nächsten Abend versucht, bevor er Selbstmord begeht.

Juliette trägt nicht nur die Farben von Pierres Fotografien, sie nimmt durch ihre Kleidungswahl ebenso die Rückkehr des Blutes in diese vorweg. Als Vermittlerin verdeutlicht sie die Grenze, die es zwischen ihnen allen gibt. Saül, der in ihr die perfekte und damit keusche Liebe sieht, – eine Idealisierung, die er auch in der Mythisierung ihres Vaters betreibt – wird auf doppelte Weise durch sie davon abgebracht. Sie enthüllt erstens die Lebensgeschichte ihres Vaters und verhilft somit seiner kriminellen und moralisch verwerflichen Vergangenheit zu einer Existenz. Zweitens ermutigt sie ihn zu diesem Geschlechtsakt, was ein Besitzergreifen ihres Körpers und nicht nur ihres Geistes bedeutet und auf diese Weise ihre Unbeständigkeit nicht mehr tolerierbar sein lässt.

Wie gewohnt nimmt sie ihr Nomadentum nach der Reise wieder auf und publiziert ihr

²⁶⁶ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 224.

²⁶⁷Vgl. ebd., S. 223.

²⁶⁸Vgl. ebd., S. 167.

²⁶⁹Ebd., S. 226.

Drehbuch, das sie – von einem von Pierres Fotos inspiriert – bereits in Paris angedacht hat: “A peine assise, elle me réclama la photo de la cage. Les coolies, effroyablement maigres, entassés, s’accrochaient aux barreaux. Elle fixa l’image et finit pas dire : Le désespoir des singes !“²⁷⁰ Die “Verzweiflung der Affen“ bezeichnet ihrer Aussage nach einen großen Baum mit tödlichen Dornen, an denen sich die menschenähnlichen Tiere aufspießen. Eben dieses Bild in Sepiafarben wird mit diesem Titel als Werbeplakat für den Film genutzt. Die Rückkehr der Farbe in die Fotografie Pierres reduziert die Kontraste, die am größten zwischen Schwarz und Weiß sind, und gibt dem Bild den Anschein, sehr alt zu sein. Auch Barthes gibt der nachträglichen Coloration eine Absage, denn “la couleur est un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du Noir-et-Blanc. La Couleur est pour moi un postiche, un fard“²⁷¹. Indem Barthes den Helligkeitsstufen eine Wahrheit zuordnet, die die Farbe nicht hat, erschafft er eine eigene Realität für das visuelle Medium. Da die Welt farbig ist und dies nur in Grauschattierungen auf einer Fotografie wiedergegeben wird, ist die Differenzierung von Abbildung und Abgebildetem noch größer. Indem also die Fotografie die Realität nicht nur farblich verwandelt, setzt sie neue Akzente und ermöglicht es, andere Dinge in den Vordergrund zu rücken, wie die Abbilder von Juliette und Saül zeigen, die ihre Kindlichkeit und seinen Todeswunsch offenbaren.

Das Sepiafarbene des Filmplakates lenkt durch die Colorierung von der Härte des Schwarz-Weiß-Effektes und damit auch von der grausamen Abbildung ab. Trotz (oder wegen?) des Freitodes von Saül lässt sich Juliette nicht beirren und taucht in ein anderes Medium ab. Das Kino lässt sich also als Bilderabfolge bzw. Halluzination verstehen, die sich an der Realität reibt – *frottée de réel* – um Roland Barthes’ Aussage zur Fotografie zu übertragen. Während Pierre also in seinem Beruf bleibt und “lediglich“ zu alten Motiven zurückkehrt, um mit dem sich widersprechenden Wahnsinn zwischen Bild und Realität leben zu können, gebiert Juliette ein mediales Kind. Ihre Aussage “La vie, je me sens incapable de la donner.“²⁷² ergänzt sich zur Theorie Barthes’, die (bewegliche) Bilder

²⁷⁰ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 28.

²⁷¹BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 128.

²⁷²ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 196.

als Distanzierung von der lebendigen Realität ansieht, indem sie als *hallucinations*²⁷³ bezeichnet werden.

Pierre als Chronist bewahrt die Fotos, die er von seinen beiden Reisekumpanen gemacht hat, auf, um so als Zeuge berichten zu können. Während er also den Wahnsinn des Abgrundes zwischen realer Nichtexistenz und medialer Anwesenheit spürt und sie "überschreibt" – Sinne von darüber schreiben und im Schreiben überschreiten –, treibt Juliette das Vermitteln noch weiter. Sie lässt aus einem Bild und einem Mythos ein Drehbuch für einen Film entstehen, wodurch sie zum Medium nicht nur zwischen den Protagonisten wird, sondern auch für die verschiedenen Stadien des gesprochenen Wortes. Ihre Unstetigkeit befähigt sie, die gesprochene Sprache zwischen verschiedenen Aggregatzuständen wandern zu lassen und sie auf diese Weise zu befruchten.

"[L]a souffrance d'amour"²⁷⁴, die Roland Barthes als Schnittpunkt zu Fotografie und zu Wahnsinn ansieht, zeigt sich hier. Sowohl die Fotografien, als auch das Buch sowie der Film zeigen das Leiden an der Liebe. Beim Betrachten, Lesen und Schauen vergisst man die medialen Paradoxien zur Realität und fällt mitten in das Dargestellte hinein: "[...] j'entraî follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort [...]".²⁷⁵ Die Abbitte, die beide Protagonisten leisten, besteht im Aufzeigen, indem sie ihr Leiden immer wieder erdulden, damit beim Rezipienten Mitleid – "Pitié"²⁷⁶ – entsteht und somit diese Emotion den Wahnsinn der medialen Übergänge bannt und das Vergessen durch ein stetiges, sich wandelndes Erinnern unterbindet. Susan Sontag beschreibt die Macht der Literatur folgendermaßen: "A narrative seems likely to be more effective than an image. Partly it is a question of the length of time one is obliged to look, to feel."²⁷⁷ Die Länge der Lektüre ermöglicht nicht nur ein Verstehen, sondern auch ein Mitfühlen und Mitleiden. Sie nähert sich zwar lediglich nur sehr bedingt an eine Lebenslänge an, die die fiktiven Protagonisten benötigen, um diese Erfahrung zu verarbeiten, sie hält aber deutlich länger vor als die Betrachtung einer Fotografie.

²⁷³BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 177.

²⁷⁴Ebd., S. 179.

²⁷⁵Ebd.

²⁷⁶Ebd.

²⁷⁷SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 122.

Die Erinnerung an Indochina als Roman zu verschriftlichen, scheint daher effektiver zu sein, als lediglich die Fotografien aufzubewahren oder den Film zu sehen. Die Transgression der Geschichten der ehemaligen Kolonie in andere Medien reicht nicht zu ihrer Aufarbeitung aus, denn entweder ist sie zu begrenzt wie im Falle der Fotografie oder bezieht sich lediglich auf die Zeit der Kolonialisierung wie im Falle des Drehbuchs. Der Roman allein macht die Aktualität des indochinesischen Territoriums deutlich, das nach wie vor zwischen Tod und Fruchtbarkeit oszilliert. Die Aufgabe des Chronisten erfährt somit eine Übertragung an den Leser, der gleichfalls aufgefordert wird, die Toten in die Arme zu schließen.

5.2.3 Das Foto als Spiegel – Paul Couturiaux “L’Inconnue de Saigon“

Paul Couturiaux Detektivroman²⁷⁸ “L’Inconnue de Saigon“ spinnt eine Narration um ein Zeitungsfoto, das gleichzeitig Auslöser und Antreiber für die Handlung²⁷⁹ bildet. So bringt es den Schriftsteller Maurice Chatrian dazu, alle Brücken in Paris hinter sich abzurechen und mit einer kurz zuvor getroffenen Bekanntschaft in das koloniale Saigon zu reisen, um die auf dem Foto abgebildete Frau zu suchen. Dass sein mitreisender Freund nach ein paar Tagen in seinem Hotelzimmer in Cholon ermordet wird und seine Leiche während einer kurzen Absenz des Zeugen verschwindet, lässt eine zweite Suche nach seinem Mörder und den Gründen für den Tod entstehen.

Das Foto folgt Susan Sontags These, dass “[n]arratives can make us understand“²⁸⁰. Allerdings geschieht dies auf eine andere Weise, als vermutet, was dem Genre des “trivialen“ Krimis gleichzeitig in seiner Charakteristik entspricht, indem das Kennzeichen der Verunsicherung im wechselnden Spiel der Verdachtsmomente begründet liegt,²⁸¹ aber diese Einfachheit ebenso widerlegt, da dieser Text von Couturiaux mehr als die Aufklärung eines rätselhaften Mordfalls thematisiert.

Die Aufarbeitung der Hinweise im Text wird durch die narrative Fragmentarisierung erschwert, denn er entwickelt sich in Pro- und Analepsen, die im Leben von Maurice Chatrian, dem Protagonisten, vor- und zurückgreifen und Ereignisse unterschiedlicher Zeitpunkte nicht linear entwickeln. So beginnt der *Prologue* mit dem Ende, nämlich dem Duell zwischen Alain Leroy und Maurice, oder Rückblenden erlauben einen Blick in das

²⁷⁸Nach der Definition von: SUERBAUM (1984): *Krimi*, S. 14.

²⁷⁹Siehe die Aufteilung bei Nusser, die auf Couturiaux Roman übertragbar ist: NUSSER (2009): *Der Kriminalroman*, S. 23.

²⁸⁰SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 89.

²⁸¹Vgl. NUSSER (2009): *Der Kriminalroman*, S. 39.

Leben des Protagonisten vor seiner Abreise. Dies ist wichtig, um den Anlass für die Reise zu verstehen, denn er begibt sich – wie bereits angedeutet – aufgrund eines Zeitungsfotos auf die Reise nach Indochina, in dem zu diesem Zeitpunkt Krieg herrscht.

Die Beschreibung des Fotos, das den Dreh- und Angelpunkt der Geschichte bildet, ist rudimentär. Maurice, der Protagonist, entdeckt es zufällig in einer Zeitung:

C'est à ce moment-là que je découvris la photo qui illustrait l'article consacré à l'explosion d'une grenade à la terrasse d'un café de Saigon. Je demeurai comme hypnotisé par le regard de la jeune femme qui fixait l'objectif du photographe. Elle était vêtue d'un aodai blanc tout éclaboussé de sang. Je demeurai comme hypnotisé par le regard de la jeune femme qui fixait l'objectif du photographe. [...] Cette inconnue avait dans le regard une lueur étrange qui me troublait et me séduisait sans que je puisse pour autant me l'expliquer.²⁸²

Die Fokussierung zunächst auf die abgebildete Frau und anschließend auf ihren Blick blendet bereits zu Beginn die genauere Beschreibung der Umstände aus. So entstehen blinde Flecken oder ein "champ aveugle"²⁸³ in der Terminologie Roland Barthes', die ein *punctum*²⁸⁴ begleiten. Das Punktierende in der Konzentration erlaubt es lediglich, die Details der abgebildeten Protagonistin, wie ihre Kleidung, zu nennen. Alles, was nicht ihr zugeordnet wird, ist nicht überliefert, so dass auch die Details der Granatenexplosion und ihrer Auswirkung auf die Terrasse des Cafés nicht weiter beschrieben sind.

Aus der Erzählung von Alan Leroy, dem Journalisten, der zufällig Zeuge des Vorfalls wird, wird zudem deutlich, was kurz zuvor geschah: "Un gosse à vélo balance une grenade dans la terrasse d'un café. Malgré les grilles de protection, ça a fait des dégâts."²⁸⁵

Diese Aussage, die sicherlich auch den Inhalt des von ihm zu diesem Anschlag geschriebenen Artikels zusammenfasst, rückt die Vorgänge und Hintergründe des Anschlags in den Fokus, ohne ihn genau zu erläutern. Für Leroy steht im Vordergrund, dass er als einziger Journalist davon berichtet, wie ein einheimisches Kind einen Anschlag in Saigon auf ein Café mit vielen Gästen verübt hat. Susan Sontag beschreibt die Einstellung von Leroy als Charakteristik der Fotografie: "No sophisticated sense of what photography is or can be will ever weaken the satisfaction of a picture of an unexpected event seized in mid-action by an alert photographer."²⁸⁶ Das Überraschungsmoment, eine Situation "off guard"²⁸⁷ aufgenommen zu haben, ist der Reiz dieses Mediums, denn darin besteht dessen Fähigkeit in der Abbildung einer eigenen Wahrheit, die auf andere Weise so nicht deutlich wird. Dieser "'choc' photographique"²⁸⁸ in der Terminologie Barthes' dient "à

²⁸²COUTURIAU (2004): *L'Inconnue de Saigon*, S. 156.

²⁸³BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 90.

²⁸⁴Ebd., S. 49.

²⁸⁵COUTURIAU (2004): *L'Inconnue de Saigon*, S. 64.

²⁸⁶SONTAG (2003): *Regarding the Pain of Others*, S. 55.

²⁸⁷Ebd.

²⁸⁸BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 57.

révéler ce qui était si bien caché, que l'acteur lui-même en était ignorant ou inconscient“²⁸⁹.

Dies wird allerdings in Couturiaux Roman verkehrt, denn die Fotografie enthüllt wenig über die Frau, mehr aber über die jeweiligen Betrachter. Das Wesentliche der Abgebildeten scheint ihr Blick zu sein. Dieser wirkt beim Blick auf die Abbildung als *punctum*, nur dessen Interpretation ist jeweils eine andere, was Maurice bei seinem später im Roman erfolgenden Kennenlernen und Treffen mit Huong, der Frau des Bildes, zusammenfasst: “Ma femme le trouvait vide, mon ami Sorel désespéré, Leroy y discernait de la colère. C'était comme si le regard capturé par l'objectif du photographe tendait un miroir où chacun pouvait percevoir le reflet sans fard de son âme propre.“²⁹⁰ Der Blick der Unbekannten lässt einen großen Deutungsraum, in der jeder Betrachter sein eigenes Ich offenbart, ohne es allerdings zu merken. Der Zweck der Fotografie ist folglich nicht, die Umstände der französischen Kolonie näher zu beleuchten, weswegen wohl auch der zugehörige Artikel nur am Rande erwähnt wird, sondern sie als Mittel der Reflexion, quasi als Spiegel einzusetzen.

Die Suche nach Huong überschneidet sich mit der zweiten Narrationsebene. Neben den Recherchen nach der ihm unbekanntem Frau der Fotografie, basiert der Text zusätzlich auf einer Kriminalhandlung, wie bereits zu Beginn beschrieben. So stellt Maurice ebenso Untersuchungen bezüglich des rätselhaften Todes seines Reisegefährten Raymond Sorel an. Beide narrativen Pfade kreuzen sich in der Fotografie, denn diese manifestiert sich als reflektierendes Medium der Gedankenwelt der Betrachter, so dass ihn die Suche nach Huong ebenso dem Mörder von Raymond näher bringt. Tatsächlich verschafft Alain Leroy Maurice nicht nur die Möglichkeit, sie kennen zu lernen,²⁹¹ sondern er ist ebenso der Auftraggeber hinter dem gewaltsamen Tod²⁹² des, wie sich später herausstellt, geheimen Agenten²⁹³.

Die Überschneidung beider Suchen manifestiert sich folglich im Medium der Fotografie, die nicht nur Initiatorin der Geschichte ist, sondern sie auch immer wieder antreibt, indem sie die kriminalistischen Recherchen durch eine Liebesgeschichte ergänzt. Couturiaux Roman offenbart hierbei eine weitere Eigenschaft der Fotografie, die Roland Barthes in einer Parenthese als “ce qui me point“²⁹⁴ beschreibt. Das Aufzeigende bzw. Punktierende ist hierbei die Spiegelfunktion, die als solche nicht erkannt wird, was den

²⁸⁹BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 57.

²⁹⁰COUTURIAU (2004): *L'Inconnue de Saigon*, S. 319.

²⁹¹Siehe ebd., S. 255ff.

²⁹²Siehe ebd., S. 358.

²⁹³Siehe ebd., S. 340ff.

²⁹⁴BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 71.

Protagonisten ebenso betrifft. Im Gespräch mit seiner Frau Solange und als Replik auf ihre oben zitierte Aussage offenbart er wütend folgendes: “C’est incroyable, mais ce regard est plein d’espoir, au contraire !“²⁹⁵ Die Hoffnung, die er sieht, bezieht sich auf sein eigenes Leben, das er radikal ändert, indem er seine Frau und seine Geliebte verlässt, um die Unbekannte des Bildes, in die er sich verliebt hat, in Saigon zu finden. So basiert die von ihm empfundene Liebe auf den ersten Blick in diesem Moment nicht auf der Vietnamesin, die er sieht, sondern ist eine Projektion seiner inneren Entwicklung. Sie personifiziert bzw. verschleiert in gewisser Weise eine narzisstische Empfindung.

Maurice sucht jedoch nach dem, was er in ihrem medial überlieferten Blick entdeckt zu haben glaubt. Als Huong in einem Gespräch deutlich macht, dass sie bereit ist, ihr Leben nach der Entlassung aus ihrem Job im Institut Pasteur von Grund auf zu ändern und ihr Heimatland zu verlassen, findet er dies wieder, denn sie erlebt eine ähnliche emotionale Wandlung wie Maurice zu Beginn: “En ce moment, Chatrian retrouvait dans le regard de Huong l’expression même qui l’avait tant fasciné sur le cliché pris par Leroy. Plus rien n’existait en dehors de ce regard, ni Leroy ni Blake ni l’opium.“²⁹⁶ Er findet folglich sein *punctum* nicht nur in der Fotografie sondern auch in seiner Realität, denn die Konzentration auf das Detail ihres Blicks, in dem er sich wiedererkennt, ohne seine eigene narzisstische Gefühlsregung als solche zu deuten, offenbart dies.

Die Frage, die sich nun stellt, ist, ob der “reale“ Blick in der Deutung durch andere Menschen ebenso anfällig ist für fehlgeleitete Interpretationen wie das *punctum* des Zeitungsfotos. Der Roman macht eine dezidierte Unterscheidung in dieser Hinsicht, denn Maurice deutet die Ähnlichkeit der Gefühlsregung in der Entscheidung zum Aufbruch in ein anderes Leben richtig, wie der *Prologue* zeigt, denn da leben die Beiden bereits in San Francisco und Huong verkündet ihre Schwangerschaft.²⁹⁷ So zeigt sich die Leerstelle der Fotografie verbildlicht im *punctum* des Blicks als mögliches Medium der Selbsterkenntnis, denn er projiziert eine eigene Emotion des Betrachters in die Leere hinein. Das Foto zeigt hier folglich als ein reflektierendes – wiedergebendes – Mittel, die das Innere des Betrachters und nicht des bzw. der Betrachteten enthüllt. Maurice’ Dreischritt vom Betrachter über den Idealisierer hin zum Liebenden ist nur möglich, weil die Bewegung der Erzählung ihn dazu befähigt. Die Fixierung des Referenten in der Fotografie lässt ihn zu einem erstarrten Bild werden, die keine Veränderung mehr erlaubt²⁹⁸, was sie von der Narration unterscheidet. Somit erfüllt die Fotografie in dieser Hinsicht ihre Funktion nicht als Erkenntnis gewinnendes Mittel in sich selbst, sondern immer im Bezug zum

²⁹⁵COUTURIAU (2004): *L’Inconnue de Saigon*, S. 156.

²⁹⁶Ebd., S. 319.

²⁹⁷Vgl. ebd., S. 14.

²⁹⁸Vgl. BARTHES (1980): *La chambre claire*, S. 90.

Betrachter, der im Bild etwas gespiegelt sieht.

Die Elimination des Bildes lässt die Übertragung unvollständig erscheinen, denn das Nichtvorhandensein der referierten Fotografie in Ersetzung durch eine Beschreibung und somit der Transformation in ein anderes Medium erzeugt Interpretationsspielräume, denn die Lücken der Beschreibung sind deutlich. Sucht man im Roman nach Inhalten, die nicht von der Fotografie und dem ihr angehörigen Medium der Zeitungsreportage abgedeckt werden, so fallen zwei Szenen im Roman auf, die zunächst eher unscheinbar sind.

Die erste Aussage ist die literarische Verarbeitung des Gesprächs zwischen Maurice und seiner Frau Solange, das er literarisch umsetzt. Als Van Luc Maurice nach dem Mord an Raymond Sorel aufsucht und befragt, findet er dies und liest es vor. Während Maurice Solange auf ihre Interpretation des Blicks vor Wut anschreit, reagiert sein imaginäres *alter ego* Chabert anders, indem er folgendes entgegnet: “Vous ne savez pas regarder“²⁹⁹. Nicht schauen zu können, also die Essenz der Dinge nicht zu erkennen, betrifft dabei nicht nur Solange. Selbst Maurice, in seiner Rolle als Detektiv, durchschaut erst am Ende die verschiedenen Masken von Alain Leroy.

Van Luc stößt in diesem Gespräch eine Reflexion über die Unterscheidung von Fiktion und Realität an, auf die der Schriftsteller wider besseren Wissens beharrt. Der Kommissar sieht dies anders: “Voilà qui tombe bien car, en l’occurrence, monsieur Chatrian, il semble que les deux soient intimement mêlées.“³⁰⁰ Die Verquickung von Fiktion und Realität ist an diesem Punkt sehr deutlich, denn die Inspiration für den neu begonnenen Krimi findet der Detektiv in seinen eigenen Erlebnissen. Dass er dies vor dem Kommissar nicht zugeben kann, liegt im üblichen Misstrauen gegenüber der von Korruption durchdrungenen Polizei begründet.

Die Verflechtung von Realität und Fiktion, die an diesem Punkt nicht nur Erwähnung findet, sondern mithilfe eines Beispiels praktische Anwendung findet, verdeutlicht einerseits die Annahme der realen Sachverhalte im Entwurf eines Kriminalromans. Andererseits wird gerade in der Aussage der Abwesenheit des Sehvermögens der Grad der Veränderung, der Fiktionalisierung, der Bearbeitung des realen Stoffes deutlich. Es handelt sich hier nicht um eine genaue Abbildung. Vielmehr wird die Realität des Romans von Couturiau in ihrer Entwicklung beschleunigt und auf eine Aussage zugespitzt. In dieser kurzen Überlagerung wird die Besonderheit der Literatur deutlich: Sie verkürzt langwierige reale Erkenntnisprozesse, so dass sie die Masse der geschilderten Ereignisse nicht verdeckt, was die Überleitung zur zweiten Szene, die auffällt bildet.

²⁹⁹COUTURIAU (2004): *L’Inconnue de Saigon*, S. 119.

³⁰⁰Ebd., S. 118.

Als Maurice in Lai Chau auf einen französischen Leutnant trifft und sich mit ihm unterhält, kridet letzterer Vergehen der Armee gegen die Einheimischen beim Vorgehen in der Region an:

J'imaginai que nous étions des libérateurs, mais aujourd'hui j'ai perdu la foi. Tout ce qu'on fait ici, c'est imposer notre politique à des gens qui n'en veulent pas. [...] Le terreur rouge? Vous me faites marrer. Je pourrais me battre pour les valeurs de la France : liberté, égalité, fraternité. Mais pas pour torture, viol et massacre. Non, mon vieux, il y a quelque chose de pourri dans cette putain de République française.³⁰¹

Die Kritik an der französischen Kolonialpolitik erfolgt zwar fiktional, schließt an den vorherigen Analysen zur Verflechtung von Realität und Fiktion jedoch an. So bilden sie eine Verquickung von Fiktion und Realität. Die Verdorbenheit der Kolonialisierung offenbart sich im Niedergang des französischen Wahlspruches, wodurch die Werte "Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" eine Ersetzung durch "Folter, Vergewaltigung, Massentötung" erfährt, da die einheimische Bevölkerung sich gegen das Aufzwingen des französischen Systems wehrt. Der Machtmissbrauch der Besatzer, der in einem Gespräch geschildert und in der Mündlichkeit literarisch aufgearbeitet und (möglicherweise) zugespitzt wird, erfährt lediglich eine Offenlegung im literarischen Genre. Auf diese Weise entsteht ein Antagonismus im schriftlichen Medium zwischen Zeitungsbericht und Roman, der die Auswahl der Themen betrifft. So schafft es die Aussage des Leutnants und ihr Hintergrund nicht in die Pariser Zeitungsnachrichten, was eine aktuelle Aufarbeitung und ein zeitnahes Vorgehen gegen diese Praktiken verhindert. Lediglich im Nachgang des Roman ist eine solche Schilderung möglich. Das tagesaktuelle Geschäft des Journalismus scheint seine Funktion der kritischen Berichtserstattung als vierte Gewalt³⁰² nicht mehr zu erfüllen. Die Verdorbenheit in der Struktur der französischen Republik findet sich neben dem Militär und ihrem Vorgehen somit auch in einem ihrer Kontrollorgane.

Der enthüllte Antagonismus offenbart dunkle Flecken, die durch die Narration erhellt werden. Das Gespräch mit dem Leutnant, das sich im Roman findet, liefert einen Grund für den Anschlag auf das Café in Saigon, denn so verwandelt sich der Junge, der ihn verübt, von einem unerklärlichen Attentäter, der Tote und Verletzte in Kauf nimmt, zu

³⁰¹COUTURIAU (2004): *L'Inconnue de Saigon*, S. 289.

³⁰²Thomas Carlyle schreibt den Ursprung der Bezeichnung der Presse als vierte Gewalt, wichtigere Gewalt neben der Judikative, Exekutive Legislative Edmund Burke zu, da deren Einfluss und Autorität durch ihren nationenweiten Erreichbarkeit größer sei. CARLYLE (1907): *Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, S. 164.

einem Kämpfer gegen das Unrecht, das seinem Volk angetan wird. Diese andere Seite der Geschichte wird dabei nicht durch die Fotografie sichtbar, die den Artikel Alain Leroy illustriert, sondern erst durch die Suche von Maurice nach dem Mörder seines Reisegefährten Raymond Sorel und deren Narration eher zufällig enthüllt. So ist zwar der Journalist Leroy der Initiator der Reise nach Lai Chau, doch als Kopf eines Drogenschmugglerrings hat er an der laotischen Grenze andere Aufgaben, wie später deutlich wird. Die Pervertierung der Kolonialisierung personifiziert sich in dieser Figur, der seine Anwesenheit in Indochina und die Kontakte seines Berufes zum Aufbau eines kriminellen Netzwerkes verwendet, anstatt als kritische Begleitungsinstanz tätig zu sein.

„L’Inconnue de Saigon“ thematisiert somit nicht nur die Suche nach einer Unbekannten oder die Aufklärung eines mysteriösen Mordfalls, sondern hinterfragt die unabhängige Kontrollinstanz der Berichterstattung. Das Foto, das Maurice in Paris auffällt und den Artikel über den Anschlag illustriert, bildet etwas anderes ab, als der Roman durch seine Narration entwickelt. Indem die Recherche von Leroy aber in Saigon stagniert und sich nicht in die Peripherie zwecks der Untersuchung der Hintergründe bewegt, bleibt das Bild, das er von der Lage der Kolonie zeichnet, rudimentär, was sich ebenfalls in der Beschreibung des Fotos widerspiegelt, das der Roman aufgreift.

Die Medialität der Fotografie deckt, wie an dieser Stelle deutlich wird, lediglich einen (kleinen) Teil Indochinas ab, so dass nicht nur das Betrachten ihrer Erzeugnisse zu einer Einschränkung führt, sondern sie als Abbildung von Beginn an als kleiner Auszug aus einer „Realität“ zu sehen ist. Die Literatur als Gegensatz hat, zumindest in diesem Roman, eine größere räumliche Ausdehnung, die sogar über Ereignisse in einem kleinen Dorf an der laotischen Grenze und nicht nur über Geschehnisse in Saigon berichtet.

Hier scheint eine Verknüpfung beider Medien eine Lösung zu bieten, was aber durch den Roman nicht unterstützt wird. Der Artikel mit Illustration wird lediglich am Rande erwähnt. Die Fotografie offenbart sich nicht als Fenster zur Welt, sondern enthüllt als Spiegel das Innerste der Betrachter. Die Narration des im fiktiv attribuierten Genre der Literatur spielt mit den Grenzen zwischen Fakt und Erfindung. Hierbei lenkt die Exotik Indochinas nicht den Blick von der Verhandlung der Verbrechen, die größtenteils von

französischer Seite aus geschehen. Um sich von der Zeitungsindustrie abzugrenzen, in der lediglich der Anschlag von vietnamesischer Seite aus geschildert wird, greift der Text das Attentat im Café nicht weiter auf, sondern arbeitet sich an den Verbrechen der Landsleute von Maurice ab, um auf diese Weise zu verdeutlichen, dass nicht das Verhalten der Einheimischen in ihrem eigenen Land kriminell ist, sondern die Kolonialisierung an sich. Da diese Botschaft mehr als eine Fotografie benötigt, entwickelt sich eine Narration um eine solche herum.

Das Spiel von Verhüllen und Aufdecken findet sich somit auch in der Frage der Kommunikationsmittel. Die medialen Übergangsstellen sind hierbei inszeniert, denn das Foto als solches existiert lediglich in der Beschreibung. Die Übernahme der Simultaneität der Fotografie in die Sukzessivität der Schrift zeigt die Beschränkung in der Nutzungsweise beider. Das Punktierende der Abbildung erweist sich als Initiator der Geschichte und als antreibende Kraft in der Narration des Romans durch den Wechsel in den Erzählsuren. Die Narration ermöglicht nun ein längeres Einprägen und Verstehen im Sinne Susan Sontags. Das Schaffen großer Zusammenhänge erfolgt somit nicht im Journalismus, der Text und Bild kombiniert, sondern in der Literatur, die als reiner Text mit bildlichen Anspielungen arbeitet. Als *objectif* – als Ziel und als optisches Linsensystem – benötigt sie einen Startpunkt – ein *punctum* –, der den narrativen Prozess in Gang setzt. So offenbart sich eine Weise, den Schleier über die Ereignisse des kolonialen Indochinas zu lüften.

5.3 Vom Text zum Film

Film und Text teilen eine Ähnlichkeit ihrer Narrationsmodi, denn beide Medien dienen vorrangig dazu, Geschichten zu erzählen und damit einen Handlungsverlauf anzuzeigen. Das Publikum eines Films wie auch der Leser eines Buches akzeptieren die Sequentialität dieser Medien und sehen sie als rational an.³⁰³ „Film, both in its reel form and in its scenario or script form, is completely involved with book culture.“³⁰⁴ McLuhan sieht die

³⁰³Was in Theaterstücken, die ebenfalls eine Handlung aufführen, laut McLuhan, der auf René Clair verweist, anders zu sein scheint, denn diese müssen ihre Motivation immer wieder begründen. McLuhan (1998): *Understanding Media*, S. 286.

³⁰⁴Ebd.

Verbindung in der stillen Rezeption der “inward world of fantasy and dreams“³⁰⁵, die sowohl der Leser in seiner solitären Buchlektüre wie auch den Kinobesucher betrifft. Ein Bild bzw. eine Fotografie ist stärker “attraktionsorientiert“³⁰⁶ und entwickelt erst eine Zeitdimension, sobald “das statische Element in eine zeitliche Dynamik überführt“³⁰⁷ wird. Dies geschieht beispielsweise in Bilderfolgen. Im Film, so schreibt Gilles Deleuze in seinen Ausführungen zum Kino, gibt es keine Trennung zwischen Bild und Bewegung. Vielmehr entsteht beides gleichzeitig, was er als „image-mouvement“³⁰⁸ bezeichnet und sich damit von Einzelbildern aus der Fotografie distanziert.

Der Unterschied in der Narration zwischen Film und Literatur ist die Bedingtheit der Schnitte im Wechsel von Einstellungen und der daraus folgenden Montage des Films, die in der Literatur so nicht nötig, wenngleich aber möglich sind.³⁰⁹ Dadurch entsteht, was Knut Hackett als “latente Inkohärenz“³¹⁰ des Films bezeichnet.

Der Film lebt in seiner Abfolge von Bedeutungsevokationen durch den wiederholten Wechsel zwischen den am Film beteiligten Zeichensystemen. Durch den komponierten Gebrauch des Wechsels entsteht die Vielstimmigkeit und Farbigkeit, das ‘symphonische Erzählen’ des Films.³¹¹

Die beteiligten Zeichensysteme des Films meint neben den Bilderfolgen, die u.a. durch Einstellungsdauer, Kamerabewegung und Einstellungsgröße variiert werden und so Bedeutung erzeugen, ebenso den Ton, der Gesprochenes, sowie auch Musik und Geräusche einschließt. Beides sollte als Einheit in der Betrachtung wahrgenommen werden. “Ton und Bild bilden eine untrennbare Einheit der Erzählgattung Film, deren künstliche Isolierung den Gegenstand der Betrachtung verändert.“³¹² Dies wird oftmals aber auch umgangen, wie sich noch zeigen wird.

Die analysierten Romane thematisieren das “Phänomen intermedialer Bezüge“³¹³, indem sich die Texte auf einen Film – entweder generell wie im Falle von “L’Amant de la Chine du Nord“ oder auf einen dezidiert genannten wie im Falle von “Das nackte Auge“ – beziehen.

Dies schließt ein, daß sich der Text ‘aktiv’ mit seinen eigenen Mitteln auf das andere mediale Produkt oder System *bezieht*, dieser Bezug durch die spezifische Textgestaltung indiziert bzw. auf irgendeine Weise markiert wird und somit als ein bedeutungskonstituierendes Verfahren des Textes erkenn- und nachweisbar ist.“³¹⁴

³⁰⁵MCLUHAN (1998): *Understanding Media*, S. 292.

³⁰⁶MAHNE (2007): *Transmediale Erzähltheorie*, S. 23.

³⁰⁷Ebd.

³⁰⁸DELEUZE (1983): *Cinéma I.*, S. 11.

³⁰⁹Vgl. HICKETHIER (2003): *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 107.

³¹⁰Ebd.

³¹¹Ebd.

³¹²MAHNE (2007): *Transmediale Erzähltheorie*, S. 95.

³¹³RAJEWSKY (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, S. 20.

³¹⁴Ebd., S. 51.

Zwar spielen die beiden hier zu analysierenden Texte „aktiv“ mit Elementen des Films, sie gehören aber keineswegs in die Kategorie der Literaturverfilmung³¹⁵, sondern treten in ein anderes Spannungsverhältnis zum Film. Sie gehören, obgleich ihre Verhältnis zum ihm differiert, auch nicht in die Reihe der „ciné-roman“³¹⁶ oder „roman-cinéma“³¹⁷, die eine Engführung der Publikation des Romans und des Films in vielerlei Spielarten bedeuten.³¹⁸

Da auch in diesem Teilkapitel vom Text ausgegangen wird, der das Medium Film thematisiert, könnte man von einer „Filmizität“ der beiden Romane „L’Amant de la Chine du Nord“ von Marguerite Duras und „Das nackte Auge“ von Yoko Tawada sprechen, würde nicht Irina O. Rajewsky mit Recht darauf hinweisen, dass dieser Begriff nicht genau definiert ist und eine metaphorische Anwendung nur bedingt zielführend ist.³¹⁹ Laut ihr kann „ein literarischer Text das filmische System nicht realisieren, sondern immer nur ‚thematizieren‘, ‚imitieren‘ oder ‚evozieren‘“³²⁰ und genau darin liegt der Fokus der Analysen. Im Spiel mit filmischen Merkmalen ändert sich der Blick sowohl auf den Text als auch auf den Film, denn die Einwirkungen geschehen reziprok. In diesem „genre bâtard“³²¹ – ein Begriff Franz-Josef Albersmeiers, der eine Mischform von Film und Buch bedeutet – sind die möglichen Verknüpfungen und Bezugnahmen vielfältig, wie die beiden hier behandelten Romane beweisen.

In Marguerite Duras’ „L’Amant de la Chine du Nord“, das als Wiederaufnahme ihres mit dem *prix de Goncourt* ausgezeichneten Romans „L’Amant“ lesbar ist, wird die Geschichte des „amant de la Chine du Nord et de l’enfant“³²² neu erzählt. Seine Entstehung verdankt er einem Streit um die Verfilmung mit dem Regisseur Jean-Jacques Annaud.³²³ Die Autorin und der Regisseur überwerfen sich in der Ausdeutung des Textes und in der Übertragung in Bilderfolgen, was Danièle Heymann als fruchtbar – „fécond“ – bezeichnet:

Prenant sa source dans l’Amant, le roman, séparant deux créateurs incompatibles, il a donné naissance à deux oeuvres nouvelles et accomplies. Comme le fleuve Mékong écarte les bras en son delta, l’Amant est devenu un film de Jean-Jacques Annaud, l’Amant est devenu un autre livre de Marguerite Duras, l’Amant de la Chine du Nord...³²⁴

³¹⁵Vgl. bspw. MECKE und ROLOFF (1999): *Intermedialität in Kino und Literatur der Romania*, S. 15.

³¹⁶Vgl. ALBERSMEIER (1992): *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 108.

³¹⁷Siehe ebd., S. 109ff.

³¹⁸So bedeutet der Begriff „ciné-roman“ entweder die Adaption eines Romanstoffes in den Film oder die Publikation eines Romans basierend auf einem Film. „Roman-cinéma“ sind auf den Film spezialisierte Texte, die in Roman beispielsweise Bilder des Films integrieren.

³¹⁹Vgl. RAJEWSKY (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, S. 33ff.

³²⁰Ebd., S. 47.

³²¹ALBERSMEIER (1992): *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 100.

³²²DURAS (1991): *L’Amant de la Chine du Nord*, S. 11.

³²³HEYMANN (1992): *Dans les bras du Mékong*, S. 29.

³²⁴Ebd.

So erscheint fast gleichzeitig mit dem Film eine neue, romanhafte Version, die immer wieder auf verschiedenen Wegen den Kontakt zum Film sucht. Wie genau das geschieht, wird zu untersuchen sein.

Yoko Tawadas Erzählung „Das nackte Auge“ sucht hingegen in der später erfolgenden Analyse lediglich den Kontakt zu Filmen, in denen Catherine Deneuve eine Hauptrolle spielt. Gerade der Bezug zu „Indochine“, einer Verfilmung von Régis Wargnier, enthüllt Einsichten in den Umgang mit der Vergangenheit des eigenen Landes, die aus einer anderen Perspektive erzählt wird, und die Verbindung eines Textes zum Medium Film.

5.3.1 Textuelle und filmische Narrationsverfahren – „L'Amant de la Chine du Nord“ von Marguerite Duras

Die aus einem Streit um die Verfilmung entstandene Neuerzählung „L'Amant de la Chine du Nord“ basiert auf dem 1984 erschienenen „L'Amant“. Der bereits in Kapitel 4.1.2. analysierte Roman beinhaltet neben dem raumtheoretischen auch einen intermedialen Aspekt, der hier nun im Vordergrund steht. Der Fokus des Werkes liegt auf einer Sichtbarmachung von narrativen Verfahren sowohl in der Literatur als auch im Film. Die bereits aus dem Vorgänger bekannte Geschichte weist hierbei nicht nur Ähnlichkeiten sondern auch Unterschiede auf. So werden nacheinander die Zugehörigkeit zu einem Genre – Text, Film oder Drehbuch – untersucht sowie die Rolle der Paratexte – Vorwort, Anhang, Fußnoten – und auch der im Text vorkommenden Anmerkungen zu einem möglichen Film – wie die Rolle von Kameraführung, Licht und Ton – kritisch beleuchtet. Die zahlreichen Bezugnahmen variieren und deuten schnell auf ein anderes Indochina als im Vorgänger „L'Amant“.

Franz-Josef Albersmeier bezeichnet den Stil Marguerite Duras' mit den Begriffen „Nüchternheit, Sachlichkeit, Konzentration auf das Wesentliche“³²⁵, mit dem es ihr gelingt, „Schreiben und Filmen als zwei gleichberechtigte Tätigkeiten anzusehen“³²⁶. Diese Gleichberechtigung ist im hier zu analysierenden Werk nachvollziehbar. Im Gegensatz zum fragmentarisch anmutenden Vorbild ist sein Nachfolger chronologisch aufgebaut. Die wellenartige Narrationsform, die sich an Brüchen entlang hangelt und diese erotisch inszeniert,³²⁷ ist in der „Anleitung“ zur Verfilmung nicht zu finden. Ihre Besonderheit liegt in den immer wieder auftauchenden, sich auf unterschiedliche Weise offenbarenden

³²⁵ ALBERSMEIER (1992): *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 163.

³²⁶ Ebd., S. 164.

³²⁷ Vergleiche Kapitel 4.1.2.

intermedialen Bezugnahmen zum Film. Doris Kolesch und Gertrud Lehnert formulieren es auf die folgende Weise:

'Der Liebhaber aus Nordchina' hingegen verdankt seine Entstehung dem Wunsch, ein Drehbuch zum 'Liebhaber' zu verfassen. Davon zeugen die 'Szenenanweisungen', die das Buch beschließen, nicht weniger als eine Vielzahl von Hinweisen im Text selbst, der noch mehr als der 'Liebhaber' das visuelle Moment favorisiert.³²⁸

Das Buch als Drehbuch zu lesen, ist möglich, unterschlägt aber einige Aspekte, die deutlich einem literarischen Schreiben zuordbar sind. So finden sich neben ausführlichen Dialogen auch beschreibende Szenen, die einen internen Konflikt verdeutlichen, der nicht in Bilder fassbar ist.

Das Vorwort, das nicht als solches benannt wird und dies nur durch seine Verortung zum Gesamttext anzeigt, zeigt die Zuordnung zu einem anderen Genre. Zu Beginn werden verschiedene Titel scheinbar zur Diskussion gestellt, um die Spannbreite der Neuaufnahme anzuzeigen. Es ist jedoch ein Scheingefecht, denn mit der Vorlage wurde die Entscheidung bereits vor der erfolgten Publikation getroffen. Der Vorschlag "Le Roman de l'amant"³²⁹ deutet jedoch explizit zu Beginn die gattungsspezifische Einordnung seitens der Autorin an.

Dies wiederholt sie an prominenter Stelle am Ende des Vorwortes, welches sie mit den folgenden Worten beendet: "Je suis redevenue un écrivain de romans."³³⁰ Obwohl sie nie mit dem Schreiben aufgehört hatte (zwischen 1985 und 1991 sind weitere fünf Bücher erschienen), stellt das Verfassen von "L'Amant de la Chine du Nord" offenbar eine Besonderheit dar, denn, indem sie die Fiktionalität ihres Textes voranstellt, unterbindet sie eine mögliche neue Diskussion um ihre eigene Kindheit. Gleichzeitig wird dadurch das vorliegende Werk eindeutig in die Gattung Text eingeordnet, was eine Brücke zum Film zunächst verhindert.

Doch bereits nach der Schilderung der ersten Szene, in der die Hausreinigung als Fest mit begleitender Klaviermusik beschrieben ist, wird mit der Zuordnung gebrochen. Die ersten drei Zeilen "C'est un livre. C'est un film. C'est la nuit."³³¹ sind als Übergang zum Film lesbar, was den Text zu einem Drehbuch machen würde, also ihn in "eine nur technische Vorstufe der Filmrealisierung, als eine notwendige, aber nicht eigenständige Prozeßstufe im Ablauf der Herstellung eines Kinospiefilms"³³² verwandelt. Das Drehbuch bedeutet nicht das Ende sondern den Beginn eines Prozesses, der schriftlich festhält, was später in Bilderfolgen übersetzt wird. Mirko Gemmel beschreibt das Dilemma dieses Genres: "Es

³²⁸KOLESCH und LEHNERT (1996): *Marguerite Duras*, S. 127.

³²⁹DURAS (1984): *L'Amant*, S. 11.

³³⁰Ebd., S. 12.

³³¹Ebd., S. 17.

³³²BRUNOW (2000): Eine andere Art zu erzählen, S. 23.

gibt eigentlich kein abgeschlossenes Drehbuch, keine fertige, endgültige Textfassung, da allein der Film den künstlerischen Prozess in gewisser Weise beendet.“³³³

Die ständige Änderbarkeit der Textvorlage widerspricht somit der technischen Einordnung von „L'Amant de la Chine du Nord“ als Drehbuch, denn mit der Publikation endet die Variation. Zudem ist der Roman auch nicht die Basis der Verfilmung von Jean-Jacques Annaud, wie bereits erläutert, sondern entstand als Alternative dazu.

Dennoch ist der Text nicht ohne weiteres als Drehbuch im traditionellen Sinne zu charakterisieren. Er spielt jedoch mit der Lesererwartung, spielt mit dem Schwanken zwischen den verschiedenen Genres, mischt Aspekte von Roman und Drehbuch und erzeugt damit ein neues Drittes.³³⁴

Die Mischung der Aspekte verschiedener Genres, die das Werk von Duras zwischen verschiedenen Zuordnungen oszillieren lässt, wird nun genauer untersucht, um das „neue Dritte“, welches hierbei entstanden ist, in seinen Eigenschaften analysieren zu können. Ein Aspekt ist, wie im oberen Zitat von Kolesch und Lehnert bereits erwähnt wird, die Favorisierung der Visualität. Sie zeigt sich beispielsweise in der Anhäufung von möglichen Drehorten am Ende des Buches, die vor allem Naturaufnahmen des Himmels – „Un jour d'un autre bleu qui se meurt.“³³⁵ –, von Flüssen – „Un fleuve vide dans son immensité dans une nuit indécise, relative.“³³⁶ –, des Regens – „La pluie. Sur les rizières. [...]“³³⁷ – oder auch Aufnahmen von Kindern, die mit Hunden spielen – „Le jeu des enfants et des chiens jaunes.“³³⁸ nennt. Diese Einstellungen kreieren einen als unschuldig zu attribuerenden, der Natur verbundenen Raum, die einen Gegensatz zu den Ereignissen und auch zu deren Bildern herstellen. „Indochina“ wird auf diese Weise in einen „Urzustand“ des Glücks versetzt, der eine „heile Welt“ beinhaltet, die der gesellschaftlich verachteten Affäre des Chinesen und der Tochter einer Französin – also zweier ethnisch dort nicht verwurzelter Menschen – diametral entgegen steht. Das Aufeinandertreffen dieser beiden Menschen stellt somit einen Bruch dar, der von der sich entwickelnden Geschichte in Worte und Bilder gefasst wird. Bereits hier wird mit Gegensätzen gearbeitet, deren Kombination ein „neues Drittes“ entstehen lassen.

So soll eine andere Anweisung für eine Einstellung, die sich mitten im Roman befindet, einen Überblick über die wichtigsten Gebäude der Stadt Saigon zeigen:

Traversée de la ville. Deux ou trois repères dans l'inventaire : le théâtre Charner, la Cathédrale, l'Éden Cinéma, le restaurant chinois pour les Blancs. Le Continental, le plus

³³³Siehe der Aufsatz „Drehbücher als literarische Form Ein Text zwischen Literatur und Film - 'Die Klavierspielerin' von Michael Haneke“ von Mirko Gemmel, der online unter <http://www.cine-fils.com/special/drehbuecher-als-literarische-form.html> verfügbar ist. Besucht am 11.02.2013.

³³⁴KOLESCH und LEHNERT (1996): *Marguerite Duras*, S. 127/128.

³³⁵DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 244.

³³⁶Ebd., S. 243.

³³⁷Ebd., S. 244.

³³⁸Ebd., S. 245.

5 (Intra-)Mediale Intersektionen

bel hôtel du monde. Et ce fleuve, cet enchantement, toujours, et de jour et de nuit, vide ou peuplé de jonques, d'appels, de rires, de chants et d'oiseaux de mer qui remontent jusque-là de la plaine des Joncs.³³⁹

Dies schließt an die Fahrt des Mädchens von der Schule an, von der sie vom Chauffeur ihres Liebhabers abgeholt und zu ihm gebracht wird, wo er sie schon in seiner Wohnung in Cholon erwartet. Die Abbildung der wichtigen Gebäude Saigons markieren einerseits den Handlungsraum und dienen zu dessen Formung, die auch mit einem Wiedererkennungswert versehen ist. Neben der bloßen Auflistung findet sich auch die Erwähnung des Mekong, der eine literarische Beschreibung erfährt, die mehr als eine Anweisung der Kamerafahrt darstellt, die sich beispielsweise in der Attribuierung als "cet enchantement" niederschlägt.

Dennoch stellt dieser gesamte Auszug zweifellos einen Bezug zum Film her. Joachim Paech nennt dies "filmische Schreibweise":

In ihrem Innersten, dem Kino, öffnet sich dem Blick auf die Leinwand im Film ein Fenster auf die urbane Wirklichkeit außerhalb; die filmische Schreibweise wäre dann die literarische Form der erzählerischen Wiedergabe dieses *Blicks auf die Wirklichkeit, strukturiert durch das Hyper-Dispositiv Film-Kino-Großstadt*.³⁴⁰

Der sehr weite, von Michel Foucault geprägte Begriff Dispositiv³⁴¹ umfasst an diesem Punkt alles, was in Paechs Analyse mit den Überschneidungen in den Begriffen Kino, Film und Großstadt zu tun hat und in ihrer von unterschiedlichen Einflüssen geordnete diskursive³⁴² Darstellung mündet. Der im Zitat von Duras thematisierte (Groß-) Stadtraum dient dabei zunächst als Gegensatz zum ländlichen Familienwohnort Sadeq, wo ein Ort wie Cholon nicht existiert und an dem eine solche Liebesbeziehung unmöglich durchführbar gewesen wäre – siehe auch die Einstellungsvorschläge, die losgelöst am Ende des Romans stehen. Sie dienen dabei als redundanter³⁴³ Moment – darauf wird noch einzugehen sein –, der zwar die Handlung nicht voranbringt, aber einen Eindruck vom Ort und der Reise vermittelt und den erholenden Übergang zwischen zwei Szenen gestaltet.

"Je vois ces images comme un dehors qu'aurait le film, un 'pays', celui de ces gens du livre, la contrée du film. Et seulement de lui, du film, sans aucune référence de conformité."³⁴⁴ Die Schaffung eines filmischen Rahmens, in dem sich die Geschichte

³³⁹DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 99.

³⁴⁰PAECH (1997): *Literatur und Film*, S. 126.

³⁴¹Die Diskussion um den Begriff Dispositiv wurde beispielsweise von Giorgio Agamben in seiner kurzen Abhandlung "Was ist ein Dispositiv", erschienen 2008 in Zürich, aufgegriffen. Da dies den Rahmen der hier vorliegenden Arbeit sprengt, sei hier lediglich darauf verwiesen. Fraglich ist jedoch, inwieweit, ein Hyper-Dispositiv denkbar ist, denn es umfasst bereits alle den Diskurs betreffenden Einflussnahmen. Sinn ergibt in jedem Fall ein thematischer Dispositiv aus der Schnittmenge der genannten Begriffe.

³⁴²Ganz im Sinne von FOUCAULT (1971): *L'ordre du discours*, S. 10ff.

³⁴³Vgl. LODGE (1998): *Roman, Theaterstück, Drehbuch*, S. 78.

³⁴⁴DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 243.

des Mädchens und ihres Liebhabers zutragen kann, obliegt folglich diesen im Roman willkürlich aneinander gereihten Bildern, die in den Film eingestreut werden sollen. Auf diese Weise entsteht sehr deutlich eine Differenzierung zwischen einem internen Handlungsraum und einem externen, der Natur zugeordneten Bilderraum, die zwar in Spannung zueinander stehen, aber lediglich durch die Sukzessivität der Montage miteinander in Verbindung treten. Auf der Ebene der Handlung gibt es keine Überschneidung und von einer Art der Bedeutungsproduktion soll abgesehen werden, um Konformität zu vermeiden. Daher stehen die Einstellungen wohl am Ende des Buches und stehen ausschließlich durch das Aneinanderreihen von Roman und "Anhang" in einer Beziehung. Im "Roman" selbst werden nicht nur die möglichen Einstellungen aneinander gefügt, sondern auch die zu drehenden Szenen inklusive ihrer Dialoge bzw. der Ablauf der Handlung. "L'enfant. Elle est seule dans l'image, elle regarde le nu de son corps à lui aussi inconnu que celui d'un visage [...]. Elle embrasse. Elle n'est plus seule dans l'image. Il est là."³⁴⁵ Im Bilde zu sein, also für den Zuschauer sichtbar zu sein, ist für den Film essentiell. Die Konzentration auf die Protagonistin, die, nach dem Rückzug ihres Liebhabers aufgrund moralischer Bedenken, die Initiative ergreift, unterstützt visuell ihre Handlung und seine Passivität. Erst durch ihre Berührung ist ihm das weitere Vorgehen möglich.

Dieses wird jedoch nur zum Teil in Bilder gefasst. "Et tandis que lentement il le recouvre de son corps à lui, sans encore la toucher, la caméra quitterait le lit, elle irait vers la fenêtre, s'arrêterait là, aux persiennes fermés."³⁴⁶ Ungewöhnlich ist, dass die Kamera hierbei nicht das Zimmer verlässt, sondern vor dem Fenster mit den geschlossenen Jalousien stehen bleibt und quasi "mit dem Rücken" zum Geschehen steht, so dass lediglich das anschließende Gespräch und die Geräusche der Straße übertragen werden, aber alles *off screen*³⁴⁷ stattfindet. Somit ist weder ein Blick in das Zimmer noch auf die Straße möglich, die eine Ablenkung bedeuten würden.³⁴⁸

Wie auch in der Literatur wird somit die Kraft der Imagination angestrengt. Sowohl Leser als auch Zuschauer kreieren entweder anhand der Narration bzw. anhand des Gesprächs und der Geräusche eine eigene Vorstellung bezüglich der nicht bildlich dargestellten Ereignisse, was ein simples Konsumieren und einen Voyeurismus verhindert. Die bildliche Eindeutigkeit wird durch ein fragmentiertes Erleben ersetzt, was eine Aktivierung über das Füllen der Leerstellen erfordert und so eine Parallelisierung von Film und

³⁴⁵DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 78/79.

³⁴⁶Ebd., S. 79.

³⁴⁷Vgl. MAHNE (2007): *Transmediale Erzähltheorie*, S. 96.

³⁴⁸Gerade in dieser Szene ist im Vergleich mit der Verfilmung von Jean-Jacques Annaud deutlich, wie groß die Unterschiede in der Umsetzung zwischen dem Regisseur und der Autorin gewesen sind. Im Film wird der Sexualakt explizit gezeigt, ohne dass es eine Aufspaltung von Bild und Ton gibt. Auf diese Weise entsteht natürlich eine andere Form der Bedeutungsschaffung.

Text ermöglicht. Dies wird durch unterschiedliche Mittel geschaffen, aber das Ziel – die Uneindeutigkeit in der Rezeption aus der eine Aktivierung des Rezipienten resultiert – eint sie in dieser Hinsicht.

Gleichzeitig macht die Erwähnung der Kamera deutlich, dass es hier eben nicht um die Geschichte – *l'histoire* – geht sondern um das Wie – *le discours* – im Film. Neben und um die Geschichte des Mädchens und ihres Liebhabers entwickelt sich ein technischer Diskurs über die filmische Umsetzung, der eine Ablenkung bedeutet.

Die im Buch folgende Beschreibung greift einerseits auf die Schilderung in "L'Amant" inklusive der Verwendung der Meer-Metapher zurück³⁴⁹, andererseits findet eine Vermischung von Drehbuch-Dialog und indirekter Rede statt, so dass zwischen dem Wegdrehen der Kamera, dem nachfolgenden Gespräch über den Schmerz beim ersten Beischlaf und dem Umdrehen der Kamera, um das Bett mit den schlafenden Protagonisten zu filmen, ein literarischer Raum entsteht, in dem dieser besondere Moment nicht nur beschrieben sondern auch erinnert wird. "Elle se souvient. Elle est la dernière à se souvenir encore. Elle entend encore la bruit de la mer dans la chambre. D'avoir écrit ça, elle se souvient aussi, comme le bruit de la rue chinoise."³⁵⁰ Die Erinnerung findet auf verschiedenen Ebenen statt. So erinnert sich die Erzählerfigur nicht nur an das Ereignis an sich, sondern auch an das schriftliche Festhalten dieses Moments, was sie weiter ausführt:

Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public, exposés là, *dans ce passage du dehors dans la chambre*. Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours elle le dirait. Et encore elle le dit ici.³⁵¹

Die Wiederaufnahme und Repetition der Beschreibung dieser Situation nach dem ersten Liebesakt der beiden Protagonisten beschreibt eine Unveränderlichkeit in allen narrativen Darstellungsformen. Das Eindringen der Straßengeräusche in die Wohnung des Liebhabers wird zum ersten Mal in "L'Amant" beschrieben und soll im Film fortgesetzt werden, ebenso wie in einem weiteren Buch sowie auch in diesem. Die viermalige Wiederholung dieses Moments der Überschreitung, der zwischen zwei Seinszuständen oszilliert – zwischen Zimmer und Straße, Stille und Lärm, Immobilität und Bewegung – zeichnet sich in seiner Darstellung im Wechseln von Medien als beständig aus.

Die Erinnerung, die auf verschiedenen Ebenen stattfindet und in verschiedene Medien transgressiert, soll eine Form von Aufbewahrung erlangen, die nicht an das menschliche Gedächtnis gebunden ist. So ist das Beschreiben des immer gleichen Ereignisses unendlich und unveränderlich fortsetzbar, sogar wenn es in ein anderes Medium übergeht.

³⁴⁹Vgl. DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 81.

³⁵⁰Ebd.

³⁵¹Ebd.

In der intertextuellen Bezugnahme wird gleichsam sichtbar, dass ein Verweilen in der *histoire* des „L'Amant“ nicht das Ziel ist. Die Wiederaufnahme des „le faire encore“, die an den Liebhaber gerichtete Bitte des Mädchens zur Wiederholung des Sexualaktes im ersten „Amant“, entfaltet nicht dieselbe Wirkung, da die mediale Transgression, wenn überhaupt, dann nicht denselben „Höhepunkt“ beinhaltet wie der sexuelle.

Dieser Art der Aufbereitung im Roman imitiert in seiner Abfolge die Sukzessivität der Einstellungen in einem Drehbuch. Joachim Paech beschreibt sie als „Mimesis einer montageförmig wahrgenommenen Realität“³⁵², die trotz ihrer Fragmentarisierung eine gewisse Linearität aufzeigt, die einen nachvollziehbaren und durchgängigen Narrationsfaden besitzt. Auf diese Weise entsteht eine Reproduktion³⁵³ von filmischen Verfahren, die die Diskussion um die Zugehörigkeit des von Marguerite Duras als Roman bezeichneten Text wieder in den Fokus rücken und eine genaue Analyse der Transgressionen zwischen den Medien nötig machen.

Einige Arten der Darstellung sind unverkennbar dem Film bzw. seiner Vorform, nämlich dem Drehbuch entnommen, das Anleihen an die Dramatik nimmt. So werden Pausen – „(Temps.)“³⁵⁴ – markiert oder Handlungsorte zu Beginn eines Absatzes genannt³⁵⁵. Lediglich ein Handlungsort wird typographisch durch Kapitälchen hervorgehoben. Dies betrifft *l'Éden-Cinéma*. Das Kino ist neben einer biographischen Bedeutung für Marguerite Duras – ihre Mutter hat während der Vorstellungen Klavier gespielt³⁵⁶ – auch ein wiederkehrender Ort in ihren Texten. So spielt er nicht nur in „L'Amant“ und seinem Nachfolger eine Rolle, sondern bereits in „Un barrage contre le Pacifique“ geht die Protagonistin in dieses Kino. Die Wiederkehr zeigt einerseits die Wichtigkeit dieses Gebäudes, die sich auch in der speziellen Typographie offenbart. Andererseits ist dieser bzw. ein ähnlicher Ort ebenso das Ziel des Textes, denn aus dem Roman soll ein Film gedreht werden, der dort aufgeführt wird. Diese auf diese Weise offenbarte einmalige Rekurrenz, die keinen anderen Handlungsort betrifft, reflektiert das im Roman immer wieder gezeigte Bestreben hin zur Verfilmung, die in eben dieser typographischen Besonderheit kulminiert und die über diesen Text hinausgeht.

In dem bereits eingangs zitierten Auszug, in der die Zuordnung zu Roman oder Film in der Aussage „Es ist Nacht.“ gipfelt, wird die zuvor noch getroffene Einordnung in das textuelle Genre bereits neu verhandelt, ohne dass eine klare Aussage getroffen wird. So

³⁵²PAECH (1997): *Literatur und Film*, S. 130.

³⁵³Vgl. RAJEWSKY (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, S. 21.

³⁵⁴DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 115, 144, 171, 214, 217.

³⁵⁵Vgl. bspw. ebd., S. 23, 40, 53, 60, 63, 84, 94, 100, 115, 118, 150, 180, 182, 191, 216.

³⁵⁶Siehe den Artikel „The Saigon of Marguerite Duras“ aus der New York Times vom 30.04.2006, online einsehbar unter: <http://travel2.nytimes.com/2006/04/30/travel/30footstep.html?pagewanted=all>, besucht am 07.03.2013.

ist der filmische Einfluss auch weiterhin präsent und webt sich immer wieder neu in den Roman ein. “La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre. Voix aveugle. Sans visage.”³⁵⁷ Die intermediale Bezugnahme³⁵⁸ arbeitet zunächst mit einem gemeinsamen Nenner – der Stimme einer Erzählerfigur, die im Text zwingend und im Film wahlweise gesichtslos ist. Das Vorhandensein und die namentliche Erwähnung lediglich eines Mediums, während das andere abwesend ist und nur durch die Bezugnahme auf die vorherige Aussage des Textes mitgelesen wird, zeigt eine eindeutige Tendenz zu Gunsten der Literatur. Die Bedeutung dieser Bezugnahmen sind jedoch nicht zu vernachlässigen, denn sie suggerieren an einigen Stellen eine Übernahme und den Übertritt in ein anderes Medium, der zumindest einen Einfluss auf die Leseweise ermöglicht:

La jeune fille, dans le film, dans ce livre ici, on l'appellera l'Enfant.
L'enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête.³⁵⁹

Die Parallelisierung der Benennung des Mädchens in “das Kind“ findet sich semantisch wieder, denn die Reihung von Film und Buch findet sich unmittelbar nacheinander und ist lediglich appositional durch Kommata voneinander getrennt. Die Voranstellung des Films verweist auf die fragmentarische Beschreibung aufeinander zu erfolgender Einstellungen während des ganzen Kapitels, die jeweils durch Leerzeilen separiert sind. Auch die hier zitierten beiden Zeilen gehören nicht zur selben Einstellung. Die zweite Zeile offenbart aber den Fokus auf den Film, in der die Bewegung des Kindes aus dem Gesichtsfeld der Kamera und der zu filmenden Feier heraus beschreibt. Dass sich dies in der *histoire* des Textes “abspielt“, also nicht nur die Protagonistin ihren Raum verlässt, sondern auch der *discours* mediale Grenzen überschreitet und durch den Text versucht, auf einen Film einzuwirken, indem die Mittel des Einen im anderen abgebildet, ’nachgeahmt’ bzw. ’imitiert’ werden im Sinne Rajewskys³⁶⁰, zeigt die Komplexität des Duras’schen Roman-Drehbuch-Film-Konvolutes.

Die “Regieanweisungen“, die der Einfachheit so benannt werden, ohne dass das Bewusstsein für die reine Evokation der filmischen Technik und ihre metaphorische Übertragung in die Literatur fehlt, zeichnen sich durch die Einfügung der Appositionen aus, die auf ihr Gemachtsein verweisen. Sie betonen das Ziel – nämlich den Film –, ohne die kritische Reflexion ihres Mediums zu vernachlässigen.

Die zweite Apposition “ce livre ici“ veranschaulicht genau das. Das raumanzeigende Adverb “ici“ verweist auf das Medium zurück, in dem es geschrieben steht und macht so eine Distanz zwischen dem, was vorliegt (Roman), und dem, was erreicht werden soll

³⁵⁷DURAS (1984): *L'Amant*, S. 17.

³⁵⁸Vgl. RAJEWSKY (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, S. 20ff.

³⁵⁹DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 21.

³⁶⁰Vgl. RAJEWSKY (2003): *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, S. 47.

(Film), deutlich. Dieser Gestus der Differenzierung wird parataktisch verstärkt, indem beide Appositionen dieselbe Struktur aufweisen und gleichfalls vom Hauptsatz getrennt sind. Letzterer fungiert wiederum als Klammer, der beide Einheiten zusammenführt, indem semantisch eine verbindende Gemeinsamkeit – nämlich die Bezeichnung des jungen Mädchens als Kind – eingeführt wird.

Der darauffolgende Fokus liegt wiederum auf der Fahrt der Kamera, die zunächst die Protagonistin im Blick hat, die kurz darauf aber außer Sicht gerät, was sich ebenfalls als Metapher für die Beziehung von *histoire* und *discours* in diesem Werk lesen lässt. Durch die Konzentration auf den Diskurs und das Wie des Films, gerät das Geschehen nur kurz in den Vordergrund, um gleich danach wieder eine Nebenrolle zu spielen.

Im Falle des Liebhabers wird eine Änderung der Physiologie im Film angeregt. Während seine Geliebte möglichst dem im Roman beschriebenen Vorbild ähneln soll, worauf noch einzugehen sein wird, erfährt er eine “Kinematographisierung“. Bei der ersten Begegnung auf der Überfahrt über den Mekong wird dies erläutert.

Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus 'pour le cinéma' que celui du livre. Et aussi il a moins de timidité que lui face à l'enfant.³⁶¹

Die Schwäche des literarischen Liebhabers weicht also einer kinematographischen Stärke, was eine physische und charakterliche Verschiebung der Figur bedeutet, deren Attraktivität im Roman gerade durch seine körperliche Fragilität bedingt ist. Diese ist offenbar nicht filmtauglich, so dass er in der Visualisierung genau diese äußerliche Attribuierung benötigt, um eine Identifikation zu ermöglichen.

Dieser Unterschied findet sich auch im Verhalten des filmischen Liebhabers wieder. So konfrontiert er den älteren Bruder mit seinem Verhalten, droht ihm mit seinen erfundenen Kung-Fu-Künsten und schüchtert ihn erfolgreich damit ein.³⁶² Die durch ein Einschreiten der Mutter gelöste Situation steht als *pars pro toto* für den Unterschied zwischen “L'Amant“ und “L'Amant de la Chine du Nord“. Während ersterer in Andeutungen eine Geschichte erzählt, die bewusst Leerstellen lässt, entwickelt sich sein Nachfolger anhand deutlicher und aussagekräftiger Dialoge, die mit den entsprechenden Bildern verknüpft werden.

Eine der deutlichsten ist die Bedeutung der Sexualität. Hierfür spricht beispielsweise die Einführung der Figur Thanh, der als brüderliche Figur als Kind zur Familie stößt und dort als Diener lebt. Die sexuelle Anziehung zwischen ihm und dem Mädchen wird offen angesprochen, bleibt aber unausgelebt.³⁶³ Das Gegenteil trifft in der Beziehung von

³⁶¹DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 36.

³⁶²Vgl. ebd., S. 165.

³⁶³Vgl. ebd., S. 182.

jüngeren Bruder und seiner Schwester zu.³⁶⁴

Die Kinematographisierung des „L'Amant“ zeigt tiefgreifende Änderungen und überschreitet den Text hin zur Leinwand, auf der ein anderes Indochina erscheint. Gleichzeitig verdeckt die ständige Erwähnung der medialen Transgression den zweiten Narrationsfaden abseits der ursprünglichen Geschichte deutlich. So wird ein Eintauchen in den „Amant“ und seine Macht der Verführung zurückgenommen, wenn nicht gar unmöglich gemacht.

Das größte Rätsel in „L'Amant“ bleibt die Frage, ob sie ihn geliebt hat. Diese wird an vielen Stellen angesprochen, aber bis zum Schluss nicht entschieden beantwortet.³⁶⁵ Erst in seinem Nachfolger wird diese Frage deutlich bejaht, als sie die Worte „Je vous aime“³⁶⁶ ihm gegenüber ausspricht. Diese nun sehr deutlichen Antworten auf Fragen, die „L'Amant“ aufwirft, bekräftigen den Film als Medium der zumindest inhaltlichen Klarheit. Duras begründet die Änderungen in ihrem Vorwort mit der Aussage, dass „elle [l'histoire de l'amant de la Chine du Nord et de l'enfant] n'était pas encore là dans *L'Amant*“³⁶⁷. Die intermediale Wiederaufnahme bedeutet folglich ein Weiterdichten der bereits geschilderten Geschichte, ohne das Potential der Auslassungen zu nutzen.

Das trifft nicht in jedem Fall zu, denn Schönheit, um das Beispiel der geänderten Phe- nomen wieder aufzugreifen, unterscheidet sich folglich sowohl zwischen den Medien als auch zwischen den Geschlechtern: „Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, [...]“³⁶⁸ An diesem Punkt verbleibt die Protagonistin noch auf ihrem literarischen Vor- bild, was aber einige Seiten weiter in einer Fußnote revidiert und neu beschrieben wird.

Dans le cas d'un film tiré de ce livre-ci, il ne faudrait pas que l'enfant soit d'une beauté seulement belle. Cela serait peut-être dangereux pour le film. Il s'agit d'autre chose qui joue en elle, l'enfant, de 'difficile à éviter', d'une curiosité sauvage, d'un manque d'éducation, d'un manque, oui, de timidité. Une sorte de Miss France-enfant ferait s'effondrer le film tout entier. Plus encore : elle le ferait disparaître. La beauté ne fait rien. Elle ne regarde pas. Elle est regardée.³⁶⁹

Das Kreisen um die Beschreibung der Schönheit, die die Darstellerin (nicht) besitzen darf, offenbart die Schwierigkeit ihrer Zuspitzung auf Charakteristika und ihrer konkreten Benennung. Schon Roland Barthes schrieb „la laideur se décrit, la beauté se dit“³⁷⁰ in seiner Analyse zu den Texten von de Sade, in denen es ausreicht, einen Körperteil als

³⁶⁴Vgl. DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 56, 209.

³⁶⁵Auf dem Schiff beim Hören eines Walsers von Chopin beginnt sie zu weinen „parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholon et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé“ ders. (1984): *L'Amant*, S. 138.

³⁶⁶Ders. (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 202.

³⁶⁷Ebd., S. 11.

³⁶⁸Ebd., S. 36.

³⁶⁹Ebd., S. 73.

³⁷⁰BARTHES (1971): *Sade, Fourier, Loyola*, S. 26.

“parfait“ zu benennen, um jede weitere Beschreibung überflüssig erscheinen zu lassen. Lediglich die Merkmale der Hässlichkeit lassen sich ausführlich, in allen erdenklichen Details beschreiben. “[...] ces portraits rhétoriques sont donc vides“³⁷¹, schlussfolgert er, denn in ihrer detaillierten Unbestimmtheit kann ihr Inhalt alles sein oder eben auch nichts.

Das Füllen dieser Leere versucht Duras’ Text in der Beschreibung, welche Eigenschaften die Schönheit der Darstellerin zusätzlich haben soll, denn eine Reduktion auf diese äußerliche Charakteristik soll vermieden werden. Die Zuschreibung der Nichtbestimmbarkeit, der wilden Neugier, der Mangel an Bildung und Schüchternheit sind Eigenheiten, die sich im Handeln zeigen und sich nicht an Äußerlichkeiten knüpfen. Das Umgehen der Leere der rein körperlichen Perfektion hat zum Ziel, die Wirkung des Films nicht auf Äußerlichkeiten zu beschränken, die eine Gefahr des visuellen Mediums darstellen.

Die Problematik der Passivität beim Betrachtetwerden ist die fehlende Reziprozität, die das Öffnen weiterer Ebenen unmöglich macht und damit eine Interaktion zwischen Figur und Betrachter verhindert.³⁷² Die Konzentration auf eine oberflächliche Perfektion lässt ihre Aussagekraft auf eben diese zusammenschrumpfen, denn sie bestätigt lediglich den “portrait[s]-signe[s]“³⁷³, ohne ihn zu beleben – “figurer“ – im Sinne Roland Barthes’ und “Miss France-enfant“ im Sinne Marguerite Duras’. Die Entwicklung zu einem “portrait[s]-figure[s]“³⁷⁴ soll folglich erhalten werden, um eine zweite Diskursebene im Film zu erschaffen, wie dies eben auch im vorliegenden Text gerade durch die Fußnote geschieht. Die Spiegelung der strukturellen Vorgehensweise vom Text in den geplanten Film wird somit parallelisiert und stellt eine Gemeinsamkeit beider Medien dar.

Die Fokussierung auf Äußerlichkeiten im Film offenbart, dass es einen Gegensatz zwischen beiden Figuren geben muss, der sofort auffällt. Seine männliche Schönheit steht ihrer Kindlichkeit diametral gegenüber, so dass lediglich ihre Kleidung Weiblichkeit signalisiert. Während er also eindeutig zuordbar ist, was das Aussehen im Roman und im Film betrifft, auch wenn es sich jeweils verändert, bleibt sie in ihrer Uneindeutigkeit gleich.³⁷⁵ Die Problematik der eindeutigen Zuordnung wiederholt sich somit auf der Ebene des Geschlechts und der Schönheit, was sich schließlich auch strukturell in einer

³⁷¹BARTHES (1971): *Sade, Fourier, Loyola*, S. 26.

³⁷²Auch Yoko Tawadas Erzählung “Das nackte Auge“ thematisiert die Ausweitung der visuellen Interaktion zwischen der namenlosen Protagonistin und Catherine Deneuve. Dazu aber mehr im nächsten Teilkapitel.

³⁷³BARTHES (1971): *Sade, Fourier, Loyola*, S. 26.

³⁷⁴Ebd.

³⁷⁵Die Analyse von “L’Amant“ zur Thematik der Bild-Text-Beziehung in Kapitel 5.2.1 greift dieses Oszillieren ebenso auf. Da die Neuschreibung “L’Amant de la Chine du Nord“ intertextuell Bezug dazu nimmt, ist diese Charakteristik des Mädchens ebenso übertrag- und mitlesbar.

Überschreitung vom Haupttext zu einer Fußnote zeigt, die versucht, diesen äußerlichen Aspekt genauer zu bestimmen, jedoch daran scheitert.

Interessant ist, dass der weitere Versuch der Beschreibung den Rahmen des Romans verlässt und in einen paratextuellen Raum eintritt. Laurence Enjolras beschreibt dies als “espèce de script à la fois romancé et tout en dialogues, doublé d’un paratexte d’indications scéniques notées en bas de pages [...]“³⁷⁶. Die Notierung außerhalb des Romantextes, nämlich am Fuße der Seite, kategorisiert sie als Paratexte, die Gérard Genette in seinem Werk “Seuils“ analysiert. Die Einordnung dieser textuellen Praxis fällt ihm ob der Fülle und der Varianz schwer. In seiner Analyse unterscheidet er zwischen Beifügungen, also auch Fußnoten, die dem Haupttext zusätzliche Informationen zu einem bestimmten Begriff hinzugeben, deren Autorschaft aber meist im Verlagsbereich zu suchen sind, sowie Abwandlungen bzw. *modulations* des Werkes, deren auch als Parenthesen oder Einklammerungen denkbar wären, und Textzusätze, die ebenfalls als autonome Textkommentare konvertierbar wären.³⁷⁷ Im Falle von Duras wäre die Integration in den Haupttext denkbar, bliebe jedoch die Gefahr “d’y faire une hernie balourde ou génératrice de confusion“³⁷⁸.

Der Ausbruch aus der “fâcheuse“³⁷⁹ Linearität des Textes gründet bei Duras im Wunsch, dezidiert einen Bezug zu einer möglichen Verfilmung herzustellen, was eine “sekundäre diskursive Ebene“³⁸⁰ zur Folge hat. Das Besondere dieser wissenschaftliche Methode, die einen Asterisken im Text setzt und in einem separaten Textraum am Fuße der Seite eine Erläuterung anbietet, ist die Möglichkeit des Aussparens.³⁸¹

Die Fußnoten weisen in ihrer Autorschaft immer wieder auf die Autorin Marguerite Duras zurück, so dass sie im Sinne Genettes eher einer Modulation des Textes entsprechen. So verspricht die Protagonistin, eines Tages das Leben ihrer Mutter niederzuschreiben, was die folgende Bemerkung hervorruft: “Le pari a été tenu : *Un barrage contre le Pacifique*.“³⁸²

Der Hinweis auf das Leben der Autorin und die Publikation einer ihrer ersten Romane kreiert einen Rahmen um die dritte Verarbeitung des “Amant“-Themas, der beispielsweise auch durch eine Anmerkung um das Schicksal Héléne Lagonelles ergänzt wird³⁸³, die “L’Amant de la Chine du Nord“ im Lebenslauf der Autorin weit mehr verankert und

³⁷⁶ ENJOLRAS (1993): “L’Amant de la Chine du Nord“ by Marguerite Duras, S. 385.

³⁷⁷ Vgl. GENETTE (1987): *Seuils*, S. 314/315.

³⁷⁸ Ebd., S. 301.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ CAHN (2008): Fußnoten auf der Bühne, Maden im Text, S. 102.

³⁸¹ Vgl. zu weiteren Ausführungen zu den Spielarten der Fußnote THIEM (2011): Auf Abwegen, S. 223.

³⁸² DURAS (1991): *L’Amant de la Chine du Nord*, S. 101.

³⁸³ Vgl. ebd., S. 54.

auf diese Weise einen autobiographischen und historischen Bezug erhält, der dem reinen Romantext natürlich vorenthalten bleibt, um eine Ablenkung zu vermeiden.

Eine andere Charakteristik der im Roman zu findenden Fußnoten ist die des intermedialen Bezugs, der das Wie des Darstellens im Film als Fokus hat. So findet sich die erste nach einem Hinweis auf das Erzählen der Mutter von einem Abendessen der drei Kinder, während dem es zu einem Streit über die Menge des Essens, die jedem zusteht, und einer Eskalation kommt: “En cas de cinéma on aura le choix. Ou bien on reste sur le visage de la mère qui raconte sans voir. Ou bien on voit la table et les enfants *racontés* par la mère. L’auteur préfère cette dernière proposition.”³⁸⁴ Das Wie der Darstellung – also der *discours* –, der hier verhandelt wird, weist auf zwei Möglichkeiten hin, den mütterlichen Narrationsmoment zu visualisieren. So konzentriert sich die Kamera entweder auf das Gesicht der Mutter und ihre Stimme erzählt die Begebenheit der Essensszene der Kinder oder das Erzählte wird in eine Bilderfolge übersetzt, was “l’auteur“ bevorzugt. Dieser letzte Hinweis auf eine präferierte Umsetzung versetzt die zunächst angebotene Wahlmöglichkeit in ein Ungleichgewicht zu Gunsten der zweiten Möglichkeit, die die Narration explizit macht und sie “ausführt“.

Die Ausdeutung der Gewichtsverlagerung hin zum Zeigen des *histoire* und des Übersetzens in eine Bilderabfolge lässt nach den Implikationen beider Vorschläge und ihrer Unterschiede fragen. Fokussierte man das Gesicht der Schauspielerin, die die Mutter verkörpert, stünden ihre im Gesicht gezeigten Emotionen und deren Evokation durch ihre Stimme im Vordergrund, während ihre Worte diese Szene im Kopf eines jeden Zuschauers entstehen ließen. Zeigt man jedoch die Szene selbst, gerät die Mutter in den Hintergrund, um eine Konzentration auf ihre Kinder und die eigentlich zu erzählende Situation zu ermöglichen.

Die Aussage, dass man im Kino die Wahl hätte, lässt schlussfolgern, dass es diese Wahlmöglichkeit im Text nicht gibt. In der Tat ist die Kombination aus (gesprochener) Narration und einer Bilderabfolge eine Besonderheit des Kinofilms, das sich anhand textueller Mittel so nicht reproduzieren lässt. Dennoch findet gerade die Vorüberlegung zur Darstellung im Film textuell statt. Lediglich hier werden unterschiedliche Formen, die im Film dann bereits auf eine Einzige eingeschränkt und umgesetzt wurde, angesprochen. Die Ausbreitung der Varianten ist somit im Text und seinen Möglichkeiten verankert. Diese Diskussion wird abseits des Textes in einem speziell dafür kreierten Raum geführt, was eine Trennung beider Medien ambivalent erscheinen lässt. Zwar wird so verdeutlicht, dass beide eine eigenen, voneinander separierten Raum einnehmen und es folglich eine Grenze gibt, gleichzeitig treffen sie sich dennoch in diesem Buch und

³⁸⁴DURAS (1991): *L’Amant de la Chine du Nord*, S. 28.

beide gehören zu dessen *discours*.

Die Diskussion über das Wie der Darstellung lässt jedoch keinen Raum für die *histoire*. Der Ausbruch aus dem Textgefüge zieht die Gefahr nach sich, Indochina auf eine reine Diskussion um dessen Darstellung zu beschränken. Die Lebendigkeit, die es noch im „L'Amant“ in sich trägt, wird hier durch eine Erörterung ob der ihm inhärenten Möglichkeiten der Umsetzung abgelöst und damit auch beschränkt.

Eine weitere paratextuelle Anmerkung nimmt zwei weitere Wirkungsebene des Films hinzu, den es im Text nicht gibt, nämlich die des Lichts und des Tons:

En cas de cinéma à titre d'exemple.

On filme la chambre éclairée par la lumière de la rue. Sur ces images-là on retient le son, on le laisse à sa distance habituelle de même que les bruits de la rue : de même que le ragtime et la Valse. On filme les amants endormis, Le Roman Populaire du Livre.
On filme aussi la lumière pauvre, navrante, des lampadaires de la rue.³⁸⁵

Während die Protagonisten schlafen und in dieser Position gefilmt werden, treten der Lichteinfall und der Ton hervor. Das Licht, das von von der Straße in das Zimmer scheint, dringt genauso in den Raum ein wie die Geräusche der Straße. Die Stille der Protagonisten wird folglich gebrochen, so dass ihr heterotop anmutender Ort, der sich deutlich abgrenzt, sich als Illusion herausstellt. Der externe Einfluss – symbolisiert durch Ton und Licht – wird durch eine dünne Wand nicht wirklich aufgehalten. Die Verflechtung verschiedener Wahrnehmungsarten – hier der visuellen mit der auditiven – wird mit der Bewegungslosigkeit der Darsteller kombiniert, so dass Licht und Ton kurzzeitig zu Protagonisten werden, um darauf aufmerksam zu machen, dass sie jederzeit im Hintergrund verfügbar sind und die Wahrnehmung durch ihre Normalität ebenso beeinflussen.³⁸⁶

David Lodge bezeichnet eine solche Szene als Redundanz, die er im Film hauptsächlich auf der Ebene des Bildes sieht, denn „sie füllen die Lücken zwischen Momenten wichtiger Handlung, sie liefern eine regelmäßig wiederkehrende Erholung von dem Bombardement der erzählerischen Information“³⁸⁷. Auch die im Roman von Duras vorgeschlagene Dreheinstellung ist als solche redundante Information, als „Überschuß eines Signals gegenüber der Botschaft“³⁸⁸ lesbar, denn sie gestattet eine Pause nach der ersten Liebesnacht nicht nur für die Figuren sondern auch für die Zuschauer. Der Film kann nicht, zumindest nicht im Kino, einen Moment lang pausieren, also wird eine Bilderfolge ohne wichtige Handlung produziert, die die Narration für einen Moment aussetzt. Die Leser

³⁸⁵DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 84.

³⁸⁶Die Hervorhebung gerade der Bedeutung des Lichts scheint notwendig, denn bspw. in Nicole Mahnes Band „Transmediale Erzähltheorie“, das die Narrationsweisen verschiedener Medien analysiert, gibt es hierzu keine Ausführungen, obwohl das Licht zumindest Hilfestellung in der Schwerpunktsetzung gibt und damit den Blick des Zuschauers führt.

³⁸⁷LODGE (1998): *Roman, Theaterstück, Drehbuch*, S. 78.

³⁸⁸Ebd., S. 77.

eines Romans halten in der Lektüre einfach inne, was auf diese Weise im Film verändert und angepasst reproduziert wird. Die zeitliche Linearität ist im Kino folglich zwingender als in der Lektüre.

Gleichzeitig bietet der Film auch in der Entwicklung dieser Ruhemomente die narrative Möglichkeit der Synästhesie, die dem narrativen Text so nicht zugänglich ist: “Der zweite Aspekt ist die Möglichkeit gleichzeitiger Kommunikation auf verschiedenen Kanälen. Bei all seiner Vielseitigkeit und Flexibilität funktioniert das Schreiben nur auf einem Kanal – einem Wort oder einer Wortgruppe.“³⁸⁹ Die weiteren Möglichkeiten des Films macht die Fußnote aus Duras’ Roman deutlich, die in einem für sie eingerichteten Raum diese Trennung hervorhebt. Die sekundäre Diskursebene zeigt sich als Fenster zu einer anderen medialen Technik und damit als Weg aus dem Text heraus.

Auch in der nächsten Fußnote soll ein Detail Redundanz im Film erzeugen. Hierbei handelt es sich um die nächtliche Rückkehr des Mädchens ins Pensionat, bei der die *boys* vietnamesische Lieder singen, die von den dort wohnenden Schülerinnen gehört werden. “En cas de film, ce détail se reproduirait à chaque rentrée de nuit de l’enfant. Pour marquer un quotidien de surcroît dont par ailleurs le film est dépourvu, mis à part les horaires des classes et ceux du sommeil, des douches et des repas.“³⁹⁰ Die Wiederholung bei jeder Rückkehr ist zum Verständnis nicht nötig, markiert aber laut Anweisung eine Regelmäßigkeit, die dem Film sonst fehlt. “Solche Sequenzen gleichen der Wiederholung von Charakterzügen oder den sprachlichen Zusätzen in Prosaerzählungen.“³⁹¹ Dass dies hier hauptsächlich durch auditive Möglichkeiten, die die visuelle Bilderfolge begleiten, inszeniert wird, zeigt die synästhetische Dimension des Films, die ähnliche Bedürfnisse der Rezeption hat, sie aber auf andere Weise erfüllt.

Auditive Reize werden jedoch nicht nur in den Fußnoten thematisiert. Auch im Haupttext finden sie sich wieder: “Après quoi il y cette valse désespérée venue d’ailleurs, jouée loin au piano – cette valse sera celle de la fin du film.“³⁹² Die *valse désespérée*, die einen Ragtime von Duke Ellington ablöst, nimmt musikalisch das Ende des Films und damit die Trennung der Protagonisten vorweg. Zwar befinden sie sich gerade noch im Jungesellenzimmer des Liebhabers, doch auditiv werden Akzente gesetzt, die den Ton als Unterstützung des Erzählens enthüllen, denn lediglich in ihm findet sich den Vorgriff, der durch die Bilder noch nicht begleitet wird.

Der Ton und das Licht markieren ihrerseits wiederum ihre Zugehörigkeit zum Medium Film und nicht zum Text. Ihre Einwebung in den (Para-)Text verdeutlicht die Diffe-

³⁸⁹ LODGE (1998): Roman, Theaterstück, Drehbuch, S. 80.

³⁹⁰ DURAS (1991): *L’Amant de la Chine du Nord*, S. 97.

³⁹¹ LODGE (1998): Roman, Theaterstück, Drehbuch, S. 78.

³⁹² DURAS (1991): *L’Amant de la Chine du Nord*, S. 105.

renzierung von Roman und Film, wobei die Konzentration auf ein Medium unmöglich ist. Im Oszillieren zwischen beiden entsteht eine Faszination für die Möglichkeiten der filmischen Umsetzung Indochinas, aber nicht für die Kolonie und die Geschichte des Mädchens und ihres Liebhabers.

Eine weitere Fußnote befasst sich mit der Darstellung von Blicken während des gemeinsamen Abends des Liebhabers, des Mädchens und ihrer Familie in der Bar *Cascade*. Paulo beginnt mit einer jungen Frau zu tanzen, wobei er die Blicke aller auf sich zieht:

En cas de film tout se passerait ainsi par le regard. L'enchaînement ce serait le regard. Ceux qui regardent sont regardés à leur tour par d'autres. Le caméra annule la réciprocité : elle ne filme que les gens, c'est à dire la solitude de chacun (ici, on danse chacun à son tour). Les plans d'ensemble, ici, ce n'est pas la peine parce que l'ensemble, ici, n'existe pas. C'est des gens seuls, des 'solitudes' de hasard. La passion est l'enchaînement du film.³⁹³

Als zentrale Aussage der Sequenz soll die Einsamkeit eines jeden stehen, was durch die Kameraführung, die lediglich einzelne Figuren nacheinander zeigt, aber keine Übersicht über alle bieten soll, um den Effekt zu verstärken. Hierbei sollen nicht die Blicke verhindert, sondern ihre reziproke Begegnung annulliert werden, so dass auf diese Weise deutlich wird, dass der Bezug untereinander fehlt.

Eine Rückkehr zum Beginn der Fußnote offenbart den alleinigen Bezug zum Film. Die textuelle Vorlage erläutert das Vorgehen, die Umsetzung erfolgt jedoch in einem anderen Medium, was die Trennung zwischen Text und Film erneut evident macht. Blicke ersetzen Worte in der Transgression, was in der Beschreibung lediglich eine Annäherung an eine Visualität bedeutet. Die folgende Aussage von Kolesch und Lehnert ist somit nicht differenziert genug: "Er [der Roman] thematisiert die Blicke weniger, als daß er sie inszeniert und provoziert. So macht er die Leserinnen und Leser gewissermaßen zu Zuschauerinnen und Zuschauern des Textes."³⁹⁴ Die Unterscheidung von Leser und Zuschauer liegt in der Art der Rezeption, die im ersten Fall aktiv und im zweiten Fall passiv geschieht. Eine Lektüre erfordert Vorstellungsvermögen und die Entwicklung von Bildern im Kopf, die im Falle eines Films fertig geliefert und ohne Eigeninitiative konsumiert werden. Die metaphorische Begriffsübertragung ist daher zu ungenau.

Was die Fußnote leistet, ist eine zusätzliche Erläuterung, die vor oder nach der Filmrezeption ergänzend Informationen bietet. Der potentiell sofortige Anschluss von eigener

³⁹³DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 172.

³⁹⁴KOLESCH und LEHNERT (1996): *Marguerite Duras*, S. 127.

Bilderstellung und deren Verständnis, die in der Lektüre durch eine zweite Diskursebene möglich ist, soll so im Film nicht umgesetzt werden, in dem eine Konzentration auf die Geschichte erfolgen soll, die durch technische Mittel wie die Fokussierung unterstützt wird. Knut Hickethier beschreibt dies folgendermaßen: “Dieser komponierte Wechsel der Mittel kann auch als Kohärenz erzeugende Strategie verstanden werden.“³⁹⁵ So unterstützt die Form den Inhalt, was eine Zuspitzung der Aussage, die der ‘Einsamkeiten’, ermöglicht.

Der Versuch, Kohärenz zu erzeugen, indem die Mittel der Umsetzung deutlich genannt werden, beschränkt das filmische Indochina auf eine Diskussion um dessen Konstruktion. Die Form überlagert den Inhalt.

Die letzten beiden Fußnoten behandeln die Stimmlichkeit der Unterhaltungen und stellen damit eine Erweiterung der Tonthematik dar. Die erste der beiden bestimmt die Form der Unterhaltung zwischen Mutter und Tochter, die sich kurz vor ihrer Rückkehr nach Frankreich über den chinesischen Liebhaber und seine Rolle im Leben der Jüngeren der Beiden austauschen: “L’auteur tient beaucoup à ces conversations ‘chaotiques’ mais d’un naturel *retrouvé*. On peut parler ici de ‘*couches*’ de conversation *juxtaposées*.”³⁹⁶ Auch an dieser Stelle unterstreicht die Form der Darstellung die Brüchigkeit der Kommunikation, die in eine fehlende Bindung der Protagonistinnen miteinander mündet und dies offen anzeigt. Während die Sukzessivität des Dialogs im Roman durch eine unmögliche Darstellung von Gleichzeitigkeit bedingt ist, lässt sich dies im Film anders zeigen. Die Ordnung der schriftlichen Version widerspricht in ihrer Form der Aussage der Fußnote, denn in ihr finden sich Auslassungszeichen, die auf Gesprächspausen hindeuten, jedoch die Bemerkungen beider Figuren nacheinander auflistet. Lediglich durch die zusätzliche Information am Ende der Seite wird die intentierte Ungeordnetheit des Gesprächs beispielsweise durch gegenseitige Unterbrechungen deutlich. Die beschriebenen “*couches*“ des Gesprächs, die sich gegenüberstehen, sind die Aussagen beider Figuren, die jeweils trotz ihrer Überschneidung allein stehen und nicht unbedingt auf zuvor bzw. danach getroffene Aussagen der anderen Figur einen Bezug herstellen müssen. Auf diese Weise

³⁹⁵HICKETHIER (2003): *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 107.

³⁹⁶DURAS (1991): *L’Amant de la Chine du Nord*, S. 212.

sollen wiederum die “solitudes“ akustisch eingeführt werden, die zuvor visuell dargestellt wurden und die wiederum ebenso auf die Trennung von textuellem und filmischen Indochina hinarbeitet. Die Aufspaltung der Einheiten *discours* und *histoire* führt zu einer Überlagerung des ersterem und Nachteil der letzteren.

Die letzte Fußnote verweist auf eine andere Verfilmung Marguerite Duras'. Sie schließt an eine Szene an, in der sich ein junger Mann vom Schiff ins Wasser stürzt, woraufhin die anderen Passagiere zur Reling drängen, um zu schauen, was passiert ist. “Les voix sont mêlées comme dans les salons vides de *India Song*.”³⁹⁷ Das Kennzeichen dieses Films ist eine Desynchronisation. So zeigen Bilder Gebäude und leere Räume, hören dazu aber extra-diegetische Stimmen bzw. auch Stimmgewirr.³⁹⁸ Bild und Ton divergieren auf extreme Weise, so dass auch Lippenbewegungen nicht synchron zu Gesprochenem abgespielt werden, was ihn zu einer “histoire d’amour sans visages“³⁹⁹ werden lässt. Diese Aufspaltung der Einheit Bild und Ton spitzt die vorherigen “solitudes“ noch weiter zu, indem sie das Gerüst des filmischen Sinnerstellens enthüllen, was die Flucht in den Film durch eine Identifikation mit ihm und seinen Figuren verhindert. Auf diese Weise wirkt sich die Vereinsamung ebenso auf die Filmtechniken Bild und Ton aus, die in ihrer Einheit getrennt werden, um so ihre Wirkungsweise zu verdeutlichen, aber stiften gleichzeitig Verwirrung auf der Ebene der *histoire* und verhindern ein Eintauchen in die Geschichte. Die Nennung der technischen Möglichkeiten und die Vorstellung ihrer Umsetzung schaffen einen Ausweg aus der reinen Schilderung und lassen offen, ob eine Rückkehr erwünscht oder auch nur möglich ist.

So liegt der Fokus des Romans auf einer Verknüpfung verschiedener medialer Elemente und deren Sichtbarmachung. Die Analysen des Beginns offenbaren eine Parallelisierung von Text und Film in der Nennung beider bei der Umsetzung des Einen in das Andere. Die Ausreizung des textuellen Mediums durch die Aneinanderreihung von filmischen Einstellungen und die Ausweitung des Textraumes durch Paratexte, in denen erneut die filmische Umsetzung thematisiert wird, verdeutlichen vor allem die möglichen Varianten

³⁹⁷DURAS (1991): *L'Amant de la Chine du Nord*, S. 236.

³⁹⁸Vgl. BADIR (1994): “India Song“ ou le temps tragique, S. 128.

³⁹⁹JUTEL (1993): Marguerite Duras et le cinéma de la modernité, S. 638.

der filmischen Darstellung, die beim Drehen des Films bereits entschieden sein müssen. So gibt der Text besonders der Schilderung und Erörterung dieser Möglichkeiten Raum und zeigt auf diese Weise seine Besonderheit, die ihn von anderen Medien abgrenzt.

Natürlich lässt sich auch im Film deutlich machen, wie Varianten der Darstellung aussehe-
hen könnten. So lässt sich gerade die Frage um das Wie des Zeigens inszenieren. Jedoch
wird diese Konzentration auf den *discours* und seine Entfaltungen durch eine Bedeu-
tungsminderung der *histoire* erkaufte. Auf diese Weise lässt sich "L'Amant de la Chine
du Nord" als mediales Zwischenwerk lesen: Es agiert als Mittler zwischen "L'Amant"
als Text und auch als Film. Es erörtert Möglichkeiten der narrativen Umsetzung beider
Werke, wobei der Roman als fertiges Produkt bereits vorliegt, während die filmische
Umsetzung noch verhandelt wird.

Das "neue Dritte" des Duras'schen Textes offenbart sich folglich als Raum von media-
len Verfahren, die das Gerüst der unterschiedlichen Narrationsweisen aufdecken. Die
Freilegung dieser Strukturen ermöglicht ein Beschreiben von und ein Nachdenken über
die Funktionsweise von Medien. Da die Geschichte durch die Publikation des Romans
"L'Amant" bereits hinlänglich bekannt ist, entwickelt sich sein Nachfolger zu einer Refle-
xion über deren Vermittlung bzw. Übertragung zusätzlich zu den inhaltlichen Klärungen
und Ergänzungen. Während der Weltbestseller formale und inhaltliche Brüche inszeniert
und bewusst Leerstellen lässt, räumt sein dem Film zugeordnetes Pendant diese aus.
Dem Spiel aus Beginn, Abbruch und Neubeginn der Schilderung steht hier ein geord-
netes Nacheinander gegenüber, das in Formalitäten wie der Dissoziation von Ton und
Bild mit der Einheit des Films und damit auch mit der reinen Zuordnung zum Roman
bricht. Die Linearität der *histoire* wird durch die Schaffung von textuellen Heterotopien
aufgebrochen, die der Eindimensionalität entgegen wirkt.

Die Entstehung von Zwischenräumen, die sich in "L'amant de la Chine du Nord" vor
allem im Fährboot, der *garçonnière* und im blauen Haus seines Vaters manifestiert, wie
im Kapitel 3.1.3. bereits erläutert, äußert sich formal zusätzlich über Kursivierungen
und Fußnoten sowie einer Oszillation zwischen verschiedenen medialen Genres. Der Reiz
des Textes liegt somit im Wechsel der Zuordnungen, in der charakteristischen Änder-

barkeit und in seinen Uneindeutigkeiten. Die erhöhte Linearität der *histoire* versucht er durch ein räumliches und ein formales „Dazwischen“, ein *in-between* oder ein neues Drittes auszugleichen, um der Lebendigkeit seines Vorgängers und der charakteristischen Lebendigkeit des Duras'schen Indochinas gerecht zu werden.

Gleichzeitig wird deutlich, dass das beschriebene und präfilmisch entwickelte Indochina auf andere Darstellungen zurückgreift und vielleicht – *plus pour le cinéma* im Sinne Marguerite Duras – auch zurückgreifen muss. Die Explizität des Kinostücks widerspricht des impliziten, immer wieder Neuschreibens in „L'Amant“, was durch die fehlende Oszillation einen Verlust an Verführungspotential vor allem im *discours* zur Folge hat. Es ist fraglich, ob die filmische Kompensation durch unzweideutige Gespräche und durch eine technisch raffiniertere Ausreizung der formalen Gestaltungsmittel ausreicht. Das literarische Indochina zeigt gerade in der fehlenden bzw. immer wieder neu erfolgenden Festschreibung von Bedeutungen seine andauernde Faszination, die hier so nicht aufgegriffen und weiterentwickelt werden.

Das Thema von „L'Amant de la Chine du Nord“ ist folglich nicht die Beziehung zwischen dem Mädchen und ihrem Liebhaber sondern die zwischen Text und Film. Der Nachfolger greift nicht die Verzauberung des ersten Buches auf. Die Entwicklung des „*désir*“ hin zur „*jouissance*“, die sich im „L'Amant“ vom Text hin zum Leser überträgt, wird im hier analysierten Buch von einer Diskussion um formale und technische Inszenierungsmöglichkeiten Indochinas abgelöst.

Die wiederkehrende Imitation der Charakteristika von Roman, Drehbuch und Film, die die Lektüre des Textes als Roman stören, dienen als gezielt platzierte Stolpersteine, die ein Spiel um Potentiale des Erzählens inszenieren und die eine Selbstverständlichkeit der Rezeption von unterschiedlichen Medien zumindest behindert, wenn nicht ganz aufhebt. Die Einordnung des Textes als Roman ist insofern richtig, da es den Weg hin zu einem romanhafteren Schreiben zeigt, ohne dass das Ziel gänzlich erreicht wäre. Der Leser dieses Buches wird den Film von Jean-Jacques Annaud, der expliziter mit den Inhalten, ohne sein Gemachtsein zu reflektieren, umgeht, mit anderen, kritischeren Augen sehen,

womit Marguerite Duras ihr Ziel auch ohne eigene Verfilmung ihres Bestsellers erreicht hätte.

5.3.2 Mutter(-Land) "Indochine" – Erfindungen und Funktionen des Kinos in Yoko Tawadas „Das nackte Auge“

Yoko Tawadas Erzählung "Das nackte Auge" ist eine Liebeserklärung an das Kino – vor allem in den Fällen, in denen Catherine Deneuve auf der Leinwand spielt. Für die zunächst namenlose Protagonistin, die im Laufe der Geschichte verschiedene Namen trägt, ohne dass ihr wahrer verraten wird, sind die Pariser Lichtspielhäuser Fluchtorte vor der eigenen Realität als illegalen Einwanderin, die durch das Verlassen ihres Landes nicht nur heimat- sondern auch sprach(en)los geworden ist. Die "Reise ins Kino"⁴⁰⁰, wie Hansjörg Bay sie nennt, besteht aus dreizehn Kapiteln, deren Titel alle einen Film referenzieren, in denen die eben genannte Schauspielerin eine Hauptrolle spielt. Diese Kapitel umfassen eine Reise, die von Ho-Chi-Minh-Stadt nach Ostberlin führt, wo die Protagonistin von einem Russisch-Studenten mit Wodka betrunken gemacht und nach Bochum entführt wird. Von dort aus hält sie auf mysteriöse Weise einen Zug an, der sie – nicht wie erwartet nach Moskau – sondern in das noch weiter westlich liegende Paris bringt.

Sprachlich ist dies natürlich eine Herausforderung. So ermöglicht die Filmzeitschrift "Ecran" ihr erste Schritte im Lernen des Französischen, die eine Brücke zwischen der in Paris entdeckte Liebe der Protagonistin zum Kino und der Kommunikation in einer fremden Sprache schlägt: "'Ecran' wurde mein erstes Sprachlehrbuch."⁴⁰¹ Dass ein "Bildschirm" bzw. eine "Leinwand" zur Sprachlernquelle wird, passt insofern, als diese auch zur Informationsquelle über die Vergangenheit des eigenen Landes und zur Auseinandersetzung damit wird.⁴⁰²

Den Anstoß bildet das von Régis Wargnier umgesetzte Monumentalwerk "Indochine", das nicht nur den Oscar für den besten fremdsprachigen Film erhält, sondern eine der wenigen Auseinandersetzungen Frankreichs mit seiner eigenen kolonialen Vergangenheit in Südostasien darstellt, die auch ein gewisses Medienecho auslöst. Dies hängt vermutlich auch mit den fast zeitgleich in die Kinos kommenden Verfilmungen von Jean-Jacques Annauds "L'Amant" und Pierre Schoendoerffers Beschäftigung mit "Diên Biên Phú" zusammen, die zwar unterschiedliche Aspekte fokussieren, jedoch alle grob einen ähn-

⁴⁰⁰BAY (2010): "Eyes wide shut", S. 555.

⁴⁰¹TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 53.

⁴⁰²Zur Wortbedeutung von "'Bildschirm'" bzw. "'screen'" siehe ELSAESSER und HAGENER (2007): *Filmtheorie zur Einführung*, S. 53ff.

lichen historischen Zeitrahmen und geographischen Raum behandeln.⁴⁰³ Die Aufarbeitung der eigenen Kolonialgeschichte gelingt – laut Panivong Norindr – in keinem der drei französischen Machwerke, die vor allem als “collective fantasy of French colonial history in Southeast Asia“⁴⁰⁴ inszeniert werden.

Das Augenmerk in der vorliegenden Analyse liegt auf dem Film “Indochine“. Panivong Norindr urteilt, dass “[...] it is my contention that our understanding of the imperial domination of Indochina by France continues to be reassessed nostalgically, in rather problematic terms“⁴⁰⁵. So ist der Film keine Neuschreibung von “Madame Butterfly“, wie ursprünglich intendiert,⁴⁰⁶ sondern erweist sich als Konzentrierung auf die (französische) Hauptdarstellerin, die als “embodiment of the French colony“⁴⁰⁷ im Verfahren der Synekdoche Indochina verkörpert und das Land für ihre Adoptivtochter Camille bewirtschaftet.⁴⁰⁸

Diese Geschichte ist somit, entgegen der Suggestion des Filmtitels, keine Abhandlung über Indochina und dessen Geschichte “but of Indo-China seen through the gaze of the key character Éliane Devries“⁴⁰⁹. Die individuelle Sichtweise der Hauptfigur wird an keiner Stelle im Film aufgebrochen, so dass ihre Omnipräsenz selbst in den Einstellungen, in denen sie nicht zu sehen ist, durch ein *voice over* erhalten bleibt.⁴¹⁰ “As both protagonist and narrator, she exerts complete control over the filmic narration, its development, its resolution.“⁴¹¹ Die auf diese Weise zugespitzte Art der Darstellung führt beim Rezipienten zu einer Einschränkung. “*Indochine* exploits the identificatory mechanism of cinema on behalf of the colonizer: the spectator is sutured into a colonialist perspective.“⁴¹²

Dass dies zutrifft, wird im fünften Kapitel von Yoko Tawadas Erzählung durchexerziert. Die Protagonistin lebt in diesem bei ihrer Landsmännin Ai Van, die sie mit Nahrung, Geld und einem Job versorgt. Gerade letzterer befindet sich am Rande der Legalität, denn sie testet Salben und Cremes vor ihrer Zulassung. Dadurch hat sie viel freie Zeit,

⁴⁰³Vgl. bspw. SICLIER (1992): CINEMA Indochine, ton nom est femme, S. 14.

⁴⁰⁴NORINDR (1996): *Phantasmatic Indochina*, S. 154.

⁴⁰⁵Ebd., S. 132.

⁴⁰⁶Vgl. ROLLET (1999): Identity and Alterity in “Indochine“ (Wargnier, 1992), S. 39.

⁴⁰⁷NORINDR (1996): *Phantasmatic Indochina*, S. 135.

⁴⁰⁸Brigitte Rollet sieht dies etwas anders und zieht eine Verbindung zwischen Catherine Deneuve und ”Marianne“, dem Sinnbild Frankreichs, denn die Schauspielerin wurde lange Zeit als Modell für letztere verwendet. In gewisser Weise repräsentiert sie folglich auch *off screen* ihr Heimatland, was den Zuschauer beim Betrachten des Films sicher nicht unbeeinflusst lässt. ROLLET (1999): Identity and Alterity in “Indochine“ (Wargnier, 1992), S. 43.

⁴⁰⁹Ebd.

⁴¹⁰So ist selbst in den Szenen, in denen Camille auf der Flucht ist und ”Indochina“ entdeckt, die Stimme ihrer Mutter hörbar, die die Ereignisse kommentiert; ebd., S. 39.

⁴¹¹NORINDR (1996): *Phantasmatic Indochina*, S. 135.

⁴¹²Ebd.

die sie im Kino verbringt, um "Indochine" zu schauen.

In Yoko Tawadas Erzählung konzentriert sich die Rezeption der Protagonistin zunächst auf den Beginn und damit dem "Höhepunkt des Films"⁴¹³, bei dem "in rosa Schrift Ihr Name auftaucht"⁴¹⁴. Da dieser Name vor dem des Films erscheint und den Beginn einläutet, schlussfolgert sie:

Ohne diesen Namen gäbe es keine Schauspielerin, ohne sie keine Elaine [sic!] Devries, die in Indochina gelebt haben soll, ohne Elaine keine Geschichte zu erzählen. Außer auf der Leinwand in Paris habe ich kein Land gesehen, das Indochina heißt.⁴¹⁵

Am Anfang steht folglich der Name, aus dem heraus die Schauspielerin entsteht und sich die Geschichte um Eliane Devries entwickelt. So ist der Name und die daraus entstehende Figur die Basis für alles Folgende, was sie gleichzeitig, wenn man den letzten Satz des Zitats beachtet, ebenso als Bedingung für das Land Indochina setzt. In vorherigen Kapiteln spricht die namenlose Vietnamesin von einer "diffusen Sehnsucht nach diesem Land"⁴¹⁶ und einer Behandlung von Frankreich im Geschichtsunterricht, außer dem wenig geblieben ist. Diese Negierung der eigenen geschichtlichen Vergangenheit führt zu einer weiteren Perpetuierung des Mythos, was, wie oben zitiert, auch Panivong Norindr und Brigitte Rollet⁴¹⁷ in ihrer Analyse des Films unterstützen sowie in der Erzählung Yoko Tawadas von Anfang an unterstrichen wird.

Die weitere Thematisierung des Filmbeginns macht deutlich, dass Eliane eine "princesse d'Annam"⁴¹⁸ adoptiert, die, "als wäre es sein selbstverständliches Recht"⁴¹⁹, nach der Hand der filmischen Eliane greift. Sie erweist sich besonders ansprechbar, da eine Rekurrenz auf die Zuschauerin und ihr Leben deutlich wird.

Eliane und das Mädchen können nicht blutverwandt sein. Das Mädchen sieht jemandem sehr ähnlich. Ich kann es nicht glauben, aber es ähnelt mir, wie ich einst auf einem Kinderfoto abgebildet war. Ich vermute, dass die Eltern des Mädchens tot sind und dass Eliane das Kind adoptiert hat.⁴²⁰

Obwohl sie lediglich die Bilder sieht sowie die Musik und die Sprache hört, ohne letzteres zu verstehen, ist ihre Schlussfolgerung, die zu Beginn des Films für den Zuschauer erzählt wird, korrekt. So ermöglicht das Kino eine zweiseitige Kommunikation, deren

⁴¹³TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 84.

⁴¹⁴Ebd.

⁴¹⁵Ebd.

⁴¹⁶Ebd., S. 13.

⁴¹⁷Die Anleihen auf historisch dokumentierte Ereignisse sind präsent, wobei das Ende, nämlich die Genfer Konferenz im Jahre 1954, auf der der Indochina-Krieg beendet und das Land entlang des 17. Breitengrades geteilt wird, lediglich eine der prominenten ist. Mehr Hinweise finden sich bei ROLLET (1999): *Identity and Alterity in "Indochine"* (Wargnier, 1992), S. 39.

⁴¹⁸Dies ist ein Zitat aus dem Beginn des Films, welches auch in Jacques Sicliers Artikel in "Le Monde" vom 17.04.1992 übernommen wird.

⁴¹⁹TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 85.

⁴²⁰Ebd.

Übertragung von der Leinwand zur Zuschauerin erfolgreich funktioniert, wobei letztere auch etwas zurücksendet. Dass diese Botschaften nicht ankommen, liegt an der Funktion des Films, der eben keinen Dialog auf die herkömmliche Weise ermöglicht.

Das Verständnis für die Grundkonstellation des Films setzt sich in einer Übertragung auf die eigene Situation fort, da sich die Protagonistin in der Figur der Camille wiederfindet, weil sie sich nach einer Mutterfigur sehnt. Die Beziehung zu ihrer eigenen Mutter war durch Spannungen geprägt, da diese sich "überhaupt nicht für die Revolution, sondern nur für das Theater, Liebesromane und die Liebesaffären der Nachbarinnen und Bekannten"⁴²¹ interessierte. So erklärt sie ihre Eltern auf Ai Vans Nachfrage spontan für tot, nachdem sie den Beginn des Films gesehen hat und den Tod von Camilles leiblichen Eltern korrekterweise annimmt. "Am nächsten Tag bemerkte ich, dass man einen Tod nicht rückgängig machen konnte, selbst wenn er fiktiv war."⁴²² Die Verwandlung in eine Waise, deren Fiktivität zumindest in diesem Abschnitt ihres Lebens – also in dem mit Ai Van und ihrem Mann Jean – zur Realität wird, kappen neben der räumlichen Verbindung auch die emotionale zu ihrer Familie. Auf diese Weise (er-)findet sie sich spontan genau so elternlos wie die fiktive Camille, um eine weitere Parallele zwischen sich und dem Film zu schaffen.

Die Trauerszene zu Beginn in Verbindung mit der Handreichung liest sich so als Initiationsmoment zwischen Film und Erzählung. Genau in diesem Moment, in dem sie die Ähnlichkeit zwischen sich und Camille feststellt, projiziert sich die Tawada'sche Protagonistin in die Filmszene hinein. Nicht mehr Camille sondern sie greift nach der Hand ihrer Adoptivmutter Catherine Deneuve, die sie in das Medium mitnimmt und nun ihr Leben eines zwischen Film und Realität wird. Die aufeinander folgende Schilderung der Filmszene und der Toderklärung der eigenen Eltern zeigt den Einfluss des visuellen Mediums auf das Leben der Figur. So entsteht eine Übertragung von Filmelementen in die Erzählung. Diese intermediale Überschreitung zieht sich durch das gesamte Kapitel und bedeutet eine Aktivierung der *histoire* des Films.

Die Beschreibung einzelner Filmszenen folgt aufeinander, in der Eliane immer wieder im Vordergrund steht. So tanzt sie mit ihrer fast erwachsenen Tochter im eigenen Wohnzimmer, peitscht einen ihrer Arbeiter aus und füttert Camille mit Mango. Diese Szenen der Mütterlichkeit, denn auch "[d]ie Arbeiter sind ihre Kinder"⁴²³, setzt einen neuen Fokus auf diese von der Zuschauerin rezipierten Eigenschaft der Figur. Die Romanfigur greift dies auf, um ihre Sehnsucht einerseits nach dieser Frucht in Worte fasst, aber andererseits

⁴²¹TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 90.

⁴²²Ebd., S. 85.

⁴²³Ebd., S. 86.

den Wunsch nach der Beherrschung der französischen Sprache als einer Muttersprache ausdrückt: “In Wirklichkeit synchronisieren Sie meine Geschichte, indem Sie Stück für Stück eine Mango auf meine Zunge legen. Die saftige Frucht füllt meine Mundhöhle, und ich rede nur noch französisch, ohne den Sinn zu verstehen.“⁴²⁴ Die Protagonistin verwandelt die Figur des Kinos in ihre Mutter, die sie nicht nur ernährt, sondern ihr auch ihre (Mutter-)Sprache beibringt. Die Verwendung der Filmszene enthüllt eine Personifikation, in der es zu einer Überlappung zwischen der Zuschauerin und der Figur der Camille kommt. Gerade im unverständlichen Geplapper wird jedoch die Beschränkung deutlich, die sich der Textfigur entgegen stellt. Nicht Camille spricht, ohne den Sinn zu verstehen – sie fragt in dieser Szene nach der Gewissheit von Liebe – sondern die Protagonistin versteht nicht, was ihr filmisches *alter ego* mit ihrer Adoptivmutter bespricht. Selbst in ihrer Phantasie ist die sprachliche Exklusion deutlich und wird nicht überwunden.

Nach der Schilderung dieser Szene folgt eine Beschreibung, in der es ausschließlich um die Figur Eliane und ihr Aussehen geht. So trägt sie ein Kleid, das dem *ao dai*, der vietnamesischen Nationaltracht, nachempfunden ist sowie eine Hochsteckfrisur. “Auf diese Weise versuchen Sie, sich an die südostasiatische Landschaft anzupassen.“⁴²⁵ Die Analyse der Figur und ihre Bewertung tritt an diesem Punkt in den Vordergrund, bevor die nächste Szene beschrieben wird, in der Jean-Baptiste die Vernichtung des Bootes eines einheimischen Vaters und seines Sohns befiehlt, die nach der Sperrzeit noch unterwegs sind. Auf eine kurze Schilderung ihres Alltags folgt wiederum die Dokumentation und Kommentierung einiger Filmszenen, was ein Fluchtverhalten offenbart. So windet sie sich nicht nur aus schwierigen Gesprächen, sondern auch aus der Beschäftigung mit ihrem Leben, um im Kino fiktive Figuren beobachten zu können.

Diese fiktiven Leben erhalten auch Zugang zur Realität der Protagonistin. In einem Gespräch über die historischen Grundlagen des Films mit Jean, dem Anwalt, mit dem Ai Van verheiratet ist, diskutieren beide mithilfe der Übersetzung von Ai Van über Unabhängigkeit und wirtschaftliche Unterstützung, die – laut der Protagonistin – immer in einem politischen Interesse gewährt und verweigert werden, was von Jean negiert und von Ai Van als kommunistische Propaganda abgetan wird. Die Entgegnung “Das ist keine Propaganda. Ich habe es im Film gesehen!“ erhält die Antwort “Aber ein Film ist doch nur eine Fiktion.“⁴²⁶, was die Diskussion zunächst beendet. Einen Film als Fiktion und damit als Gegensatz zur „Realität“ zu bezeichnen, widerlegen die Ursprünge dieses Medium, die Edgar Morin ausführt. Er merkt jedoch an, dass sich das Kino weg

⁴²⁴TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 87.

⁴²⁵Ebd.

⁴²⁶Ebd., S. 93.

von seiner ursprünglich intendierten Abbildung der Realität hin zur Konstruktion von imaginären Ereignissen bewegt hat. Dadurch ist es zu einem Synonym von Fiktion geworden.⁴²⁷ Diesen Bildern wird ein Bezug zur Wirklichkeit verwehrt, was, wie sich später zeigen wird, so nicht völlig zutrifft.

Eine Gegenüberstellung von Kommunismus und Kapitalismus bleibt jedoch nicht aus. Eine retrospektive Sicht auf die Ereignisse offenbart Jean, der den Film nach eigenen Angaben noch nicht gesehen hat, aber zielsicher eine mögliche Botschaft des Films zusammenfasst: "Vietnam ging sehr schnell in kommunistischen Flammen auf. Wenn Frankreich etwas milder und reifer gehandelt hätte, hätte man vermeiden können, dass sich die Idee der Unabhängigkeit mit dem Kommunismus vereinigte."⁴²⁸

Die filmische Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit zeigt an diesem Punkt vor allem die Hybris der ehemaligen Besatzer, die bis heute besteht und die ihren Einfluss auf die Ereignisse noch als gegeben ansehen. Die Schlussfolgerung aus Jeans Aussage wäre, dass die französische Kolonialisierung bis heute hätte fortbestehen können, "[...] und Vietnam wäre heute mindestens so reich und friedlich wie Thailand"⁴²⁹. Diese Aussage zeigt den Paternalismus der zweiten Welt⁴³⁰ gegenüber, der von Ai Van, einer als Kind aus dem Vietnam ausgewanderten und in Frankreich geschulten Frau gestützt wird. "Aber die Freiheit oder die Unabhängigkeit sind genau wie foie gras ein französisches Produkt."⁴³¹ Die kapitalistische Haltung, die aus Idealen verkäufliche Waren macht, die nach Gutdünken mit einem Preis versehen und gehandelt wird, lässt erneut nach der Propaganda fragen, der sich offenbar nicht nur kommunistische Länder bedienen. Wie Hansjörg Bay es formuliert: "Um Freiheit mit Kapitalismus gleichsetzen zu können, sind Ai Van und ihr Mann gerne bereit, ökonomische Ungleichheit, soziale Ungerechtigkeit und globale Ausbeutung auszublenden."⁴³² Die Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe offenbart eben keine Fortentwicklung im Sinne einer Abkehr von menschenverach-

⁴²⁷Vgl. MORIN (1956): *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire*, S. 83.

⁴²⁸TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 90.

⁴²⁹Ebd.

⁴³⁰Im Aufsatz von Hansjörg Bay findet sich an dieser Stelle ein gedanklicher Fehler. So schreibt er, dass die Entscheidung der Protagonistin, in den Zug zu steigen, von dem sie hofft, er bringe sie nach Moskau, der sie aber nach Paris bringt, sich als "Richtungsentscheidung in jedem Sinn" herausstelle. "Sie bedeutet Fremdheit statt Heimat, Kapitalismus statt Kommunismus, 'Erste' statt 'Dritte' Welt". In dieser letzten Schlussfolgerung findet sich ein Irrtum, denn der Kommunismus deklariert für sich die zweite Welt, was auch von der Protagonistin aus "Das nackte Auge" gestützt wird. (Siehe Tawada, S. 14) So ist dann vielmehr von einer Reise von der zweiten in die erste Welt zu sprechen. BAY (2010): "Eyes wide shut", S. 555.

⁴³¹TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 90.

⁴³²BAY (2010): "Eyes wide shut", S. 558.

tenden Praktiken.⁴³³ Die sich durch die Gespräche über “Indochine“ zeigende Doppel-moral enthüllt neben den Abgründen der Kolonialisierung wie dem Auspeitschen der Arbeiter auf der Kautschukplantage oder dem Anzünden von Booten mitsamt seiner Insassen auch die der im Buch dargestellten postkolonialen französischen Gesellschaft.⁴³⁴ Die Überlappung von Film und Erzählung, die sich in dieser Diskussion zeigt, offenbart eine Beeinflussung des Films auf die *histoire* des Tawada’schen Textes. Die leichtfertige Übernahme der im Film gezeigten Handlungen in die Realität der Protagonistin suggeriert, dass sie sie als wahr empfindet und sie daher als Argument gegen Jean einsetzt. Dies bestätigt Norindr’s These zum Zuschauer von *Indochine*. Die Sichtweise Elianes, die sich von Jean und Ai Van differenziert, aber dennoch durch ihre Überpräsenz als kolonialistisch zu bewerten ist, wird von Tawada’s Protagonistin unkritisch übernommen, denn ihr Auspeitschen der eigenen Arbeiter wird ihrer Mutterrolle zugerechnet und damit entschuldigt.

Die Macht des Kinofilms, die Grenzen zwischen einem realen und einem “‘imaginary’ of Indochina“⁴³⁵ immer wieder verschwimmen zu lassen, um einerseits immer noch bestehende koloniale Überzeugungen offen zu legen und andererseits den Einfluss von kinematographischen Inszenierungen auf die Imaginierung von persönlichen Konflikten an die Oberfläche zu bringen, lässt den folgenden Schluss zu: An “Indochine“ zeigt sich das Projektionspotential auf mehreren Ebenen. So ermöglicht es eine Perpetuierung eines mythischen Landes namens Indochina, welches – im Urteil der Tawada’schen Protagonistin – lediglich auf einer Leinwand in Paris existiert. Aber gerade dieser spezielle Ort hat eine auffangende Funktion. Als Reaktion auf die oben zitierte Diskussion flüchtet die Protagonistin aus der Wohnung, in der sie mit Jean und Ai Van lebt:

Vor Wut ging ich aus dem Haus. Die Straße sagte mir nicht, wo ich hingehen sollte. Mir fiel nur das Wort ‘cinéma’ ein. In diesem Wort trafen ‘China’ und ‘Ma’ zusammen. Der Eingang des Kinos empfing mich wie die Arme einer ‘Ma’. Sie lehnte mich nie ab, auch nicht an diesem Tag, obwohl ich den Film schon dreimal gesehen hatte.⁴³⁶

Das Bild der europäischen Mutter, die ein asiatisches Kind als ihr eigenes annimmt, wird zum Fixpunkt der Protagonistin, um eine neue (Mutter-)Kultur zu erlernen. Hierbei

⁴³³Dazu passt auch, dass Ai Van der Protagonistin eine illegale Tätigkeit als Testerin von Hautcremes vermittelt (S. 76ff.).

⁴³⁴Brigitte Rollet schreibt hierzu eine differenzierte Analyse über die unterschiedliche Rolle der Besatzer und der Einheimischen, die nach unterschiedlichen Maß gemessen und auch dargestellt werden. So “‘hört’” der Zuschauer, wie Eliane Devries einen ihrer Arbeiter schlägt, beim Vollzug gezeigt wird aber lediglich in einer späteren Szene ein Einheimischer. Rollet sieht das als Weichzeichner der “‘negative depictions of westerners’”, die zwar auch grausame Dinge tun, dies aber nicht bildlich für den Zuschauer dargestellt wird. Auf diese Weise verwischen die Abgründe der Kolonialisierung, was nicht als kritische Aufarbeitung der Vergangenheit des eigenen Landes gelten kann. ROLLET (1999): Identity and Alterity in “Indochine“ (Wargnier, 1992), S. 40f.

⁴³⁵NORINDR (1996): *Phantasmatic Indochina*, S. 134.

⁴³⁶TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 91.

ist die Doppeldeutigkeit des Wortes “Ma“, welches aus Trennung von “Cinéma“ entsteht, zentral, denn es ist nicht nur ein Teil des Wortes Mama, also einem kindlichen Ausdruck für Mutter, sondern ist ebenfalls das besitzanzeigende Possessivpronomen “mein“ in der französischen Sprache ebenso.

Der erste Teil des Wortes “cinéma“ verweist auf China, welches im Film als Refugium eine Rolle spielt, an dem sich Camille, die Tochter Elianes, verstecken soll. Setzt man beides zu “ma Chine“ zusammen, ist dies nicht nur grammatikalisch korrekt (China ist im Französischen weiblich), sondern impliziert ebenso, dass die vietnamesische Figur des Textes auf der Suche nach einem eigenen sicheren Zuhause ist, das sie im Kinosaal nach einem Streit mit Jean und Ai Van findet. Dieses Zuhause sucht sie aber im Anschluss an den französischen Westen, während sie damit zugleich eine Mutterfigur verbindet, die in der alten asiatischen Kultur verwurzelt ist. Eliane Devries erfüllt durch ihr Aufwachsen in Asien und ihre Prägung durch die französische Kultur beide Anforderungen. So wird das kinematographische “Indochine“ zum neuen Mutterland der vietnamesischen Zuschauerin, in das sie durch die Handreichung zu Beginn Zugang erhält und bis zu dem von ihr gewählten Ende bleibt.

“China“ spielt aber ebenso auf den Paratext “Indochine“ an, von dem sie ein Teil ist, wodurch die sprachliche Konstruiertheit des Textes in seiner Intermedialität akzentuiert wird. Indem der Film in der Erzählung thematisiert wird und dessen Elemente fragmentarisiert und textuell durch die Schilderung von Ausschnitten reintegriert werden, entsteht auf dieser Ebene eine Bewegung zwischen beiden Medien. Die dabei entstehende Akzentuierung, die beispielsweise durch das Weglassen der Oralität unterschiedliche Schwerpunkte setzt und den Film in Gänze nicht wiedergeben kann und auch will, perpetuiert eine Funktionalisierung des Films durch die Zuschauerin. Einerseits füllt das Kino die Leerstellen in ihrem Leben und dient als Fluchort, wie oben zitiert. In der Transgression und in der Verwebung von Film- und Textelementen entstehen andererseits neue Zusammenhänge und Deutungsmöglichkeiten, die jeweils nach der intermedialen Begegnung einen Rekurs in das Ursprungsmedium einfordern, um die neu gewonnenen Erkenntnisse zu dem bisherigen hinzuzufügen oder diese neu zu deuten.

Das Rezipieren von *Indochine* beschränkt sich hierbei nicht auf das bloße Anschauen, sondern erlebt neben der reinen Schilderung von ausgewählten Szenen, die aneinander gereiht im Erzählungstext zu lesen sind und für ein Aha-Erlebnis beim filmkundigen Leser des Buches sorgen, auch eine Deutung seitens der Protagonistin aus “Das nackte Auge“. So folgt kurz darauf eine Schilderung zur Entwicklung der Mutter-Tochter-Beziehung im Film, die sich direkt an das obige Zitat anschließt.

Als es zum großen Auftritt von Eliane und Camille kommt, wird deutlich, dass sich

die Beziehung zwischen den beiden Frauen geändert hat. Camille hat sich zuvor in Jean-Baptiste, also unwissentlich in den Geliebten ihrer Mutter, verliebt, den Erstere sehnsüchtig erwartet. Dieser Tanz beginnt mit einer Weigerung der Jüngeren, die aber nicht akzeptiert wird. “Sie tanzen mit entblößten Nacken und Armen, zu zweit im Einklang. Auch ihre Blicke und Gesten, die zwar an ein Duell erinnern, sind dennoch Zeichen der Untrennbarkeit.“⁴³⁷ Die hier fehlende Freude an den gemeinsamen Fehlern weicht einem professionell aufgeführten Kampftanz, der – laut Protagonistin – dennoch eine Verbindung anzeigt. Nichtsdestotrotz könnte der Unterschied nicht größer sein, denn er zeigt eine Veränderung der Mutter-Tochter-Beziehung, in der eine Ernsthaftigkeit in ihren Rollen Einzug hält. Noch gibt es eine Verbindung, was durch den Tanz in ein symbolisches Aushandeln übergeht, doch die Trennung ist nicht aufhaltbar.

So ist nur logisch, dass die im Film eigentlich vor dem Tanz erfolgte Begegnung von Jean-Baptiste und Camille, bei der ein Gefangener ausbricht, sie als Schutzschild nimmt, dann angeschossen wird und Jean-Baptiste sich um das bewusstlose Mädchen kümmert, nachträglich geschildert wird. Die Entfremdung Camilles von ihrer Mutter wird so deutlicher und lässt sich im Sinne der Interpretation der Protagonistin erklären. “Als Camille wieder zu sich kommt, ist sie ein Baby, das mit nacktem Oberkörper daliegt. Neben ihr steht eine neue Mutter, die ihr den Schweiß von der Brust wischt.“⁴³⁸ Hierbei ist der “Schweiß“ das Blut eines Flüchtlings, der Camille als Schutzschild vor sich gehalten hat und dennoch angeschossen wurde. Die neue “Mutter“ ist Jean-Baptiste, der Zeuge wird, und ihr zu Hilfe eilt, woraufhin sie sich in ihn verliebt. Die Übergabe von einer ‘alten’ zu einer ‘neuen’ “Mutter“ kreierte den Moment des Verliebense als einen Übergang in eine neue Familie, die eine Verminderung der Bedeutung der Ursprungsfamilie zur Folge hat.⁴³⁹

An die Schilderung der Filmhandlung knüpft sich wiederum ein kleiner Monolog aus dem Leben der literarischen Heldin an. So erinnert sie sich an Geschichten über böse Stiefmütter, bevor sie erneut über den Film und die sich entspinnde Dreiecksgeschichte nachdenkt. “Elaine [sic] scheint nicht mit Camille um Jean-Baptiste zu kämpfen, sondern mit Jean-Baptiste um Camille. Camille liebt Jean-Baptiste, denn für sie ist er eine Ersatzmutter, die sie begehren darf.“⁴⁴⁰ Diese Interpretation der Filmhandlung, in

⁴³⁷TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 91.

⁴³⁸Ebd., S. 94.

⁴³⁹Bezieht man dies wiederum auf die Geschehnisse im Land selbst, so erscheint die Bildung des Staates Vietnam (Camille) als ein Prozess der Loslösung von Indochina (Eliane) durch die Liebe zu Frankreich (Jean-Baptiste). Diese hochromantische Idee in ihrer “phantasmagorical form“ (Norindr (2006): *Phantasmatic Indochina*, S. 134) bezeugt die Imaginationskraft um das Land “Indochine“, ohne die realen geschichtlichen Ereignisse zu deutlich werden zu lassen.

⁴⁴⁰TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 95.

der zwei "Mütter" um eine Tochter kämpfen und nicht die Adoptivmutter gegen den Liebhaber, um das Erwachsenwerden der Tochter mit allen Mitteln zu verhindern, sagt mehr über die namenlose Protagonistin der Erzählung als über den Film aus. So weigert sie sich, ihr *alter ego* Camille erwachsen werden zu lassen, was eine Weigerung in ihrem eigenen Leben gleichkommt, sich weiter zu entwickeln.

Ihre Fixierung auf die Rolle der Mutter in Camilles Leben setzt sich fort und führt zu einer Überlegung zum Medium Film:

Es ist eine Revolution des Familienromans: Elaine [sic!] ist nicht eifersüchtig. Sie verlässt ihren Geliebten, weil sie ihm ihre Adoptivtochter vorzieht. Zuerst war ich ganz sicher, dass Elaine gar nicht eifersüchtig auf Camille war. Aber beim vierten Kinobesuch war ich leicht verunsichert, denn Ihre Schönheit war eine ausgearbeitete Fläche, die von jedem Ausdruck frei war. Keine einfache Botschaft zwang mich in die Enge des Verstehens. Besonders bei Großaufnahmen war Ihr Gesicht so faszinierend offen wie eine Leinwand vor der Filmvorführung. Es war meine eigene Krankheit, dass ich immer sofort ein Gefühl darauf projizieren wollte.⁴⁴¹

Die Faszination an Cathérine Deneuve in ihrer Rolle liegt in ihrer Uneindeutigkeit, die immer wieder Unsicherheiten in der Interpretation hervorbringen. Dies erklärt einerseits die Kinosucht der Vietnamesin, die eine Parallele zur Alkoholsucht zieht,⁴⁴² und deren Gang ins Filmtheater eben genau diese Unklarheiten "einen stillen Ort neben der Handlung bereit[stellt], wo meine Sehnsucht hinstreben kann"⁴⁴³. Andererseits setzt diese Aussage den Fokus auf das Medium und seine Funktionsweise, denen hier offenbar entgegen gearbeitet wird.

Hansjörg Bay macht die folgende Beobachtung: "Mit großer Entschiedenheit bevorzugt sie eine Filmästhetik, die sich eindeutiger Bedeutung und schneller Interpretierbarkeit verweigert."⁴⁴⁴ Dies geschieht aus dem oben zitierten Grund der eigenen emotionalen Projektion in die Leere hinein, um sie selbst mit einer Deutung zu füllen. Die Unsicherheit beim vierten Kinobesuch liegt folglich nicht in der Filmfigur sondern in der Zuschauerin und ihrer inneren Verfassung beim Betrachten begründet. Ihr Wunsch nach einer nicht existierenden Eifersucht zwischen Mutter und Tochter zeugt vom Sehnen nach einer ähnlichen Situation in ihrem Leben.

Die Offenheit von Elianes Gesicht bei Großaufnahmen, die sie von den anderen Figuren absetzt, beschreibt die Protagonistin im obigen Zitat als faszinierend und greift damit auf, was Edgar Morin zur Macht des Gesichts schreibt, denn "[...] le visage est le miroir, non plus de l'univers qui l'entoure, mais de l'action qui se déroule *off*, c'est-à-dire hors du champ. [...] Le visage est devenu médium."⁴⁴⁵ Die Fähigkeit des Gesichts bei

⁴⁴¹TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 95/96.

⁴⁴²Vgl. ebd., S. 96.

⁴⁴³Ebd., S. 97.

⁴⁴⁴BAY (2010): "Eyes wide shut", S. 561.

⁴⁴⁵MORIN (1956): *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire*, S. 77.

Großaufnahmen liegt somit nicht ausschließlich in der Darstellung der Gefühle der Figur sondern liegt – gerade im Fall von Catherine Deneuve – in der Freiheit von einem Ausdruck, was die Projektion vom Film aus gesehen externer Elemente ermöglicht. Für Béla Balázs steht die Großaufnahme des Gesichts für das Sehen *eines* Ausdrucks und für die Verdeutlichung von “Empfindungen und Gedanken“. Auf diese Weise steht nicht die Verbindung zu anderen Körperteilen im Vordergrund, sondern etwas dem Körper Externes oder auch “etwas, was nicht im Raume ist“⁴⁴⁶. Balázs und Morin sehen beide folglich in dieser Art der Darstellung eine Verschiebung des Fokusses aus dem Körper heraus und die Handlung des Films hinein.

Insofern beschreibt die Zuschauerin aus der Erzählung Yoko Tawadas eine Zuspitzung, denn sie sieht in der Großaufnahme nicht Elianes Gefühle oder deutet in ihr die Handlung. Vielmehr projiziert sie ihre eigenen Gefühle in das auf der Leinwand gezeigte Antlitz hinein. Die Parallelisierung der Offenheit der Leinwand vor der Filmvorführung mit dem Gesicht von Catherine Deneuve enthüllt den Drang des Füllens von leeren Räumen. Der *horror vacui* ruft eine als krankhaft bezeichnete Tätigkeit – nämlich das Projizieren – hervor, was diese Leere füllt. Indem Morin also davon schreibt, dass das Gesicht zu einem Medium in der Großaufnahme wird, dient es nicht nur als Projektionsfläche der Handlung des Films, sondern bietet auch einen Zugang für die Tawadasche Rezipientin, die ihre eigene Welt hineinprojizieren und sich mit dem Film identifizieren kann. Je uneindeutiger daher die Mimik der Figur erscheint, um so mehr Raum entsteht für das Publikum, was eine Erweiterung der Theorien von Morin und Balázs ist.

Die Frage ist nun, wieso die vietnamesische Rezipientin ausgerechnet auf die Negierung der Eifersucht in der Figur Elianes besteht. Projiziert sie ihre eigenen Gefühle auf die Leinwand, so parallelisiert sie Filmhandlung und ihr eigenes Leben. Da sie bei Ai Van und Jean wohnt, die in dieser Zeit ihre einzigen sozialen Kontakte darstellen und sie wie ein eigenes Kind aufgenommen haben, wird ein ähnlicher Konflikt angedeutet. Sieht sie die beiden als Äquivalente zu Eliane und Jean-Baptiste an, “denn ich schlief in der Wohnung, die Jean bezahlte und aß aus dem Topf von Ai Van“⁴⁴⁷, so sehnt sie sich offenbar nach einer Beziehung zu Jean. Das erklärt auch die zusammenhangslos gestellte Frage von Ai Van während des bereits analysierten Streitgesprächs zwischen Jean und der in diesem Teil ihres Lebens heißende Anh Nguyet⁴⁴⁸, die folgendes wissen möchte: “Liebst du ihn immer noch?“⁴⁴⁹

Die lediglich zwischen den Zeilen zu lesende Anziehung zwischen den Beiden, die sich

⁴⁴⁶BALÁZS (2001): *Der Geist des Films*, S. 16f.

⁴⁴⁷TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 93.

⁴⁴⁸Vgl. ebd., S. 60.

⁴⁴⁹Ebd., S. 91.

bis dato in Diskussionen äußerte, offenbart sich am Ende erneut, denn sie kehrt nach Hause zu Jean zurück, ohne dass Ai Van da ist. Dort will er ihr Geld zustecken, wobei er „großväterlich“⁴⁵⁰ lächelt. So liest sich die Attraktion zunächst als einseitig, nimmt man jedoch die Frage Ai Vans und die Projektion der Emotion der Eifersucht hinzu, schreibt sich eine gegenseitige, wenn auch unausgelebte Zuneigung in das Kapitel mit ein, die ohne den Bezug zum Kino nicht deutlich geworden wäre. Der Film und seine Interpretation offenbaren folglich einen Bezug zur Wirklichkeit, indem sie eine Prozession von inneren Vorgängen in Gang setzen, die mit Hilfe der Projektion in den Film erst nach außen dringen können. Die Aussage von Jean, dass das Kino nur eine Fiktion sei, wie zu Beginn eingeführt, trifft folglich so nicht mehr ganz zu.

Verfolgt man jedoch die Kontinuität der Anordnung von Film- und Erzählungsinhalt, lässt sich feststellen, dass der Film die Romanhandlung beeinflusst und nicht umgekehrt. Die Bedingtheit der Sukzessivität lässt den Film als aktiv hervortreten, woraufhin die Erzählung reaktiv Bezug nimmt und das Leben der Figuren entsprechend gestaltet. So kann diese Szene der Erzählung als vom Film *Indochine* motivierte Interpretation gesehen werden, in der Jeans Verhalten durch die Protagonistin entsprechend der filmischen Vorlage konstruiert wird. Das reale Leben der namenlosen Vietnamesin wird fiktiv, indem sie die Fiktion des Kinos in ihre Realität übernimmt.

So läutet eine andere Szene das Ende des Films für die Kinogängerin ein, aber erst, nachdem sie die Worte mit Hilfe Ai Vans auch versteht. Camille wird aus dem Arbeitslager entlassen, von Eliane erwartet und mit vielen Worten überschüttet.

Ich hatte Angst zu erfahren, was Camille in dieser Szene sagte. Gleichzeitig ließ es mir keine Ruhe. Ich überredete Ai Van, einmal mit mir ins Kino zu kommen und diese Stelle für mich zu übersetzen. 'Geh zurück nach Frankreich! Es gibt kein Indochina mehr! Es ist tot', flüsterte mir die Dolmetscherin Ai Van ins Ohr.⁴⁵¹

Die nun erfolgte Aufklärung über den Inhalt, also die Verwandlung von Uneindeutigkeit in Wissen, führt auch zum Ende des Zuschauens und Mitleidens. Der damit real gewordene Tod des Landes Indochina, das lediglich auf der Leinwand in Paris existiert, ruft ein Gefühl der Trauer bei der Vietnamesin hervor. Der Abschied von einem fiktiven Mutterland lässt sich – in der Logik des Kapitels – mit dem fiktiven Tod der Eltern vergleichen. Bei beiden ist eine Rücknahme unmöglich. Auch hier spiegeln sich die Figuren des Films und der Erzählung, denn jeweils die Vietnamesin überbringt die Botschaft. Der Tod meint ebenso eine Absage an die jeweilige Lebenswelt, in die eine Rückkehr

⁴⁵⁰TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 99.

⁴⁵¹Ebd., S. 98.

unmöglich ist.

Der Abschied von der Kolonie “Indochine“, die durch die Aussage von Camille für tot erklärt wird, findet ein Äquivalent *off screen*. Die Protagonistin aus “Das nackte Auge“ wird von einem “Franzose[n], etwa dreißig Jahre alt“⁴⁵² angesprochen und zu einem Treffen mit ihm eingeladen. Dieses beinhaltet einen neuen Film mit Catherine Deneuve, nämlich “Drôle d’endroit pour une rencontre“ und bedeutet durch die Aufhebung der Uneindeutigkeit das Ende der Betrachtung. Wie auch Camille verlässt die narrative Vietnamesin durch einen Mann ihr(e) “Adoptivmutter(land)“.

Zwei weitere, darauf anknüpfende Schilderungen bestätigen diesen ersten Abschied. So verliert die Protagonistin der Erzählung durch ihr vorlautes Mundwerk ihren Job in der Klinik, woraufhin sie nach Hause zurückkehrt und Jean dort allein mit verweinte Augen vorfindet. “Er streichelt ein Stück Plastik, das auf dem Tisch lag [...]. Ein Kind würde daraus ein kleines Flugzeug oder ein Militärschiff bauen.“⁴⁵³ Die Sehnsucht nach einem eigenen Kind, das Ai Van ihm verweigert, wird an dieser Stelle deutlich, ebenso wie die Verzweiflung, die in diesem Wunsch steckt. Als er ihr Geld anbietet, erschrickt sie und läuft aus dem Haus. Die Erkennung seines wirklichen Alters, denn [w]egen eines Lichtstrahls [...] sahen seine Harre silbern aus“⁴⁵⁴, lässt den Unterschied zum filmischen, jungen und dynamischen Jean-Baptiste deutlich hervortreten. Eine Ablehnung von Jean bedeutet damit einen Bruch mit der Filmhandlung, was eine Diskrepanz zwischen Medium und Leben deutlich werden lässt. Dass das Kapitel damit endet, ist nur folgerichtig, denn der Film liefert nun keine Antworten mehr zum Leben der Vietnamesin. Die Übertragung der Filmhandlung in der Annahme von Jeans Wunsch gelingt nicht.

Edgar Morin beschreibt den Zuschauer zunächst als “sujet passif à l’état pur“⁴⁵⁵. Doch während des Zuschauens geschieht in ihm eine Verwandlung, “tout se passe en lui, dans sa coenesthésie psychique“⁴⁵⁶. Die Zönästhesien der Protagonistin, also ihr Mitempfinden und Nachempfinden der einzelnen Einstellungen, die sie in ihr Leben integriert,

⁴⁵²TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 96.

⁴⁵³Ebd., S. 99.

⁴⁵⁴Ebd.

⁴⁵⁵MORIN (1956): *Le Cinéma ou L’Homme Imaginaire*, S. 102.

⁴⁵⁶Ebd.

lassen sie affektiv aktiv werden. Die Ähnlichkeit zwischen Betrachterin und Heldin auf der Leinwand steht dabei lediglich zu Beginn als Eintrittsmöglichkeit im Vordergrund,⁴⁵⁷ denn anstatt sich immer wieder auf Camille zu beziehen, steht Eliane im Vordergrund. Die Zuschauerin aus "Das nackte Auge" nimmt dabei, was Panivong Norindr's Thesen bestätigt, jedoch nicht Anteil am Schicksal ihres *alter ego* und ihres Heimatlandes: "In mir weinte Eliane, nicht Camille."⁴⁵⁸ Trotz ihrer Herkunft und ihrer Verwurzelung im Kommunismus nimmt sie während des Kinofilms und in ihrer Reflexion darüber die Sicht von Eliane, der Kolonisatorin, ein. Die Anziehung der Schauspielerin überwindet ideologische Überzeugungen, wo sich eigentlich die kommunistische Überzeugung der literarischen Protagonistin am Film reiben müsste. So kritisiert sie noch den namentlichen Ursprung des Landes, der für sie nicht verständlich ist, da er "wie ein misslungenes Tofugericht"⁴⁵⁹ klingt. Zwar verfällt sie ob einer Nachfrage Ai Vans zum Inhalt in ihre kommunistische Sichtweise, denn sie sagt, "dass der Film die Endphase der Kolonie angemessen kritisch darstelle und die Revolution plausibel mache"⁴⁶⁰. Dennoch ist dies lediglich ein Ausweichmanöver, "[u]m ihr nicht von der Schönheit der Heldin erzählen zu müssen"⁴⁶¹. Die visuelle Oberflächlichkeit verführt zur passiven Annahme der Geschehnisse und ihrer unkritischen Übernahme.

An Catherine Deneuve gerichtet sind auch die folgenden Worte: "So wie sie eine Rolle im Film spielen, spiele auch ich eine Rolle in der Geschichte. Ich frage mich manchmal, wer mein Regisseur ist."⁴⁶² Die Imagination als Figur einer Narration, die mit der Handreichung zur Schauspielerin Catherine Deneuve beginnt, setzt sich folglich fort. Ihre Konstruktion als fiktive Figur, die durch einen unbekanntem Regisseur gelenkt wird, rekuriert auf den *discours* der Erzählung.

Wie Panivong Norindr schreibt und zu Beginn zitiert wurde, ist der Film von Régis Wargnier keine Abhandlung über die Kolonialgeschichte Frankreichs, sondern fokussiert fast ausschließlich auf die Figur Eliane Devries. Das namentlich gleiche Kapitel aus Ta-

⁴⁵⁷Vgl. MORIN (1956): *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire*, S. 110.

⁴⁵⁸TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 98.

⁴⁵⁹Ebd., S. 90.

⁴⁶⁰Ebd.

⁴⁶¹Ebd.

⁴⁶²Ebd., S. 89.

wadas Erzählung ist folgerichtig auch keine Aufarbeitung der postkolonialen Generation trotz einiger Anklänge in der Diskussion mit Jean und Ai Van, “but of *Indochine* seen through the gaze of the nameless vietnamese girl“ in Anlehnung an Norindrs bereits zitierter Aussage. In ihm liest sich einerseits die Konzentration auf die Hauptfigur als Reaktion auf die Art der Darstellung und andererseits ebenso eine Kritik des Zuschauens. Das Verweben von filmischer und literarischer *histoire* macht zunächst den Einfluss des visuellen Mediums deutlich, das sich trotz der kritischen Grundhaltung der kommunistischen Protagonistin in der Übertragung einer Vision durchsetzt. So übernimmt sie nicht nur die sehr schwierige Sichtweise, sondern flüchtet sich, wenn es in ihrem Leben zu kompliziert wird, in ein Lichtspielhaus und versucht anhand des Films ihr Leben zu verstehen und ihm einen Sinn zu geben.

Die bereits zitierte Aussage der Protagonistin zum Filmbeginn, nach dem erst der Name von Catherine Deneuve auf der Leinwand erscheinen muss, um die Figur entstehen zu lassen und die Geschichte ins Rollen zu bringen, erklärt im Zusammenhang mit der Selbstimagination in eine Rolle hinein die Nennung eines falschen Namens bei der Wiederbegegnung mit Ai Van, die zwei Kapitel zuvor geschildert wird. “Ich hatte plötzlich Hemmungen, meinen wirklichen Namen zu artikulieren und sagte deshalb einfach einen falschen Namen.“⁴⁶³ Die Annahme des Rollennamens Anh Nguyet, der sich im Normalfall vom eigenen unterscheidet, ist somit Teil der Konstruktion als durch einen Regisseur fremdgelenkte Figur.

Liest man das Kapitel als ein Spiel um die Erprobung einer Rolle, die die in der sprachlichen, gesellschaftlichen und räumlichen Exklusion begründeten Leerstellen füllt, entwickelt sich Indochina zur Projektionsfläche, in der Elemente des Films die der Erzählung konstruieren, ergänzen und neu denken. Das Kino als Fluchtort zu sehen, löst nicht die Konflikte der Protagonistin, egal, wie oft sie den Film suchtähnlich “[w]ie eine Alkoholikerin“⁴⁶⁴ anschaut. Die Beschränkung dieses Mediums als Antwort auf ihre Fragen wird deutlich, denn die Geschichte um Eliane Devries entpuppt sich nicht als Prüfstein für das Leben der literarischen Protagonistin. Sich als Rolle zu stilisieren, hilft ihr nicht, das

⁴⁶³TAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 60.

⁴⁶⁴Ebd., S. 96.

eigene *happy end* zu spielen. Einen Film als Ratgeber zu sehen und die Hauptfigur darin sich als mütterliche Mentorin gibt ihr kurzfristig einen Ort, an den sie flüchten kann, ebnet ihr aber keinen Zugang in die gesellschaftliche Legalität. Die mediale Transgression von Film zu Text ist nicht übertragbar und gelingt auch dort lediglich in Fragmenten, die mosaikartig zu einem Text gewebt werden, um so das Scheitern der Protagonistin nachvollziehbar zu machen. Die „qualité magique“⁴⁶⁵ von *Indochine* verbleibt auf den Kinosaal beschränkt und lässt sich ausschließlich auf die Leinwand in Paris projizieren.

5.4 Zusammenfassung

Die Beschäftigung mit den (intra-)medialen Intersektionen hat vor allem die Beschränkungen in der Darstellung um Indochina offen gelegt. Während in den literarischen Texten Brüche bewusst inszeniert werden, verdeutlicht der Übergang zu anderen Medien vor allem der ihnen inhärente Versuch der Inszenierung eines stark vereinheitlichten Bildes von Indochina.

So ging es im ersten Teil „Von Text zu Text“ um historische Fragmente und textuelle Einschübe. In Anna Moïs „Rapaces“ arbeitet sich der Text im Spannungsfeld zwischen Motto und Romantext an autobiographischen Auszügen aus dem Werk von Jean Decoux ab, der als Zeitzeuge ebenfalls historisch aufklärerisch tätig war. Hierbei wird vor allem deutlich, dass diese Abhandlungen in vielen Punkten der romanhaften Thematisierung diametral entgegen stehen, was durch zwei sich nicht überschneidende Texträume formal unterstrichen wird. Das Ende der Kolonialisierung und ihre kurz darauf folgende Aufarbeitung dienen hauptsächlich der Verschleierung, die der Roman aufbricht und facettenreich beleuchtet.

Auch im zweiten Kapitel von „Un pont d’oiseaux“ geht es um die Problematisierung geschichtlicher Aufarbeitungen als wissenschaftliche Disziplin. Dieser Diskurs entpuppt sich ebenfalls als Auslassungs- und Manipulationsversuch der Ereignisse in der französischen Kolonie, die jedoch durch beide Lager betrieben wird. Lediglich im persönlichen Kontakt tritt ein Teil der Wahrheit zutage. Je größer der Kreis der Rezipienten wird,

⁴⁶⁵MORIN (1956): *Le Cinéma ou L’Homme Imaginaire*, S. 174.

um so mehr wird abstrahiert und verallgemeinert.

In Pascale Rozes "L'eau rouge" wird die Erzählung durch formal abgesetzte Einschübe ergänzt. Diese bieten einen Raum außerhalb des "offiziellen" Diskurses, denn in ihnen findet alles Platz, was in letztgenannten nicht geäußert werden kann oder auch darf. Die zweite Diskursebene wird hierbei formal und inhaltlich als Bruch inszeniert und fungiert als ergänzende, differenzierte und kritische Stimme zur Indochina-Euphorie, die lediglich aus einer zeitlichen Distanz heraus denkbar ist.

Im Spannungsraum zu anderen Medien werden nicht nur die Grenzen der historischen Aufarbeitung deutlich, sondern stehen auch die inhärenten medialen Beschränkungen im Fokus. Das Medium der Fotografie oszilliert hierbei zwischen zwei Gegenpolen: Einerseits dient es als Beweis der Existenz, andererseits unterhöhlt es seine Aussagekraft durch Manipulation, in dem genau das vor die Kamera tritt, das gesehen werden soll, und durch die Ausnutzung der Fragmentarizität, denn ein Bild ist lediglich ein Ausschnitt aus dem großen Ganzen der Realität.

In Marguerite Duras' "L'amant" stehen sich dabei der *modus vivendi* von Mutter und Tochter entgegen. Das künstlich hergestellte Fotoalbum der Mutter, das ein standardisiert retuschiertes und inszeniertes Indochina abbildet, divergiert von der narrativen Beschreibung der Tochter, die immer wieder ansetzt, abbricht und neu ansetzt. Der bewusste Umgang mit Leerstellen entwickelt sich zu einer literarischen Verführung in der Lektüre. Im Gegensatz zur Fotografie als irrealer Abbildung fernab des Alltages, die vergilbt, büßt die visuell orientierte Narrativierung ihre Lebendigkeit nicht ein und ermöglicht eine immer wieder kehrende Verzauberung in der Erinnerung.

In Danièle Rousseliers "Sépia" entwickelt sich ein Fotograf zum Chronisten einer Reise in das postkoloniale Indochina. Das Vergessen soll verhindert werden, indem die bereits gemachten und beschriebenen Fotografien in einer Narration eine Ergänzung finden und über die Zeit hinweg eine Erinnerung, die von Personen unabhängig ist, ermöglichen. Die Bilder allein erzählen keine Geschichte. Lediglich mit dem Hintergrundwissen der Narration lernen sie zu "sprechen".

Paul Couturiaux Krimi "L'inconnue de Saigon" entwickelt die Abgründe der kolonia-

len Berichterstattung. Ein Foto, das einen Anschlag bebildert, verschleiert tatsächliche kriminelle Machenschaften der Franzosen vor Ort, die erst durch eine Reise und einem Gespräch in den Roman eingewoben werden. Das Überdecken durch das visuelle Medium steht einem Aufdecken durch narrative Mittel gegenüber.

Das filmische Medium bestätigt diese Analyse. So wird an den Schnittstellen in Marguerite Duras' "L'Amant de la Chine du Nord", der eine Umschreibung des "L'Amant" auf filmische Bedürfnisse darstellt, vor allem die Formalisierung und die Gefahr der Oberflächlichkeit in der Neuverfassung des Weltbestsellers deutlich. Die Eindeutigkeit des Films steht dabei in vielen Fällen der Mehrdeutigkeit des Romans entgegen. Die Mittel der Differenzierung im visuellen Medium unterscheiden sich zur Literatur und lassen ein anderes Indochina entstehen, das nicht aufarbeitet, sondern verschönert und stringenter gestaltet ist, um Brüche zu minimieren.

In Yoko Tawadas "Das nackte Auge" wird die Verfilmung "Indochine" von Régis Wargnier thematisiert, die jedoch nicht kritisch analysiert wird, sondern als Fluchtort fungiert. Die Übertragung filmischer Elemente in das Leben der Protagonistin scheitert, denn die Konstruktion eines Indochinas funktioniert ausschließlich auf der Leinwand in Paris.

Die Ergänzung der Romantexte um weitere Medien führt gerade in der Kritik dieser zu einer Differenzierung in der Sicht auf die ehemalige Kolonie. Der Versuch der Verschleierung durch historische Abhandlungen, Fotografien und Filme wird an allen Stellen aufgedeckt und lässt eine konfliktreiche Thematisierung der Vergangenheit und ihrer Aufarbeitung entstehen. Die Fixierung Indochinas führt an vielen Stellen zu einer zementierten und eingeschränkten Sicht, die dem Dogma der Selbstdarstellung im positiven Licht zu Grunde liegt. Die Beschränkungen der unterschiedlichen Medien werden zielgerichtet ausgenutzt, um Ereignisse im Dunkeln zu lassen. Das Verschweigen Indochinas erscheint als medial gestützter Prozess, der entgegen seines eigentlichen Ziels der Dokumentation, Aufbewahrung und Kommunikation arbeitet.

Die literarische Aufarbeitung hat nun die Möglichkeit, dies nicht nur anders zu gestalten, sondern diese Art der Verschleierungstaktik ebenfalls zu problematisieren. Hierbei werden mehr differenzierte Details über die koloniale Geschichte aufgedeckt, die zudem

kommuniziert werden. Die Eindringlichkeit der Geschichten prägen sich um so besser in das Gedächtnis ein, als sie durch die Narration besser verankert werden. Das literarische Indochina hebt sich somit von seiner Historiographie, seinen Fotografien und Filmen ab, indem es durch seine facettenreichen Dimensionen das Kaleidoskop der ehemaligen Kolonie, ohne die eigenen Grenzen zu verheimlichen, bewahrt und vitalisiert.

6 Vergessen/Erinnern – “Là-bas“

„In dem Pass stand ein Name, den ich auswendig lernen sollte. Er stand einmal in chinesischen Ideogrammen und einmal in lateinischen Buchstaben da. Es machte mich nervös, dass ich die Ideogramme nicht lesen konnte. Wäre ich vor der Kolonialisierung geboren worden, hätte ich sie lesen können.“^a

^aTAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 124.

Das Vergessen Indochinas, das durch immer wieder gleiche, an der Oberfläche verbleibende, öffentliche Rituale perpetuiert wird, findet seine Unterbrechung in der Literatur. Allein in dieser scheint es möglich, die eben genannten Verschleierungstaktiken nicht nur zu erkennen, sondern sie auch zu lüften, um zu sehen, was sie verbergen. Dieses Verdecken, folglich die Schaffung einer strukturellen Barriere, die auf den bereits analysierten Medien wie Denkmälern, Kartographien, historischen Texten, Fotografien und Filmen aufbaut, ähnlich einer Metaebene und wird noch einmal nachdrücklich in Antoine Audouards Roman “Un pont d’oiseaux“ thematisiert. Sein dritter Teil “Là-bas“ widmet sich dem Zwiespalt von Erinnern und Vergessen auf persönlicher und historischer Ebene, indem ein dunkler Teil der französischen Geschichte und damit ebenfalls der fiktiven Biographie der Figuren erhellt wird.

Ambivalenzen beginnen bereits nominell, denn das ungefähre *là-bas* ist eine Diffusion der genau verorteten Stadt Diên Biên Phủ: “Diên Biên Phủ, on prononçait pas trop le nom, c’était pas la peine. On disait: ‘là-bas’.”¹ Die Umbenennung einer Ansiedlung, die einen kartographisch genau lokalisierbaren Ort in einen verschwommenen, uneindeutigen Richtungshinweis transformiert, offenbart einen sprachlichen Code, den lediglich Eingeweihte verstehen.

¹AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 385.

Carraz, ein Wegbegleiter von Pierre weist dessen Sohn in das besondere Vokabular der damaligen Zeit der französischen Kolonialisierung ein.² Diese Initiierung führt einerseits zu einem größeren Verständnis, offenbart aber gleichzeitig durch die entstehende Ungenauigkeit der angenommenen Denotation einen größeren Raum der Konnotation. “Dort unten“ verweist somit nicht nur auf eine Unmöglichkeit der präzisen Lokalisierung, sondern bezieht sich ebenfalls auf die dort stattfindenden (Kriegs-)Ereignisse, deren Kenntnis unerwünscht, aber unausweichlich ist.

Gleichfalls unerwünscht ist die Erinnerung an diese Kenntnisse. Carraz weicht André, dem Sohn seines ehemaligen, inzwischen verstorbenen Weggefährten aus. Er will sich nicht erinnern oder diese Erinnerung, die er unweigerlich in sich trägt, teilen. Dennoch löst die Begegnung mit André diese beinahe zwangsläufig aus. Der dritte Teil des Romans beginnt folgerichtig mit den Erlebnissen von Carraz in Indochina, die im Moment des Erlebens und nicht im Nachgang erzählt werden. So zeichnet er seinen Körper, hier den Zeigefinger, mutwillig mit Narben zu Beginn eines jeden Jahres seit Beginn des Kriegs in Südostasien: “Les cicatrices rosissaient, pâlissaient : cinq maintenant. L’infini n’existait pas : la moitié de la surface d’une main ne serait pas scarifiée qu’il serait déjà mort.”³ Die reine Evokation ist ihm möglich, “mais rien pour lui ne réveillait le temps passé comme de glisser sa lèvre sèche sur sa peau creusée par des sillons parallèles“⁴. Die auch mit der Lippe fühlbaren, künstlich geschaffenen Spuren auf seinem Finger, die ursprünglich bis auf den Knochen reichten, lenken nun seine Erinnerungen in taktile, gefertigte Bahnen. Erst nach diesem Opfer ist er zur Akzeptanz bereit, dass er weiterlebt, auch wenn er Frieden mit der Möglichkeit des Sterbens geschlossen hat.⁵

Bevor die Begegnung mit André geschildert wird, erlebt man Carraz in der Zeit des Kriegs, wie er einen Außenstand zu einer kleinen Festung umbaut. Während eines Überfalls der Viet-Minh nehmen sie einen jungen Vietnamesen fest, der sich Nguyen Binh nennt und der ihm von den Grausamkeiten und Gräueltaten des Krieges, die Franzosen begangen haben, erzählt. “Carraz dit au Viêt qu’il y en avait autant – et même pire – de son côté. L’autre ne nia pas. ‘Mais nous, nous savons pourquoi nous le faisons.’“⁶ Diese Provokation löst Wut in Carraz aus, denn sie ist die unschöne Wahrheit. Er bewahrt den Vietnamesen vor dem Tod und lässt ihn gehen. Jedoch finden sie ihn Tage später aufgeknüpft im Wald wieder.

²Dies wird durch damals normale, heute aber abschätzig und damit politisch inkorrekte Bezeichnungen für Einheimische ergänzt. Siehe AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 386.

³Ebd., S. 307.

⁴Ebd.

⁵Vgl. ebd., S. 313.

⁶Ebd., S. 319.

Die Wahrheiten des Krieges, die im ersten Kapitel beim Namen genannt und nicht negiert werden, machen deutlich, dass ein Vergessen erwünscht, aber nicht möglich ist. André besetzt dabei die Position desjenigen, der immer wieder am Schleier zerrt, um zu schauen, was darunter verborgen ist. Er macht deutlich, dass das Vergessene lediglich ein Verdrängtes, Unabgeschlossenes ist. "Das Verdrängt-Vergessen ist gerade das Unvergessene oder besser: das schlecht Vergessene."⁷ Da das Vergessen kein willentlicher Akt ist, gibt es dennoch den Versuch, es zu verordnen. Christian Meier führt an vielen Beispielen aus der griechischen Antike den Versuch der Amnestie – des Nicht-Erinnerns – aus, um deren Scheitern nachzuweisen.⁸ Er nennt die "Odyssee" von Homer als Beleg: "Rundum gelungen ist das Nicht-Erinnern bei den Griechen, soweit wir sehen können, nur ein einziges Mal, in der Fiktion."⁹ Die Literatur – um ein erstes Fazit zu ziehen – ist folglich die einzige Möglichkeit, Rached Gedanken der Überlebenden, die durch die Erinnerung lebendig gehalten werden,¹⁰ einzudämmen und deren Umsetzung – personifiziert durch die Erinnyen – aufzuhalten.

Das Besondere des dritten Teils von "Un pont d'oiseaux" ist, dass, im Gegensatz zu den Teilen zuvor die im Licht kartographischer und medialer Zeugnisse standen, vor allem Erinnerungen geteilt werden. Sowohl Costes als auch Carraz erzählen über ihre Erlebnisse mit Pierre auch nach dem Abzug der Franzosen aus Indochina und lassen ihn als Person, die zeitlebens mit den eigenen Dämonen kämpft, lebendig werden. Ausgerechnet André kennt den Ursprung dieser persönlichen Krisen, denn sie wurden ihm, als er noch ein Kind war, eines Nachts von seinem Vater persönlich erzählt. Als würde sie durch die Berichterstattungen der Wegbegleiter Pierres angeregt, kehrt dieses retrospektive Ereignis wieder. Eine Neuordnung in diesem Zusammenhang erhält auch die ehemalige Babysitterin Mai von Andrés Sohn, deren Großvater ebenfalls Pierre Garnier war. Lediglich André weiß die Lösung dieses Rätsels, da er derjenige ist, der die einzelnen Fäden zusammenbringt:

Une nuit à Saint-Gabriel, plus de trente ans auparavant, s'installa dans cette nuit et en prit possession. J'entendis la voix de mon père, enrouée mais claire, je sentis l'odeur de gin et de vomis, le vis, pâle comme la mort, allongé sur son lit d'enfant qui était devenu le mien, me racontant une histoire dont je ne saurais jamais s'il voulait que je m'en souviennne ou que je l'envoie vers la terre des oublis.¹¹

Auf einer winzigen Insel im Mekong, "quelque part entre Mytho et Cantho"¹², die Pierre als kleines Paradies erlebt, findet er zunächst Ruhe. Im dortigen Dörfchen freun-

⁷KRÄMER (2000): Das Vergessen nicht vergessen, S. 259.

⁸MEIER (1996): Erinnern – Verdrängen – Vergessen, S. 937ff.

⁹Ebd., S. 942.

¹⁰Siehe ebd., S. 938.

¹¹AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 413.

¹²Ebd.

det er sich mit den Einwohnern, besonders mit einer älteren Frau und ihrer Tochter an, über die er einen Report schreiben soll. Eines Nacht marschieren die französische Fremdenlegion ein, die “de nettoyer“¹³ als Befehl hat und ihn auch befolgen. Pierre sieht mit eigenen Augen, wie sie ihre Anordnungen ausführen. In den Augen eines sterbenden Einwohners liest er die Frage: “est-il complice?“¹⁴ Als er die Zerstörungen der Soldaten in Augenschein nimmt, stellt er sie sich selbst, ohne sie beantworten zu können.

Les soldats ont tout piétiné, pissé et chié dessus, l’ont brûlé – et dans ce traitement subsistent les cendres du caractère sacré du lieu et de son habitant. Les soldats de Napoléon, héros français, entraient dans les églises d’Espagne et du Portugal et, à coups d’épées et de haches, coupaient les têtes des statues, et même les figures de bas-reliefs... L’incrédulité – Pierre ne dit pas le mot mais c’est bien cela qu’il est rempli et ça n’est pas du tout agréable.¹⁵

Die eben zitierte Szene schildert das Grauen des Kriegs und lässt sich als Abfall der Vorstellung im Treffen auf die Realität beschreiben. So ist die Mythisierung des Soldatentums in der Aufladung als Heroismus ein Trugschluss, ein falsches Bild, dem er anheim gefallen ist. Die Ungläubigkeit, die aus dem Fall seiner Helden resultiert und die sich – “les soldats de Napoléon“ – zeitübergreifend auswirkt, lässt die moralische Überlegenheit, die immer wieder postuliert wird, verschwinden. Die Auswirkungen auf ihn und sein Weltbild zeigen sich kurz darauf.

Wie durch ein Wunder haben die Frau und ihre Tochter überlebt. Verängstigt verstecken sie sich vor Pierre, der ihnen zunächst helfen will, was sie aber nicht verstehen. Vor Wut nimmt er sich der fast erwachsenen Tochter an, stößt ihre Mutter, die versucht, sie zu beschützen, weg, und nimmt das Mädchen mit. “Finalement il voit ses yeux vides (persiste l’image de ce sourire, ce sourire timide et presque espiègle qui, la veille, a découvert ses dents tandis qu’elle déposait la mangue et la lui découpait), il n’y a plus de peur, plus rien.“¹⁶ Die leeren Augen des Mädchens und die Erinnerung an ihr tags zuvor gefundenes Lächeln spiegeln die schizophrene Situation von Pierre wieder, der sich auf “une île qu’il avait cru être le paradis“¹⁷ befindet, um dort die Zerstörung nicht nur von seiner Armee hautnah zu erleben, nichts tun zu können und es auch nicht zu versuchen – “(ce sont les ordres, n’est-ce pas)“¹⁸. Gleichzeitig entdeckt er dieses Potential auch in sich und setzt die Verwüstung fort. Als würde er einen Begründung in ihrem Verhalten suchen und finden, denkt er an den vorherigen Tag, ihr Lächeln und die biblisch anmutende Szene der Verführung im Garten Eden. Sein Paradies ist landestypisch eingefärbt, da

¹³AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 416.

¹⁴Ebd., S. 418.

¹⁵Ebd.

¹⁶Ebd., S. 420.

¹⁷Ebd., S. 423.

¹⁸Ebd., S. 417.

seine vietnamesische Eva eine Mango in der Hand hält und ihn davon kosten lässt. In seiner Verwirrung gibt dies letztendlich den Ausschlag zu seiner Handlung. Bevor er das Mädchen von der Insel wegbringt, schläft er mit ihr.

Die Vergewaltigung reiht ihn damit in die Reihe der gefallenen Helden ein. Anstatt gegen dieses übermächtige Gefühl anzukämpfen und endlich ein Held zu werden, nutzt er seine Übermacht zur Zerstörung aus. Die Realität des soldatischen Lebens, die ihn einholt und deren Kern er bereits zuvor in einem Gespräch mit Katia – “c’est le diable“¹⁹ – in seiner eigenen Persönlichkeit entdeckt, kehrt wieder. Indochina ist somit der Raum, in dem er dem Teufel begegnet. Tragischerweise findet er ihn nicht als Person oder als Zustand sondern als einen ihm inhärenten charakteristischen Zug.

Diese Erinnerung teilt Pierre ausschließlich mit seinem Sohn, der sie zunächst vergisst. Erst im Zuge der Gespräche mit den beiden Freunden seiner Eltern – Costes als enger Freund seiner Mutter und Carraz als Wegbegleiter seines Vaters –, die beide dunkle, also verdeckte und abgründige, Teile ihrer Lebensgeschichte enthüllen, erinnert er sich an diese Erzählung seines Vaters.

So erklärt sich die Existenz von Mai, deren Mutter als Frucht der Vergewaltigung auf die Welt kam, und ihre Verbindung zu Pierre und André. Sie ist diejenige, die am Ende des Lebens ihres Großvaters für ihn da ist und ihm den Übergang in ein anderes Leben erleichtert, indem sie ihn trotz oder gerade wegen “de vos regrets“²⁰ umarmt, denn sie sieht in ihm auch “ce rêve qui était en vous, ce rêve qui ne s’est pas éteint et qui ne meurt pas“²¹. Ihre persönliche Distanz zu den Ereignissen, deren sie auch ihre Existenz verdankt, hilft ihr, ihn aufzufangen und seine Dämonen der nagenden Selbstzweifel in Schach zu halten.

André teilt mit ihr bewusst nicht die einzige Erinnerung, die Pierre ihm mitgeteilt hat. “Une histoire qui ne serait pas oubliée mais plus jamais racontée.“²² So leitet er ein, was bisher – laut Christian Meier – ausschließlich in der “Odyssee“ Homers zu finden war: Amnestie für vergangene Verbrechen. Er vergisst sie nicht, leitet sie aber auch nicht weiter und leidet zudem nicht mehr unter ihnen.

Der Versuch, dem Geheimnis seines Vaters – “J’ai des choses à dire.“²³ auf die Spur zu kommen, lässt ihn erfolglos beginnen, indem er über einen alten Hanoi Stadtplan und historische Werke keinen Zugang findet. Erst die fragmentarischen Erinnerungen der Weggefährten seines Vaters – Khiem, Costes, Carraz – helfen ihm, Pierre näher zu kom-

¹⁹ AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 238.

²⁰Ebd., S. 423.

²¹Ebd.

²²Ebd., S. 422.

²³Ebd., S. 18.

men. “Les pièces du puzzle étaient étalées devant moi, il en manquait, il y en avait trop et je ne les reconstituerais jamais, mais elles ne me rendraient plus la vie impossible.“²⁴ Dieses Bild des inkomplettierten Puzzles, dem Teile fehlen und in dem es gleichzeitig zuviele davon gibt, kreiert eine Absage an ein allgemein gültiges Bild, das von einem Leben geschaffen werden kann. Dieses haben zu wollen und dazu in die Vergangenheit zu reisen, verhindert lediglich die Anteilnahme und das Vorantreibens des eigenen Lebens. “[J]avais vécu avec des fantômes et cédé à tous les démons à la fois [...]“²⁵, lautet ein kritisches Selbsturteil Andrés, woraus auch deutlich wird, dass nicht nur sein Vater mit den Folgen seiner Taten gekämpft hat, sondern dies generationsübergreifend geschieht. Wie die Merkmale für das Aussehen und Charaktereigenschaften scheinen sich diese Konflikte innerhalb einer Familie zu übertragen, sofern sie nicht gelöst und verarbeitet werden.

Das “Verdrängt-Vergessene“²⁶ ähnelt somit manchen Konflikten der Weltgeschichte, bei denen “das Vergessen von *erlittenem* Unrecht“²⁷ sich sowohl als wichtig erweist, denn “[w]er zuviel abrufen kann – und das kann jeder –, ist gelähmt und kann sich nicht mehr orientieren“²⁸. Hier klingt auch Nietzsche an, der dem Historischen die Lebendigkeit abspricht. Gleichzeitig führt der Wunsch und der Wille zum Vergessen auch deren Kompliziertheit und Komplexität vor, “[d]enn es gibt weder einen Vergessensbefehl noch Strategien des Vergessens, die so wirksam wären wie die Strategien des Erinnerns“²⁹.

Was hat es also mit dem Kennwort *Là-bas* auf sich, das als Synonym zunächst von Carraz für Diên Biên Phú eingeführt wird? Die Verwischung der genauen Verortung der Stadt passt in kriegerische Taktiken, wie Mark Monmonier schreibt.³⁰ Dennoch scheint dies bei Carraz aus anderen Gründen zu geschehen: “Ce que vivaient les gars, là-bas, même les lâches le savaient [...]“³¹Das Wissen um die Geschehnisse war nicht erfolgreich reglementiert. Pierre und er melden sich spontan zu einer militärischen Mission in Diên Biên Phú, zu der jedoch nur Carraz aubricht, denn er schlägt Pierre bewusstlos und bricht dabei dessen Kiefer, um in seinem Namen mitten in der Nacht des zehnten Aprils 1954 mit dem Fallschirm abzuspringen. Dort hören die ungenauen Ortungsbezeichnungen nicht auf, denn ihm wird gesagt, “que je devais aller à ‘Épervier’“³². Diese Bezeichnung, die

²⁴AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 426.

²⁵Ebd., S. 427.

²⁶KRÄMER (2000): Das Vergessen nicht vergessen, S. 259.

²⁷MEIER (1996): Erinnern – Verdrängen – Vergessen, S. 240.

²⁸RECK (1999): Totales Erinnern und Vergessensphobie, S. 49.

²⁹GARY-SMITH (1996): Arbeit am Vergessen, S. 20.

³⁰Kriegszeiten erfordern bestimmte (kartographische) Maßnahmen. Monmonier widmet ihnen ein ganzes Kapitel in seinem Buch: MONMONIER (1991): *How to lie with maps*, S. 113ff.

³¹AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 385.

³²Ebd., S. 392.

nach einem Ort klingt, ist ein Homonym und bezeichnet neben militärischen Aktionen bspw. in Tschad³³ auch eine Vogelart – den Sperber – sowie ein Fangspiel, in dem es darum geht, sicher über ein Terrain zu laufen, ohne von *l'épervier* – dem Fänger – gefangen zu werden. Den Hintergrund zu allen Bedeutungsvarianten ist vorhanden, offenbart aber ebenfalls eine Veränderung – im Sinne einer Verschleierung – des Diskurses, deren Ziel das Unverständnis für Nichteingeweihte ist.

Ziel des Eintreffens von Carraz vor Ort ist die Verstärkung der Einheiten, die um die Rückeroberung von Éliane 1 kämpfen. Retrospektiv urteilt er über die Namensgebung folgendermaßen:

Ah, les Élianes, les putains d'Élianes, prises, perdues, reprises et reperdues – des salopes que tu bandes pour avoir et tant que tu ne les as pas, tu leur donnes de ces noms, et quand tu les as, elles te glissent déjà entre les pattes, labourées, démolies, violées, barbelées, et quand tu ne les as plus, tu y penses encore... Au fond c'était une fameuse idée, de leur donner des noms de filles, à ces collines, on pouvait les aimer et les détester à la fois, s'y vautrer et puis crever pour elles.³⁴

Auch hier in dieser Beschreibung findet ein Oszillieren, ein Gleiten statt: So stilisiert sich der Kampf um die Hügel Diên Biên Phús, deren Frauennamen auf den Kommandanten Christian de Castries zurückgehen, zu einem Narrativ der Brautwerbung, das insofern funktioniert, als es zusätzlich zu motivieren scheint, für sie in den Tod zu gehen.³⁵ Jedoch wird auch deutlich, dass der Weg von Eroberung zu Verlust und vice versa nicht nur mit einer Schädigung des umkämpften Objektes/Subjektes einhergeht sondern auch in Kauf genommen wird. Die Analogie zum Sexualakt, die in den Verben "aimer", "glisser" und "se vautrer" reflektiert wird, ist nicht willkürlich gewählt, denn beides scheint untrennbar miteinander verknüpft zu sein, denkt man nur an die Schilderung der Entstehung von Mais Mutter. Eros und Thanatos, der Liebes- und der Todestrieb, finden an dieser Stelle eine für den Krieg nicht ungewöhnliche Verstrickung ineinander, die an dem Punkt, an dem einer der beiden besonders angesprochen wird, zugleich die Beschwörung und Manifestation des anderen mit sich bringt. Ohne ihr polares Gegenüber sind sie somit nicht denkbar, was die Oszillation zwischen geographischem Hügel und imaginärer Frau verdeutlicht.

Die direkte Verknüpfung von Leben und Tod führt zur Vergewaltigung von Mais Mutter zurück, die Pierre durchführt, nachdem er dem Tod in vielen bekannten Gesichtern begegnet ist. Sein Fokussieren ihrer leeren Augen, in dem er immer noch das schelmische

³³Siehe unter: <http://www.defense.gouv.fr/operations/tchad/actualites/tchad-inspection-de-la-force-epervier>, besucht am 25.11.2013.

³⁴AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 393/394.

³⁵Thematisiert wird dies auch in Danièle Rousseliers Roman, der im Kapitel 4.2.2. analysiert wird. Auch da wundert sich der Protagonist Pierre über die Benennung der Hügel dieser Stadt. ROUSSELIER (1995): *Sépia*, S. 126.

Lächeln vom Tag zuvor sieht, entspricht also einem Linsenrasterbild ähnlich funktionierenden Schwanken zwischen zwei Bildern, die sich durch eine räumliche Bewegung bald das eine, bald das andere Bild anzeigen. Sie existieren prinzipiell zeitgleich, jedoch sind sie nie zum selben Zeitpunkt sichtbar. Ist eines da, ist das andere verhüllt. Um sie zu verbinden, um dem Oszillieren – auch der Armee, die nicht als Helden sondern als Schlächter auftreten – ein Ende zu bereiten, entscheidet sich Pierre, der die Wahl zwischen Eros und Thanatos hat, wenn auch auf moralisch verwerfliche Weise, für das Leben.

Là-bas bezeichnet damit nicht nur eine räumliche Verortung eines Kriegsschauplatzes, auf dem unaussprechliche Dinge geschehen. Vielmehr findet die historische Distanzierung durch die Schaffung von Zeitstrahlen, auf der die Ereignisse aufgereiht werden, ihren ultimativen Gegenpol in einer unmittelbaren körperlichen Komponente: nämlich dem Sexualakt ohne Einwilligung einer der beteiligten Partner. Der vertraute Körper wird zum Kriegsschauplatz. *Là-bas*, also die schamhaft nicht benannte geschlechtliche Region, auf die lediglich mit einer ungefähren Handgeste hingewiesen wird, manifestiert sich als “putain d’Éliane“, die im Konflikt um Eroberung und Verteidigung unterliegt. So wie Diên Biên Phú noch heute die Spuren der Schlacht trägt, sind sie ebenfalls auf den Körpern und in den Seelen der betroffenen Menschen zu finden.

Audouard geht noch einen Schritt weiter und schreibt diesen Traumata ebenfalls eine Wirkung auf die Genetik zu. André selbst stand nie auf den Schlachtfeldern Diên Biên Phú und dennoch ist sein Leben unweigerlich von den Erlebnissen seines Vaters gezeichnet. Ähnliches gilt für Pierre, der durch seinen Vater eine ähnliche Bürde mitgegeben wurde, denn “les guerres étaient passées par chez nous, l’humiliation de 1870, la bouche-rie de 14, la honte de 40... Nous étions d’une famille où l’on meurt pour la France“³⁶. Die Genealogie der Kriege prägt somit nicht nur die Geschichte und Kultur eines Landes, vielmehr gestaltet sie die Beziehungen der männlichen Familienmitglieder grundlegend durch Einschneidungen und Einschränkungen. Die Amputation – die körperliche Metapher ist hier bewusst gewählt – der Vater-Sohn-Bindung ist nicht gewollt, aber die Entfremdung geschieht in jedem alltäglichen Zusammenleben, wie Andrés Geschichte zeigt. Selbst er, der auf keinem Schlachtfeld gekämpft hat, lebt eine ganze Weile mit einem Phantomkind in seiner leeren Wohnung, nachdem ihn seine Frau mit seinem Sohn verlassen hat. In allen Generationen zeigt sich somit die Unfähigkeit des Vergessens und dem damit verbundenen Unfähigkeit zum Leben einer Normalität, die jeweils als ungewollte Bürde übertragen wird.

Erst André gelingt der Ausbruch aus diesem Teufelskreis zwischen unausgedrückter,

³⁶AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 18.

aber im Übermaß vorhandener Liebe und fast zwangsläufiger Entfremdung. Er geht auf Spurensuche, bei der ein wenig über seinen Großvater, deutlich mehr über seine eigenen Eltern, jedoch viel mehr über sich selbst lernt. Die Art der Aufarbeitung und der Trauerarbeit hilft ihm bei der Transgression zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Hass und Liebe:

En émergeant du Bois, je me rendis compte avec surprise que depuis mon retour, l'énigme de mon père ne s'était pas dissipée – bien au contraire –, mais que ma colère contre lui avait reculé. J'allai la traquer là où elle se logeait, quelque part dans la masse des intestins, et je ne l'y trouvai pas. [...] J'avais une intuition presque biologique que, son corps ayant disparu, les cellules-père continuaient à vivre en moi, me laissant la responsabilité des batailles et des renoncements, des fureurs et des amours. Si je n'en étais pas heureux, si je désapprouvais, si j'insultais, c'était désormais contre une part de moi-même que j'avais à me tourner, et non contre un être dont l'absence était définitive.³⁷

Die Puzzleteile, die er gesammelt hat, haben ohne letztendlich ein definitives Bild zu ergeben, dennoch zu einem Ende der Suche geführt. Ungleich ganzer Genre der so genannten Trivialliteratur und auch der historischen Aufarbeitung entpuppt sich das Leben eines Menschen als Komplex, der sich nicht immer oder auch nur in Ausnahmefällen aufklären lässt. Dieses Unvermögen, aus der Linsenrasterbild ähnlichen Sicht – „mon père ce héros, mon père ce salaud“³⁸ – eine Eindeutigkeit zu schaffen, verwandelt er von dem Gefühl des Versagens und der Wut in etwas anderes. Der zuvor immer wieder bestehenden Lokalisierung dieser Gefühle – *là-bas* – weicht der Erkenntnis der Übernahme in seinen eigenen Körper und der Annahme seines Vaters, als der, der er war, womit er schlussendlich auch lernt, sich selbst trotz der begangenen Fehler zu akzeptieren. Die Aneignung des väterlichen Gencodes versinnbildlicht das Gegenteil von einer feindlichen Übernahme von als fremd markierten Eigenschaften, die als Bereicherung in die eigene Zellenstruktur integriert werden. *Là-bas* entwickelt sich folglich von einer ungefähren territorialen Verortung eines Kriegsgebiet hin zu einer physisch empfundenen Emotion, die in den Leib aufgenommen und assimiliert wird. Die Unmöglichkeit der genauen Ortsbestimmung des „Dort unten“ weicht von einer kartographischen Distanz über eine Abwehrhaltung hin zu einer intimen Körperlichkeit und Nähe. Der Bogen, der hier beschrieben wird, ist somit ebenfalls eine der vielen möglichen Interpretationen des Romantitels „Un pont d'oiseaux“.

Auf einer weiteren Ebene ist dies auch lesbar. Das Verständnis für vergangene Ereignisse, deren Schatten weit in die Zukunft reichen und diese verdunkeln, gilt vor allem für die überlebenden Soldaten der Kriege. Carraz beschreibt, dass die, in denen er gekämpft hat, für ihn nie geendet haben. Trotz Waffenstillstand, der Erklärung eines Siegers sowie

³⁷AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 340/341.

³⁸Ebd., S. 196.

dem Verfassen und Unterschreiben von Friedensverträgen ist seine persönliche Amnestie unerreichbar:

Je ne dis pas qu'elle [la guerre] est finie pour moi... Pour les politiciens, les historiens, il y a des batailles, des victoires et des défaites, un traité de paix. Pour nous c'est différent... En un sens, nous ne revenons jamais et – de toute façon – personne ne veut de nous.³⁹

Der Verbleib der Soldaten *là-bas* geschieht im Falle des Überlebens meist nicht physisch, sondern vor allem psychisch. Pierre und Carraz sind hierbei nur zwei Beispiele der Militäranghörigen, deren Leben im Zuge des Krieges pervertiert wurden, ohne dass sie sich jemals davon erholt haben. Als lebende Gedächtnisträger ist er ein Zeuge und auch ein Mittäter der Verbrechen der Kolonialisierung, die trotz einer politisch verordneten Amnestie nicht einer, im Grunde eher heilsamen, Amnesie anheim fallen. Die Prägungen der Schlachten in jeder Form, ob nun beruflich oder persönlich, erweisen sich als Ausstieg aus der Gesellschaft, in die eine Rückkehr mit einem Fragezeichen zu versehen ist. Das Puzzle, das André anspricht, ist somit auch ein Sinnbild für eine ganze Generation an kämpfenden Soldaten, die als Teile nach ihren Erfahrungen nicht mehr dieselbe Form haben und somit nicht mehr an ihren ursprünglichen Platz passen. Ihre soziale Wiedereingliederung wird zudem als unerwünscht beschrieben, wodurch ihr Schweigen nicht verwunderlich ist.

Das, was also Fréjus und Diên Biên Phú ausmacht, ist die Möglichkeit, dieses Schweigen zu brechen, indem diese beiden Städte im unterschiedlichen Maße den Raum für Zeitzeugen und ihre Geschichten lassen. Ihre heterotope Abschirmung dient vor allem dem Diskurs mit den engsten Vertrauten. Während es in Frankreich weniger um die geschichtliche Aufarbeitung geht und eher die persönliche Trauer im Vordergrund steht, gibt es im vietnamesischen Pendant einen ganzen touristischen Wirtschaftszweig, der “Historizität“ nachahmt und fühlbar werden lässt. Beide Städte sind somit als Linsenrasterbilder verstehbar und zeigen zwei Eindrücke und zwei Lesarten, die sich auf einer gemeinsamen Basis namens Indochina befindet.

Sieht man nun das Puzzle, das André anspricht, und das sich im Roman an verschiedenen Stellen entwickelnde so genannte Wackelbild als Metaphern auf der Metaebene eines ganzen Landes bzw. bezieht es auf einen ganzen Abschnitt der Weltgeschichte, so wird deutlich, dass sich, wenn der Blickwinkel gewechselt wird, auch das ändert, was gesehen wird. Beiden Sinnbildern ist gemein, dass sie Teil eines großen Ganzen sind, deren Wesensart nicht in einen simplen Nenner zu fassen sind. Der politische Versuch, genau dies zu tun, endet mit einer Simplifizierung und damit auch einer Konzentrierung Indochinas auf bestimmte Bedürfnisse, indem entweder kontextuell losgelöst ein Ort zur Trauer geschaffen oder vergangene Historie als touristisches Vergnügen in wirtschaftliche

³⁹ AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 338.

Prosperität überführt wird. Diese Form der Erinnerung ist vor allem eine Möglichkeit der Auslassung und der Leerstellen. Das Vergessen wird quasi ritualisiert.

Diese Leerstelle(n) formen einen Raum für die Literatur, in der die Gefahr des Vergessens, aber auch die der Erinnerung verdeutlicht werden. So wie Laurence aus "L'eau rouge" durch ihre Rückbesinnung den Tod findet, scheitert Pierre daran "de continuer"⁴⁰. So ähnelt er dem, was Nietzsche als überhistorisch bzw. als "historische Krankheit"⁴¹ bezeichnet: "Der Mensch hingegen stemmt sich gegen die große und immer größere Last des Vergangenen: diese drückt ihn nieder oder beugt ihn seitwärts, diese beschwert seinen Gang als eine unsichtbare und dunkle Bürde [...]"⁴². Costes beschreibt die einzige Lösung, dem zu entgehen, als Hoffnung – "espoir"⁴³ –, mit dem Leben fortzufahren, auch wenn die Last der Erinnerung schwer wiegt.

Fortzufahren, bedeutet literarisch gesehen, aus dieser Last etwas Neues zu schaffen, die einzelnen Puzzleteile narrativ zu verbinden, ohne die Leerstellen auszulassen. Die unvollständige Rekonstruktion wird als solche in den meisten Romanen thematisiert, stellen aber keinen Hinderungsgrund dar. Vielmehr bilden sie die Basis der immer weiter fortschreitenden Narration. Ihre Lücken werden – einem *pont d'oiseau* gleich – mithilfe der Imagination überbrückt. Das Überdecken der Vergangenheit durch Kartographie und andere historische Werke weicht einer Suche nach Antworten bei individuellen Quellen. Alle Informationen, die André erhält, werden ihm – mit der Ausnahme des Tagebuchfragments von Costes, das ihm schriftlich vorliegt – mündlich weitergegeben, also von (noch) lebenden Zeitzeugen, die bereit sind, ihre Erlebnisse zu teilen und an die Generation nach ihrer eigenen zu übertragen. So schafft er es, sowohl eine positive emotionale Verbindung zu seinem Vater und damit auch wieder den Kontakt zu seinem Sohn herzustellen, mit dem er etwas unternimmt "que les pères faisaient avec leurs fils"⁴⁴. Gemeinsam gehen sie zu Pierres Grab, um sich von ihm zu verabschieden. Auf diese Weise sind Unterbrechung – durch den Tod – und Kontinuität – durch die Fortführung der Erinnerung in den nachfolgenden Generationen – verortet.

Diese so geschaffene Bewahrung von Wissen ist zu keinem Zeitpunkt anders attribuiert als als Fragment. Nietzsches Prägung des "Unhistorischen" als "Kunst und Kraft *verges-sen* zu können", ist somit von Beginn an Bestandteil der literarischen Zuwendung hin zu Indochina, welche gegen die Verfestigung der Verwissenschaftlichung arbeitet. Der Umgang mit fehlerhaften Mosaiken macht der Literatur jedoch nichts aus. Als struk-

⁴⁰ AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 301.

⁴¹ NIETZSCHE (1999): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 108.

⁴² Ebd., S. 8.

⁴³ AUDOUARD (2006): *Un pont d'oiseaux*, S. 299.

⁴⁴ Ebd., S. 427.

turalistische Tätigkeit im Sinne Roland Barthes rekonstruiert sie ihr Objekt, um damit seine Funktionsweisen aufzuzeigen. “La structure est donc en fait un *simulacre* de l’objet, mais un simulacre dirigé, intéressé, puisque l’objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l’on préfère, intelligible dans l’objet naturel.”⁴⁵ Das, was das “simulierte“ und damit literarisch neu erschaffene Indochina ausmacht, ist folglich einerseits der offene Umgang mit Brüchen, der die Fragilität von Erinnerung, die *per se* besteht, immer wieder neu hervorhebt.

Andererseits arbeitet sie aktiv mit dem Vergessen, das als zweites Gesicht dieser Medaille, so paradox es auch klingen mag, Lebendigkeit ermöglicht. Im Ausblenden von Details findet eine Befähigung statt, Zusammenhänge nicht nur zu erkennen, sondern sie auch zu erschaffen. “Das Erkennen setzt das Leben voraus, hat also an der Erhaltung des Lebens dasselbe Interesse, welches jedes Wesen an seiner eigenen Fortexistenz hat.”⁴⁶ Nietzsche beschreibt die Lebendigkeit im intrinsisch motivierten Wachstum als “*plastische Kraft*“⁴⁷ sowohl des Menschen als auch, auf einer höheren Ebene, einer Kultur, die sich vor allem im Schaffen und in der Erfindungsgabe zeigt.

Der Umgang mit dem Erbe einer vergangenen Kolonie offenbart folglich ausgerechnet, dass die Literatur die höchste Kunst der Vitalisierung darstellt. In ihrem Rahmen ist ein “continuer“ nicht im Sinne eines “Wiederkäuens“⁴⁸ oder einer Mimesis⁴⁹, jedoch vielmehr im Sinne einer fortschreitenden Aktivität möglich, die sich im Bewusstsein der Diskrepanz von bisheriger historischer Aufarbeitung zu den Erinnerungen der Zeitzeugen bewegt. In beiden Fällen kommt keine Mnemotechnik zum Einsatz, bei der “die exakte Übereinstimmung von input und output entscheidend war“, vielmehr “kommt es bei der Erinnerung zu ihrer Differenz“⁵⁰.

Liest man “Un pont d’oiseaux“ folglich als aktive, literarische Ausdifferenzierung der Ereignisse *là-bas*, erscheint der Roman als Kommentar im Sinne Michel Foucaults, der es einerseits erlaubt, unendlich viele neue Diskurse zu konstruieren. Auf diese Weise wird hier eine offene Form des Sprechens kreiert.

Mais, d’autre, le commentaire n’a pour rôle, quelles que soient les techniques mises en oeuvre, que de dire *enfin* ce qui était articulé silencieusement *là-bas*. Il doit, selon un paradoxe qu’il déplace toujours mais auquel il n’échappe jamais, dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n’avait jamais été dit.⁵¹

⁴⁵BARTHES (1994a): L’activité structuraliste, S. 1329.

⁴⁶NIETZSCHE (1999): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, S. 108.

⁴⁷Ebd., S. 10.

⁴⁸Ebd., S. 9.

⁴⁹BARTHES (1994a): L’activité structuraliste, S. 1329.

⁵⁰ASSMANN (1999): *Erinnerungsräume*, S. 29.

⁵¹FOUCAULT (1971): *L’ordre du discours*, S. 27.

Die Verortung von *là-bas* leitet sich hier von einer literarischen Form der kirchlichen Liturgie ab, ohne ausschließlich auf sie konzentriert zu sein. Der Kern dieses Rituals ist die Aktivierung der Oralität, durch die das hörbar wird, was zuvor entweder durch Stille oder unablässiges Sagen bereits vorhanden ist, aber nicht (mehr) wahrgenommen wird. Indochina findet somit beispielsweise in Audouards Roman ein Ventil, in dem auf der Zeitebene Andrés einerseits Zeitzeugen endlich ihr Schweigen brechen und ihre Erlebnisse in Worte fassen, aber andererseits auch auf der Zeitebene von Pierre eine Geschichte erzählt wird, deren Handlung auf andere Kriegsberichte übertragbar ist. *Là-bas* transformiert sich somit von einer kartografischen Ungenauigkeit über eine körperliche Annäherung hin zu einer Worte speichernden Textur.

Der Roman als Kommentar gesehen ist die Manifestation dieses Paradoxes, denn er reiht sich als ein Mosaikstück in das große Ganze namens Indochina ein. Ausschließlich ihm ist es möglich, die Stimmen der Vergangenheit, die durch Pierre versinnbildlicht wird, zurückzuholen und aus ihnen eine Narration zu kreieren, die parallel zur Suche des Sohnes in seiner eigenen Zeit, der Gegenwart, erzählt wird, die sich aber nicht für die Figuren, wohl aber für den Leser überschneidet. Die so geschaffene Rekonstruktion des für André eigentlich unwiderruflich verlorenen Indochinas ist keine exakte Kopie des "echten", sondern kristallisiert als Simulakrum die Gründe für sein Vergessen, das vielmehr einer Verdrängung ähnelt, heraus.

Die Verschriftlichung findet sich zunächst als Einschreibung in den Soldatenkörper, bevor es zu einer textuellen Fixierung kommt. Jede Form der Konservierung, und dies ist die gemeinsame Basis, entpuppt sich als Metamorphose des "Ursprünglichen", nimmt man die von Carraz künstlich geschaffenen Narben als Beispiel oder den Roman selbst als Zeugnis. In beiden kollidieren der Wunsch des Bewahrens mit dem des Vergessens.

Die Verkörperlichung von Erinnerungen wird fortgesetzt. Das Vergessen bedeutet ebenfalls eine Ausweitung der Vaterzellen in den ganzen Leib des Sohnes, ohne dass nun noch eine genaue Lokalisierung möglich oder auch nur erwünscht wäre. Das Wissen um die Annahme des Erbes genügt völlig. Sie bedeutet gleichfalls die Weitergabe ohne den emotionalen Ballast an seinen eigenen Sohn. Jegliche Verschleierungstaktik wird obsolet

und zeugt doch nicht von einer Amnesie.

Indochina wird auf diese Weise nicht zur Hölle, sondern enthüllt sie in jedem Menschen. Die Aussage von Jean-Paul Sartres “Huis clos“ transformiert sich hier von “[...] l’enfer, c’est les autres.“⁵² zu “l’enfer, c’est (en) moi.“. Dies wird auf allen Ebenen durchexerziert. Alle Figuren, die geschildert werden und die aktiv die Handlung des Romans von Antoine Audouard vorantreiben, indem sie sich mündlich artikulieren, offenbaren auch ihre “böse“ Seite. So geht es nicht um die Zuordnung des “savoir rétrospectif supérieur, du camp du bien et de celui du mal“⁵³. Vielmehr wird deutlich, dass alle Beteiligten zu beiden Lagern gehören. Im Bewusstsein der Akzeptanz des – oftmals teuflischen – Vergangenen und der daraus resultierenden Dekretion einer Amnestie ist es möglich “de continuer“, um dem Leben abseits des Historischen erneut eine Chance zu geben.

Die Besonderheit der literarischen Aufarbeitung zu Indochina liegt folglich in ihrem strukturalistischen Umgang mit oraler Historizität, die einerseits aufzeigt, dass jede vollständige Rekonstruktion unmöglich ist und andererseits in den Bruchstücken der Erinnerung eine Narration erschafft, die neben dem roten Faden der Erzählung nie deren imaginativen Ursprung verleugnet. Gleichwohl gelingt es der Literatur durch ihre Art der Nachbildung, einen Mehrwert – um einen wirtschaftlichen Begriff zu verwenden – zu schaffen. Indochina wird sowohl in Erinnerung gerufen als auch als Kommentar in den nicht vernehmbaren, aber immer existierenden und niemals endenden Diskurs um einen Umgang mit Dualismen, Paradoxen und Antagonismen formuliert. Indem die Literatur eine Narration um beide Gegenpole webt, worin sie nicht untergehen, aber auch nicht übermäßig betont werden, schließt sie sie in eine Umarmung ein, denn beide haben eine Existenzberechtigung, und erweist sich als konfliktlösender und vermittelnder “pont d’oiseaux“.

⁵²SARTRE (1947): *Huis clos*, S. 93.

⁵³AUDOUARD (2006): *Un pont d’oiseaux*, S. 292.

7 Resümee

„Mein Onkel gab einmal an, dass er vielleicht die Gelegenheit habe, geschäftlich nach Paris zu fliegen. Daraufhin antwortete mein Vater verächtlich, es sei lächerlich, wenn jemand, der aus einer armen Bauernfamilie stamme und es durch die Revolution geschafft habe aufzusteigen, plötzlich Sehnsucht nach Paris entwickle.“^a

^aTAWADA (2004): *Das nackte Auge*, S. 39.

Die Beschäftigung mit dem literarischen Indochina hat es in Spannung zu anderen medialen und historischen Aufarbeitungen, die dasselbe Territorium behandeln, gesetzt. So weist die offiziell gestützte Erinnerung an Indochina, lokalisiert in Fréjus und Diên Biên Phú, eine Diskrepanz zwischen zwei Narrationsmodi auf, die jeweils einen eigenen Rahmen haben. Während die französische Variante klar eine pentagonale Aufteilung des Territoriums postuliert, sieht die vietnamesische Aufarbeitung eine räumliche Einheit im selben Zeitraum vor. Der Vergleich beider Konstruktionen verweist damit auf das posthume Gemachtsein, das im Dienste der eigenen geschichtlichen Präsentation steht. Die Schaffung eines Hoheitsgebietes des Namens Indochina beginnt bereits im frühen 19. Jahrhundert und enthüllt zunächst eine wellenförmige Bewegung in der Benennung, die ausschließlich europäischen Ursprungs ist. Im Wettlauf um die Einverleibung der Regionen dieser Welt debütiert die kartografische Kolonialisierung vor der der Armeen. Das Imaginieren von räumlichen Entitäten geschieht folglich nicht nur posthum, sondern markiert den Beginn der Fokussierung.

Die eben skizzierte Rahmung der post- und präkolonialen Zeit enthüllt einen historiographischen Diskurs, der in beiden Fällen eine Faktizität beansprucht, die eine wissenschaftliche Tradition aufgreift. Ein “verformungsresistentes, zu jeder Zeit mit identischem Wortlaut abrufbares [...] Vergangenheitswissen“ lässt sich mithilfe einer “*Kanonisierung*

oder vergleichbares Auf-Dauer-Stellen und Inhaltsstabilisierungen“¹ erreichen. Die Formung einer solchen Struktur, anhand derer das Wissen über Ereignisse gesichert werden soll, scheidet bereits vor der medialen Konservierung, nämlich durch die Fehlerhaftigkeit des Gedächtnisses eines jeden Menschen und damit auch der entsprechend eingesetzten Chronisten.² Das, was folglich an Geschehnissen gespeichert wird, ist von Beginn an eine imperfekte Rekonstruktion einer komplexen Realität.

Die Kreation des Raumes Indochina ist somit eine logische Konsequenz der kulturellen, historischen und physischen Bedingungen zur Bewahrung von Wissen und Abläufen. So entsteht zudem eine Überleitung von musealer und kartografischer Tradition hin zur Literatur, da alle drei Erinnerungsarten verschiedene Modalitäten der Gestaltung beinhalten, denen eine, wenn auch unterschiedlich ausgeprägte Form der Imagination zu Grunde liegt. Das räumliche Imaginieren unterscheidet sich jedoch in allen medialen Präservationsmaßnahmen, indem andere Konnotationen hinzukommen, die über spatiale Eigenschaften hinausgehen. „Selbst Speichermedien sind in irgendeiner Weise, wenn auch in unterschiedlichen Graden – durch Eingabe, Verarbeitung und Abruf – dem natürlichen Gedächtnis des das Medium bedienenden und benutzenden Menschen ausgeliefert.“³ Die Literatur stellt hierbei einen Sonderfall dar.

Während die narrative Aufarbeitung unterschiedlichste Ausdehnungen und Charakterisierungen ihrer Terrains aufzeigt und dies in ihrer Strukturalisierung sichtbar macht, wobei sie auch Brüche nicht verschweigt, sondern diese im Gegenteil sogar lustvoll inszeniert, ist den anderen Medium diese Vielfalt innerhalb ihres eigenen fremd. So zeigen die Karten Indochinas jeweils die politisch gewünschte Raumordnung, die ausschließlich die Herkunft ihrer Auftraggeber ausstellt. Diese Einschränkung setzt sich in so genannten historischen Aufarbeitungen fort, denn diese versuchen sich in einer Linearisierung des Diskurses um die verlorene Kolonie. Die Fotografie als weiteres Bewahrungsmedium schließt sich an diese Vereinheitlichung an, was zunächst als mediuminhärente Ausformung zu sehen ist. Ein auf diese Weise geschaffenes Bild fixiert ausschließlich einen winzigen Ausschnitt der Wirklichkeit. Der abgebildete Teil unterschreitet dabei maßgeblich den Anteil des nicht Abgebildeten. Filme, die eine Narration in der Kombination von Bewegung und Bildern beinhalten, werden ebenso als Ablenkung von der Geschichte Indochinas eingesetzt. So wird im ersten Fall der Weg zur kinematographischen Umsetzung verdeutlicht, indem ihre gestalterischen Mittel offen gelegt werden, dafür aber die Schilderung der Geschichte in den Hintergrund gerät. Im zweiten Fall wird die Gefahr

¹FRIED (2004): *Der Schleier der Erinnerung*, S. 384.

²Vgl. ebd., S. 361.

³Ebd., S. 362.

des Geschehens auf der Leinwand deutlich, denn die Protagonistin des Romans verliert sich in der Illusion des Kinos. Das filmische Indochina bedeutet folglich einen Ausweg aus der kritischen Aufarbeitung und lenkt von seiner Komplexität ab.

Auf diese Weise überrascht es nicht, die Literatur zunächst als Gegenpol zur historischen Aufarbeitung zu sehen. Ihr Facettenreichtum steht einer Simplifizierung und verengt zugeschnittenen Strukturalisierung gegenüber. So lässt sich gerade an Indochina aufzeigen, dass Medien nicht seine Vielseitigkeit speichern, sondern im Gegenteil einem offiziellen historischen Diskurs folgen, der in Museen ausgestellt ist, sich an abgeseigneten Daten entlang hangelt und vielfach von einem Heroismus, der tragisch in Diên Biên Phú endete, berichtet. Dieser legt sich wie ein Schleier über die komplexe Verflechtung, die dieses Territorium ausmacht. Er wirkt wie eine Barriere, die eine umfangreiche Beschäftigung mit diesem Teil der französischen Geschichte erschwert, wenn nicht gar verhindert. Dem wissenschaftlich untermauerten medialen Überdecken von Indochina folgt somit keine Thematisierung in aktuellen Diskussionen. Sein Vergessen erscheint als gewollter Akt, der durch die oberflächliche Integration in einen historischen Kontext fast noch eine Beschleunigung erfährt.

Erst in der Konfrontation mit den literarischen Werken wird diese Eindimensionalität deutlich. So ist das literarische Indochina nicht nur facettenreicher in seiner narrativen Raumgestaltung, sondern fährt an vielen Stellen bewusst einen Konfrontationskurs zur "offiziellen" Version. Jenseits der kartografischen Darstellung, der historischen Abarbeitung von Daten, der fotografischen sowie filmischen Bewahrung entsteht ein kritisches, reflektiertes und vielfältiges Mosaik der ehemaligen Kolonie, das auch vor den Abgründen einer solchen Politik nicht zurückschreckt. Gerade die Pervertierung nicht nur der Einheimischen sondern vor allem auch der Besatzer, die aus den anderen Reminiszenzen ausgeblendet werden, ist ein Appell an zukünftige Generationen und muss aus genau diesem Grund bewahrt werden. Der Heroismus, der als einziger aus der Vergangenheit hinübergerettet wird, ist nur ein winziger Teil eines großen und multidimensionalen Puzzles.

Das Scheitern der französischen Idee Indochina – und das macht vor allem die Literatur deutlich – findet sich vielfach im Alltag, in dem die großen Ideale, die propagiert werden, keinen Einzug halten. Die Separierung der Leben von Einheimischen und Einwanderern findet sich auf den unterschiedlichsten Ebenen wieder. So wird gerade in den Memoiren von Jean Decoux und Jean Sainteny die Ergebnissicherung der politischen Verhandlungen betrieben, deren Einfluss auf die dort lebenden Menschen entweder unwichtig oder – wie im Falle der japanischen Okkupation – ungleich brutaler ist, was ein fehlendes Gleichgewicht zwischen Leitung und Volk verdeutlicht und auch als ein solches in der

Literatur rezipiert wird.

Die Annäherung zwischen zwei Völkern, um einen gleichberechtigten Austausch zu erhalten, war nie ein Ziel – und das auf keiner der beiden Seiten. So kann nicht von einem Scheitern im Machtkampf von französischer Demokratie und “indochinesischem“ Kommunismus gesprochen werden, sondern von einer Pervertierung der gesamten Gesellschaft infolge der Okkupation. Zwar waren die Franzosen fast ein Jahrhundert lang Herrscher über diesen Raum und zwar haben die “Indochinesen“ am Ende ihre Souveränität erhalten, dennoch führte dies über viele Traumatisierte und Tote auf beiden Seiten. Der Austausch über die Errungenschaften einer jeden Nation hätte, anlehnend an die Diskussionen von Andreas und Tr  n in “Rapaces“ oder an die von André und Khiem in “Un pont d’oiseaux“, sicherlich auch friedfertiger geführt werden können. Zumindest ist dies eine Erkenntnis aus den Romanen, die der aktiven und besonders der persönlichen Erinnerungen an diesen Teil der gemeinsamen Vergangenheit einen Grund geben. Als *pars pro toto* stehen sie als bitteres Sittengem  lde für ein ganzes Territorium.

Das Aufzeigen des “offiziellen“ Diskurses, der über mediale Hilfsmittel geführt wird und eine Distanzierung von den einzelnen Schicksalen bedeutet, und dem gleichzeitigen literarischen Bruch mit diesem Diskurs eröffnet ein Nachdenken über Erinnerungspraktiken, die ausschließlich von einem kleinen Kreis geführt und öffentlich gemacht werden. Die Linearisierung der Geschichtswissenschaft erfüllt dabei einen sinnvollen Zweck. Das Herunterbrechen vieler Lebensereignisse und deren -zeugnisse auf einzeln, chronologisch angeordnete Daten ist eine Reduktion der Komplexität, die ein Merken und den Übergang in ein kulturelles Gedächtnis erleichtern.

Zudem steht jede historische Aufarbeitung auch im Zeichen ihrer Zeit, denn sie situiert sich als Praxis nicht losgelöst von den politischen und kulturellen Umständen ihrer Produktion.⁴ Problematisch an der Indochina-Rezeption ist der Stand der Aufarbeitung, der auf dem kurz nach dem Ende der Kolonialisierung stagniert. Dies legt eine Verkrustung der Rezeptionsstrukturen nahe, die folglich über die letzten sechs Jahrzehnte zugenommen hat. Verliert sich aber das Bewusstsein für die Zuspitzung, Vereinfachung und Linearisierung der historischen Aufarbeitung, so verliert sich auch die Lebendigkeit Indochinas in den nachfolgenden Generationen. Das Vergessen ist vorprogrammiert.

In dieser Leerstelle wird die Literatur aktiv, denn sie funktioniert als Ergänzung und Reibungspunkt, da sie ganz bewusst und offensiv mit dem historischen Narrativ um Indochina spielt. So übernimmt Kim Lefèvres “Métisse blanche“ die Raumkonstruktion ihrer französischen Wahlheimat und teilt deren Blick auf das koloniale Indochina, f  llt es jedoch mit ihrer eigenen Geschichte. Anders liest sich der Roman “Rapaces“ von Anna

⁴Vgl. DE CERTEAU (1975): *L’écriture de l’histoire*, S. 28f.

Moï, der immer wieder einen Gegensatz zur Aufarbeitung der Besatzer schafft. Diese beiden Beispiele zeigen zwei Extrempunkte in der Rezeption Indochinas an, die sowohl biographisch motiviert als auch literarisch erfunden sind. Die Spannbreite der Reminiscenz ist groß.

Der Unterschied zwischen Autobiographie und Roman scheint, nimmt man die räumlichen Konstruktionsmechanismen als Basis, gering zu sein. In beiden Fällen ist es ein "récit"⁵, wie Michel de Certeau schreibt, also eine Erzählung, die aber notwendigerweise in der Historiographie eine direkte Referenz zur Realität – eine "*origine postulée*"⁶ – besitzt, was im Fall der Literatur nicht so sein muss. Dieser – mit Roland Barthes gesprochen – "effet du réel"⁷ ist kritisch zu sehen, denn er ist in verschiedenen Stufen denkbar und im Fall Indochina wird er zudem unterschiedlich praktiziert.

So arbeiten Kim Lefèvre und Marguerite Duras nachweislich autobiographisch, während die anderen Autorinnen und Autoren, wenn vorhanden, dann eher versteckte Hinweise auf ihren persönlichen Bezug zur ehemaligen Kolonie geben. Auf diese Weise wird erst durch eine Recherche deutlich, dass der Vater von Antoine Audouard, Ivan Audouard, 1914 in Saigon geboren wurde.⁸ Paul Couturiau führte ein Film nach Vietnam, den er 2004 sah.⁹ Sein im selben Jahr erschienener Roman "L'inconnue de Saigon" lässt einen Zusammenhang zumindest vermuten. Anna Moï ist gebürtige Vietnamesin, die in Saigon, der heutigen Ho-Chi-Minh-Stadt nach dem Abzug der Franzosen geboren wurde und deren andere Romane sich ebenfalls auf ihr Heimatland fokussieren.¹⁰ Danièle Rousselier dreht einen Dokumentarfilm über den ersten Indochina-Krieg, der 1991 veröffentlicht wird¹¹ und damit vier Jahre vor ihrem Roman "Sépia". Pascale Roze wurde im Jahr des französischen Abzugs aus Indochina in Saigon geboren.¹² Yoko Tawada hat keine auffindbare Verbindung zur ehemaligen französischen Kolonie außer ihrer Erzählung "Das nackte Auge".¹³

Fast alle Autorinnen und Autoren haben folglich einen persönlichen Bezug zu dem Territorium, das heute Vietnam genannt wird und einen Teil des südostasiatischen französischen Imperiums war. Die von Michel der Certeau angesprochene und als Basis der

⁵DE CERTEAU (1975): *L'écriture de l'histoire*, S. 56.

⁶Ebd., S. 57.

⁷BARTHES (1994b): *Le discours de l'histoire*, S. 426.

⁸Siehe: <http://www.evene.fr/celebre/biographie/yvan-audouard-2605.php>

⁹Siehe <http://vietnambreakingnews.com/2007/06/special-gift-to-vietnam-from-belgian-writer/-UlvB6VOWlds>; besucht am 14.10.2013.

¹⁰Siehe: <http://www.literaturfestival.com/teilnehmer/autoren/2006/anna-moi>; besucht am 15.10.2013.

¹¹Siehe: <http://www.zaradoc.com/en/realisateurs/daniele-rousselier/>; besucht am 15.10.2013.

¹²Siehe: <http://www.pascaleroze.fr>; besucht am 15.10.2013.

¹³<http://www.literaturfestival.com/teilnehmer/autoren/2005/yoko-tawada>; besucht am 15.10.2013.

Geschichtswissenschaft genannte “activité *subie*“¹⁴ ist im Fall von Duras und Lefèvre direkt gegeben, während Audouard durch seinen Vater¹⁵, Moï durch ihre Verwandtschaft, Roze möglicherweise durch ihre Geburt und Rousselier durch ihre Recherchen zumindest Zeitzeugen kennen bzw. gekannt haben müssten. Couturiau und Tawada entdeckten auf andere Art ihr Interesse. Doch was sagt ihre persönliche Nähe oder Ferne zu den tatsächlichen Ereignissen aus und wie unterscheidet sich dies von den Zeitzeugen Decoux und Sainteny?

Für Roland Barthes macht dies keinen Unterschied, da die Veränderung bereits in der Versprachlichung und damit erneut in der Verschriftlichung geschieht:

Comme on le voit, par sa structure même et sans qu’il soit besoin de faire appel à la substance du contenu, le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, *imaginaire*, s’il est vrai que l’imaginaire est le langage par lequel l’énonçant d’un discours (entité purement linguistique) ‘remplit’ le sujet de l’énonciation (entité psychologique ou idéologique).¹⁶

Die Attribuierung des historischen Diskurses als imaginär, dessen Sprache das Subjekt der Äußerung zum Ausdruck bringt, besteht in der Schaffung eines Referenten durch die Verknüpfung der Idee eines Signifikaten zum Laut- und Schriftbild des Signifikanten, um mit der linguistischen Terminologie von Ferdinand de Saussure zu sprechen. Die Sprache im Allgemeinen als ideologische, mit imaginärem Inhalt zu füllende Ausarbeitung der Schriftzeichen zu sehen, zeigt die Variationsmöglichkeiten der Bedeutungen an. Die Parallelisierung der Linguistik und der Geschichtswissenschaft offenbaren ähnliche Verfahrensweisen, die das Erschaffen von Denotationen thematisiert, die eine Übersetzungsleistung darstellen und damit immer eine veränderte Nachträglichkeit beinhalten. Das, was die Geschichtswissenschaft leistet, ist das Bewahren von Wissen, indem es übertragen wird. Ob nun chronologische Annalen oder narrative *révélés* das Ziel sind, so haben beide eine Gemeinsamkeit. “Mais il [le mot *ressusciter*] évoque la fonction allouée à une discipline qui traite la mort en objet de savoir et, ce faisant, donne lieu à

¹⁴DE CERTEAU (1975): *L’écriture de l’histoire*, S. 57.

¹⁵In seinem autobiographischen Werk “Le rendez-vous de Saigon” schreibt Antoine Audouard über den Verlust seines Vaters, der mit dem Beenden des Romans “Un pont d’oiseaux” zusammenfällt. Darin schreibt er: “Quelques semaines auparavant j’avais écrit la dernière page de mon livre, qui se passait dans ce même cimetière. Ce père qui n’était pas mon père avait un fils qui n’était pas moi, et un petit-fils qui n’était pas lui.” Die kongruente Übertragung zwischen eigener Biographie und literarischem Werk geht nicht auf, aber ein Einfluss wird nicht grundsätzlich negiert, denn die letzten drei Monate hat Antoine Audouard seinen Vater in den Tod begleitet, ohne die diese Form der “transmission”, wie er sie beschreibt, nicht möglich gewesen wäre. AUDOUARD (2011): *Le rendez-vous de Saigon*, S. 90.

¹⁶BARTHES (1994b): *Le discours de l’histoire*, S. 425.

la production d'un échange entre vivants.“¹⁷ Der Tod als Objekt der Recherche schlägt eine Brücke zur Literatur, die die Erinnerung daran ebenfalls als Kern ihrer Tätigkeit beinhaltet. Sie kreieren eine aufwändige Form von Erinnerung, die “gegenüber diesem Lauf der Dinge große kulturelle Anstrengungen“¹⁸ erfordern.

Dabei gehen beide Arten der Bewahrung zunächst unterschiedlich vor. Die Geschichtswissenschaft orientiert sich in ihrer narrativen Form an dem Diktum “ce qui s'est passé“¹⁹ – nach Michel de Certeau – oder “*c'est arrivé*“²⁰ – nach Roland Barthes, das ein Horten an materiellen Zeugnissen in eigens dafür eingerichteten “Institutionen der Bestandserhaltung wie historische Archive, Bibliotheken und Museen“²¹ nach sich zieht, die nach Belieben herangezogen werden können. Der historische Diskurs “raconte ce qui a été, non ce qui n'a pas été ou ce qui a été douteux. En un mot, le discours historique ne connaît pas la négation“²². Zweifel und Uneindeutigkeiten werden somit nicht formuliert und damit “lautlos, unspektakulär und allüberall“²³ vergessen. Dieser “Normalfall in Gesellschaft und Kultur“²⁴ steht somit einem Bruchteil des Erinnerungten – die teils als 'scheintote Quellen'²⁵ “überleben“ – entgegen.

An diesem Punkt wirkt die Literatur ergänzend, denn spielt offensiv mit ihrer Imagination. “La littérature sollicite l'imaginaire, le mythe [...].“²⁶ Sie schreibt nicht, was Indochina gewesen ist, sondern was Indochina gewesen sein könnte. Damit bricht sie die verkümmerte Erinnerung auf, um aus dem Vergessenen, dem “*non-dit*“²⁷, einen *récit* entstehen zu lassen, der dem Mantra der in Daten gegossenen immer gleichen Wiederholungsformeln, unterstützt durch andere Medien, entgegen steht. Das *ce qui aurait pu arriver* Indochinas verschweigt keine Brüche, Vermutungen oder Uneindeutigkeiten, sondern macht sie im Gegenteil sehr deutlich. So weist es auf eigene Gestaltungsmodi hin

¹⁷DE CERTEAU (1975): *L'écriture de l'histoire*, S. 61.

¹⁸ASSMANN (2012): *Formen des Vergessens*, S. 27.

¹⁹DE CERTEAU (1975): *L'écriture de l'histoire*, S. 56.

²⁰BARTHES (1994b): *Le discours de l'histoire*, S. 426.

²¹ASSMANN (2012): *Formen des Vergessens*, S. 30.

²²BARTHES (1994b): *Le discours de l'histoire*, S. 423.

²³ASSMANN (2012): *Formen des Vergessens*, S. 23.

²⁴Ebd.

²⁵Ebd., S. 30.

²⁶JACQUEMOND (2005): *Histoire et fiction dans les littératures modernes*, S. 7.

²⁷DE CERTEAU (1975): *L'écriture de l'histoire*, S. 60.

und legt damit ihre Wege der Imagination offen. Die Narration wird auf diese Weise der Komplexität der Realität gerechter und kommt womöglich der, wie auch immer ausgestalteten, "Wahrheit" der Kolonie näher, als fundierte, historische Daten dies könnten. Als Kommentar im Sinne Michel Foucaults²⁸ begleitet das Erzählen zudem die Geschichte der Menschheit, in der Kolonialisierungen und Kriege bis heute keine Schilderungen aus lang zurückliegenden Epochen sind. Indochinas Geschichte beinhaltet eine hochbrisante, immer wieder neu entstehende Aktualität, bedenkt man, um einige wenige zu nennen, die gegenwärtigen Konflikte um Rumänien, um Israel oder um Korea. Die Narrationsverfahren der Einteilung der Lager in „Gut“ und „Böse“ mag als Propaganda ihre Berechtigung haben. Sie wird jedoch der Komplexität einer über oftmals Jahrzehnte hinweg gewachsenen, multiperspektivischen Krise nicht gerecht.

Daran erinnert Indochina und aus diesem Grund erfüllt die Aufarbeitung seiner postkolonialen Literatur wichtige Funktionen, um an den Kommentar und sein Paradox von Michel Foucault anzuschließen: die der Erinnerung und die des Apells. So reiht sich die Kolonie einerseits in den ewig mitlaufenden und daher „silencieusement“ überhörten Diskurs über Krisen und Kriege ein. Durch die ihr eigene Spezifität wird sie jedoch zum ersten Mal genannt. Indochina in den aktuellen Diskurs aufzunehmen und ihm zu gestatten, seine Rolle inmitten der Gesellschaft einzunehmen, heißt, „le diable“ nicht in eine Region der Welt auszulagern, sondern ihn in uns zu entdecken und möglichst zu akzeptieren.

Die Literatur hilft dabei, denn als Narrationsform erleichtert sie die Identifikation. Sie bricht mit der simplen zeitlichen und charakterisierenden Linearität der Historiographie und füllt die ehemalige Kolonie mit (fiktiven) Leben. Auch wenn Krisen und Kriege sich als ständiger Kommentar in die Menschheitsgeschichte einschreiben, ist ihr Anschreiben gegen das Vergessen eine Form des „'continuer“ und der Hoffnung. Als revitalisiertes Diskussionsobjekt eines Austausches zwischen Lebenden macht sie Hoffnung darauf, irgendwann das Töten zu verhindern.

²⁸Vgl. FOUCAULT (1971): *L'ordre du discours*, S. 27.

8 Literaturverzeichnis

8.1 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

AUDOUARD, ANTOINE: *Un pont d'oiseaux*. Paris; Gallimard, 2006.

COUTURIAU, PAUL: *L'Inconnue de Saigon*. Paris; Presses de la Cité, 2004.

DURAS, MARGUERITE: *L'Amant*. Paris; Les Éditions de Minuit, 1984.

DURAS, MARGUERITE: *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris; Gallimard, 1991.

LEFÈVRE, KIM: *Métisse blanche*. Paris; Éditions Phébus, 1989.

MOÏ, ANNA: *Rapaces*. Paris; Gallimard, 2005.

ROUSSELIER, DANIELLE: *Sépie*. Paris; Flammarion, 1995.

ROZE, PASCALE: *L'eau rouge*. Paris; Folio, 2006.

TAWADA, YOKO: *Das nackte Auge*. Tübingen; konkursbuch, 2004.

Sekundärliteratur

Indochine. Reflets littéraires. Rennes; Presses de l'Université de Rennes, 1992.

ABOUT, PIERRE-EDMOND: *Guide des colonies françaises. Indochine. Cochinchine – Annam – Tonkin – Cambodge – Laos*. Paris; Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1931.

8 Literaturverzeichnis

- ALBERSMEIER, FRANZ-JOSEF: *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt; WBG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
- ALDRICH, ROBERT: *Vestiges of the colonial empire in France: monuments, museums, and colonial memories*. Basingstoke; Palgrave Macmillan, 2005.
- ANDERSON, BENEDICT: *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London; Verso, 1991.
- ANDRÉ-PALLOIS, NADINE: *L'Indochine: un lieu d'échange culturel? Les peintres français et indochinois (fin XIXe-XXe siècle)*. Paris; Presses de l'École Française d'Extreme-Orient, 1997.
- ANGELINI, EILEEN M.: *Strategies of "Writing the Self" in the French Modern Novel. C'est moi, je crois*. Lewiston, New York; E. Mellen Press, 2001.
- ARISTOTELES: Über die Seele. In GRUMACH, ERNST (HRSG.): *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung. Band 13*. Berlin; Akademie-Verlag, 1959.
- ASHCROFT, BILL, GRIFFINS, GARETH UND TIFFIN, HELEN: *The Empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London, New York; Routledge, 1989.
- ASSMANN, ALEIDA: Fiktion als Differenz. In *Poetica*. 1989, S. 239–260.
- ASSMANN, ALEIDA: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München; Beck, 1999.
- ASSMANN, ALEIDA: Formen des Vergessens. In DIASIO, NICOLETTA UND WIELAND, KLAUS (HRSG.): *Die sozio-kulturelle (De-)Konstruktion des Vergessens. Bruch und Kontinuität in den Gedächtnisrahmen um 1945 und 1989*. Bielefeld; Aisthesis-Verlag, 2012, S. 21–48.
- AUDOUARD, ANTOINE: *Le rendez-vous de Saigon*. Paris; Gallimard, 2011.

- AUGÉ, MARC: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris; Seuil, 1992.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg; Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2006.
- BADIR, SÉMIR: “India Song“ ou le temps tragique. In *Cinémas; revue d'études cinématographiques / Cinémas; Journal of Film Studies*. Band 5, No. 1-2, 1994, S. 123–133.
- BAISNÉE, VALÉRIE: Love on the Mekong: the Photo Portrait of the Young Narrator in Duras's “The Lover“. In *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*. Band 84, 1995, S. 41–50.
- BALÁZS, BÉLA: *Der Geist des Films*. Frankfurt a. Main; Suhrkamp, 2001.
- BARBÉ, PHILIPPE: Mémoire des lieux. Reterritorialisation de l'espace colonial chez Duras. In *L'esprit créateur*. Band XLIII, Heft 1, 2003, S. 113–122.
- BARTHES, ROLAND: *Sade, Fourier, Loyola*. Paris; Seuil, 1971.
- BARTHES, ROLAND: *Le plaisir du texte*. Paris; Seuil, 1973.
- BARTHES, ROLAND: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris; Gallimard, 1980.
- BARTHES, ROLAND: L'activité structuraliste. In MARTY (HRSG.): *Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome I. 1942-1965*. Paris; Seuil, 1994a, S. 1328–1333.
- BARTHES, ROLAND: Le discours de l'histoire. In MARTY (HRSG.): *Roland Barthes. Oeuvres complètes. Tome II. 1966-1973*. Paris; Seuil, 1994b, S. 417–427.
- BARTHÉLEMY, GEORGES: *Les colonies françaises. Ce qu'elles sont – Ou elles sont – Ce qu'on y fait – Comment on y vit, etc. Les Carrières administratives – Les emplois commerciaux – Les grandes Firmes – L'Armée coloniale, etc.* Saint-Étienne; Librairie du Chasseur Français, 1928.

8 Literaturverzeichnis

BAUDRILLARD, JEAN: *Simulacres et simulation*. Paris; Galilée, 2004.

BAY, HANSJÖRG: "Eyes wide shut". Mediale Übersetzungen in Yoko Tawadas "Das nackte Auge". In *Etudes Germaniques. Revue trimestrielle de la Société des Études Germaniques*. Band 65, No. 3, 2010, S. 553–568.

BELTING, HANS: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München; Fink, 2001.

BESSIÈRE, JEAN UND MOURA, JEAN-MARC (HRSG.): *Littératures postcoloniales et francophonie: conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*. Paris; Champion, 2001.

BHABHA, HOMI K.: *The location of culture*. London, New York; Routledge, 1994.

BLANCHARD, PASCAL UND LEMAIRE, SANDRINE (HRSG.): *Culture impériale: les colonies au coeur de la République, 1931-1961*. Paris; CNRS Éditions, 2004.

BLANCHARD, PASCAL UND LEMAIRE, SANDRINE (HRSG.): *Culture post-coloniale 1961-2006: traces et mémoires coloniales en France*. Paris; CNRS Éditions, 2006.

BLANCHARD, PASCAL UND LEMAIRE, SANDRINE (HRSG.): *Culture coloniale en France de la Révolution française à nos jours*. Paris; CNRS Éditions, 2008.

BLAZEJEWSKI, SUSANNE: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras "L'Amant" und Michael Ondaatjes "Running in the Family"*. Würzburg; Königshausen und Neumann, 2002.

BODARD, LUCIEN: *La Guerre d'Indochine*. Paris; Grasset, 1997.

BON, ANDRÉ: *Petit guide illustré de Dalat, Indochine française*. Hanoi; Imprimerie d'Extrême-Orient, 1930.

BORNERT, LUCIEN: *Dien Bien Phu. Citadelle de la Gloire*. Paris; Nouvelles Presses Mondiales, 1954.

- BRANDSTETTER, GABRIELE: Wege und Karten. Kartographie als Choreographie in Texten von Elias Canetti, Hugo von Hofmannsthal, Bruce Chatwin, 'Ungustraum' und William Forsythe. In NEUMANN, GERHARD UND WEIGEL, SIGRID (HRSG.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München; Fink, 2000, S. 465–483.
- BRECHT, BERTOLD: *Stücke: 6*. Berlin, Weimar; Aufbau-Verlag, 1989.
- BRIS, MICHEL LE: Pour une Littérature-monde. In DERSELBE UND ROUAUD, JEAN (HRSG.): *Pour une Littérature-monde*. Paris; Gallimard, 2007, S. 23–53.
- DERSELBE UND ROUAUD, JEAN (HRSG.): *Pour une Littérature-monde*. Paris; Gallimard, 2007.
- BROCKHAUS, F.A.: *Brockhaus. Die Enzyklopädie*. Leipzig, Mannheim; Brockhaus, 1998, 20., überarb. und aktualisierte Auflage.
- BRUNEAU, MICHEL: *L'Asie. D'entre Inde et Chine. Logiques territoriales des États*. Paris; Belin, 2006.
- BRUNOW, JOCHEN: Eine andere Art zu erzählen. Utopie vom Drehbuch als eigenständiger Schreibweise. In DERSELBE (HRSG.): *Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens*. München; Edition Text und Kritik, 2000, S. 23–38.
- BUBNER, RÜDIGER: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. Main; Suhrkamp, 1994.
- BURCHETT, WILFRED G.: *The Second Indochina War. Cambodia and Laos*. New York; International Publications, 1970.
- BUTLER, JUDITH: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London; Routledge, 1990.
- CAHN, MICHAEL: Fußnoten auf der Bühne, Maden im Text: Henry Fieldings "Tom Thumb". In METZ, BERNHARD UND ZUBARIK, SABINE (HRSG.): *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*. Berlin; Kulturverlag Kadmos, 2008, S. 101–114.

8 *Literaturverzeichnis*

- CARLYLE, THOMAS: *Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. London; Chapman and Hall, 1907.
- CASTORIADIS, CORNELIUS: *L'institution imaginaire de la société*. Paris; Seuil, 1975.
- CERTEAU, MICHEL DE: *L'écriture de l'histoire*. Paris; Gallimard, 1975.
- CERTEAU, MICHEL DE: *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris; Gallimard, 1990.
- CHANDLER, DAVID: *A History of Cambodia*. Chiang Mai; Silkworm Books, 2003, Third Edition.
- CHANG, SIDNEY H. UND GORDON, LEONARD H. D.: *All Under Heaven... Sun Yat-sen and His Revolutionary Thought*. Stanford; Hoover Institution Press, 1991.
- CHIROL, MARIE-MAGDELEINE: Ruine, dégradation et effacement dans "L'Amant" de Marguerite Duras. In *The French Review*. Band 68, No. 2, 1994, S. 261–273.
- CHORON, PROFESSEUR UND GOURIO, JEAN-MARIE: *Vous me croirez si vous voulez*. Paris; Flammarion, 1993.
- CLAUZEL, JEAN: *La France d'outre-mer (1930-1960): témoignages d'administrateurs et de magistrats*. Paris; Éditions Karthala, 2003.
- CLAVARON, YVES: *Inde et Indochine. E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*. Paris; Champion, 2001.
- CLERGERIE, B.: Essai de prospective pour l'ancienne Indochine. In *Esprit*. Band 30, Heft 11, 1962, S. 723–736.
- CONLEY, VERENA ANDERMATT: Duras and the Scene of Writing. In AMES, SANFORD SCRIBNER (HRSG.): *Remains to be Seen. Essays on Marguerite Duras*. New York, Bern, Frankfurt a. Main, Paris; Lang, 1988, S. 183–195.
- COOK, IAN UND AL. (HRSG.): *Cultural Turns/Geographical Turns. Perspectives on Cultural Geography*. Harlow; Prentice Hall, 2000.

- COPIN, HENRI: *L'Indochine dans la Littérature Française des années vingt à 1954. Exotisme et altérité*. Paris; L'Harmattan, 1996.
- COPIN, HENRI: *Indochine des romans*. Paris; Éditions Kailash, 2000.
- COPIN, HENRI: Confins et frontières. Civilisés et décivilisés en Extrême Asie indochinoise. In *Revue de littérature comparée*. Band LXXV, 2001, S. 79–92.
- CRENSHAW, KIMBERLÉ: Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. In ALCOFF, LINDA MARTÍN UND MENDIETA, EDUARDO (HRSG.): *Identities: Race Class, Gender, and Nationality*. Malden; Blackwell, 2003, S. 175–200.
- DAMIR-GEILSDORF, SABINE, HARTMANN, ANGELIKA UND HENDRICH, BÉATRICE (HRSG.): *Mental Maps – Raum – Erinnerung: kulturwissenschaftliche Zugänge zum Verhältnis von Raum und Erinnerung*. Münster; Lit-Verlag, 2005.
- DECOUX, AMIRAL: *A la barre de l'Indochine. Histoire de mon Gouvernement Général (1940-1945)*. Paris; Plon, 1949.
- DELEUZE, GILLES: *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, GILLES UND GUATTARI, FÉLIX: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris; Les Éditions de Minuit, 1975.
- DIDEROT, DENIS: *Jacques le fataliste et son maître*. Paris; Librairie Générale Française, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Images Malgré Tout*. Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- DÜNNE, JÖRG: *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. München; Fink, 2011.
- DUGAS, GUY: Retours à l'Indochine. In *Les Carnets de l'exotisme*. Band 10, 1992, S. 45–48.

8 Literaturverzeichnis

- ELSAESSER, THOMAS UND HAGENER, MALTE (HRSG.): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg; Junius, 2007.
- ENJOLRAS, LAURENCE: "L'Amant de la Chine du Nord" by Marguerite Duras. In *The French Review*. Band 67, No. 2, 1993, S. 385–386.
- ERSCH, J. S. UND GRUBER, J. G. (HRSG.): *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*. Leipzig; Gleditsch, 1840, Zweite Section H-N, Siebzehnter Theil.
- FAUVEL, MARYSE: Photographie et autobiographie: "Roland Barthes" par Roland Barthes et "L'Amant" de Marguerite Duras. In *Romane Notes*. Band XXXIV, Number 2, 1993, S. 193–202.
- FELL, R. T.: *Early Maps of South-East Asia*. Singapore; Oxford University Press, 1988.
- FLUSSER, VILÉM: *Medienkultur*. Frankfurt am Main; Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, 3. Auflage.
- FOUCAULT, MICHEL: *L'ordre du discours*. Paris; Gallimard, 1971.
- FOUCAULT, MICHEL: Des espaces autres. In DEFERT, DANIEL UND EWALD, FRANCOIS (HRSG.): *Michel Foucault, Dits et Écrits 1954-1988, II, 1976-1988*. Paris; Gallimard, 2001, S. 1571–1581.
- FOUCAULT, MICHEL: Les hétérotopies. In DERSELBE (HRSG.): *Die Heterotopien/Les hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique*. Frankfurt a. Main; Suhrkamp, 2005, S. 37–52.
- FREYERMUTH, SYLVIE: "L'eau rouge" de Pascale Roze : Laurence Bertilleux et la honte du colon. In *Études Romanes de Brno*. Band 33, No. 1, 2012, S. 135–150.
- FRIED, JOHANNES: *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorie*. München; Beck, 2004.
- GARY-SMITH: Arbeit am Vergessen. In SMITH, GARY UND EMRICH, HINDERK M. (HRSG.): *Vom Nutzen des Vergessens*. Berlin; Akademie-Verlag, 1996, S. 15–26.

- GAUDEL, ANDRÉ: *L'Indochine française en face du Japon*. Paris; Susse, 1947.
- GEERTZ, CLIFFORD: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. Main; Suhrkamp, 1983, 4. Auflage.
- GENETTE, GÉRARD: *Figures III*. Paris; Seuil, 1972.
- GENETTE, GÉRARD: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris; Seuil, 1982.
- GENETTE, GÉRARD: *Seuils*. Paris; Seuil, 1987.
- GENNEP, ARNOLD VAN: *The Rites of Passage*. Chicago; University of Chicago Press, 1960.
- GENOVA, PAMELA A.: Marguerite Duras and the Contingencies of Modern Autobiography: "L'Amant". In *Modern Language Studies*. Band 33, No. 1/2, 2003, S. 44–59.
- GIRARDET, RAOUL: Les trois couleurs. Ni blanc, ni rouge. In NORA, PIERRE (HRSG.): *Les Lieux de Mémoire*. Paris; Gallimard, 1997, S. 49–66.
- GOSCHA, CHRISTOPHER E.: *Vietnam or Indochina? Contesting Concepts of Space in Vietnamese Nationalism, 1887-1954*. Copenhagen; NIAS Books, 1995.
- GREGORY, DEREK: Spatial structure. In AL., R. J. JOHNSTON ET (HRSG.): *The Dictionary of Human Geography*. Oxford; Blackwell, 1986, S. 451.
- GREGORY, DEREK: *Geographical Imaginations*. Cambridge; Blackwell, 1996.
- GRIMM, JAKOB UND GRIMM, WILHELM: *Deutsches Wörterbuch*. München; Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1984.
- HALBWACHS, MAURICE: *La Mémoire collective*. Paris; Presses Universitaire de France, 1968, 2ème édition, revue et augmentée.
- HARDMEIER, SIBYLLE UND VINZ, DAGMAR: Diversity und Intersectionality. Eine kritische Würdigung der Ansätze für die Politikwissenschaft. In *Femina Politica*. Band Heft 1, 2007, S. 23–33.

- HARGREAVES, ALEC G.: *Post-colonial cultures in France*. London; Routledge, 1997.
- HARLEY, JOHN B.: Maps, knowledge and power. In COSGROVE, DENIS UND DANIELS, STEPHEN (HRSG.): *The Iconography of Landscapes. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge; Cambridge University Press, 1988, S. 277–312.
- HARLEY, JOHN B.: *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*. Baltimore; Johns Hopkins University Press, 2001.
- HASSE, JÜRGEN: *Mediale Räume*. Oldenburg; BIS, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 1997.
- HELLERSTEIN, NINA S.: “Image“ and Absence in Marguerite Duras’s “L’Amant“. In *Modern Language Studies*. Band 21, 1991, S. 45–56.
- HERMAN, DAVID, JAHN, MANFRED UND RYAN, MARIE-LAURE (HRSG.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York; Routledge, 2005.
- HERMAN, LUC UND VERVAECK, BART: *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln, London; University of Nebraska Press, 2005.
- HEYMANN, DANIELE: “L’Amant“ le nouveau film de Jean-Jacques Annaud d’après Marguerite Duras. Dans les bras du Mékong. In *Le Monde*. 1992.
- HICKETHIER, KNUT: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar; Metzler, 2001, 3. überarbeitete Auflage.
- HICKETHIER, KNUT: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar; Metzler, 2003.
- HIEBER, LUTZ (HRSG.): *Der kartographische Blick*. Hamburg; Lit-Verlag, 2006.
- HOFFMANN, LÉON-FRANÇOIS: *Le nègre romantique. Personnage littéraire et obsession collective*. Paris; Payot, 1973.

- HOOKS, BELL: *Yearning. Race, gender, and cultural politics*. Boston; South End Press, 1991.
- HOOKS, BELL: *Feminist Theory. From Margin to Center*. Cambridge; South End Press, 2000, 2. Auflage.
- HUBBARD, PHIL: *Thinking geographically. Space, theory and contemporary human geography*. London; Continuum, 2002.
- HUBBARD, WILLIAM: *Complicity and conviction: steps toward an architecture of convention*. Cambridge; MIT Press, 1980.
- HUE, BERNARD: *Littératures de la péninsule indochinoise*. Paris; Éditions Karthala, 1999.
- ISER, WOLFGANG: Fiktion/Imagination. In RICKLEFS, ULFERT (HRSG.): *Das Fischer Lexikon Literatur. Band 1*. Frankfurt a. Main; Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2002, S. 662–679.
- IVARSSON, SOREN: *Creating Laos. The Making of a Lao Space between Indochina and Siam, 1860-1945*. Copenhagen; NIAS, 2008.
- JACKSON, PETER: *Maps of meaning. An introduction to cultural geography*. London; Hyman, 1989.
- JACOB, CHRISTIAN: *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris; Michel, 1992.
- JACQUEMOND, RICHARD: Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, monde arabe). L'écriture de l'histoire. II. In DERSELBE (HRSG.): *Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, monde arabe). II – L'écriture de l'histoire*. Paris; L'Harmattan, 2005, S. 7–13.
- JAKOBSON, ROMAN: *On language*. Cambridge, Massachusetts; Harvard University Press, 1990.

8 Literaturverzeichnis

- JUTEL, THIERRY: Marguerite Duras et le cinéma de la modernité: tout [est] ce qu'il n'y a pas dans "India Song". In *The French Review*. Band 66, No. 4, 1993, S. 638–647.
- KANT, IMMANUEL: Kritik der reinen Vernunft. In SCHMIDT, RAYMUND (HRSG.): *Kritik der reinen Vernunft, nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe neu herausgegeben*. Hamburg; Meiner, 1952.
- KO, HEE: Trespass of Memory: The French-Indochina War as World War II. In HARGREAVES, ALEC G. (HRSG.): *Memory, empire, and postcolonialism: legacies of French colonialism*. Lanham, MD; Lexington Books, 2005.
- KOLESCH, DORIS UND LEHNERT, GERTRUD: *Marguerite Duras*. München; Edition Text und Kritik, 1996.
- KORZYBSKI, ALFRED: *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Lakeville, Connecticut; International Non-Aristotelian Library Publications Co., 1958, Fourth Edition, with new preface by Russell Meyers, M.D.
- KRISTEVA, JULIA: *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris; Seuil, 1969.
- KRÄMER, SYBILLE: Das Vergessen nicht vergessen! Oder: Ist das Vergessen ein defizienter Modus von Erinnerung? In FISCHER-LICHTE, ERIKA UND LEHNERT, GERTRUD (HRSG.): *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*. Band 9, Heft 2, Berlin; Akademie-Verlag, 2000, S. 251–275.
- LA GUÉRIVIÈRE, JEAN DE: *Indochine, l'envoûtement*. Paris; Seuil, 2006.
- LACOSTE, YVES: *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*. Paris; Maspero, 1976.
- LAZARUS, NEIL (HRSG.): *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Paris; Editions Amsterdam, 2006.
- LEBELLEY, FRÉDÉRIQUE: *Duras. Ou le poids d'une plume*. Paris; Grasset, 1994.

- L'EMPIRE, COLLECTION DE: *Indochine. Une réalisation française. Ce que vous devez savoir*. Paris; Agence Extérieure, 1946.
- LEYDEN, JOHN: On the Languages and Literature of the indo-chinese Nations. In ROST, REINHOLD (HRSG.): *Miscellaneous Papers relating to Indo-China*. London; Trübner, 1886, Vol. I, S. 84–171.
- LODGE, DAVID: Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen. In HELBIG, JÖRG (HRSG.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin; E. Schmidt, 1998, S. 68–80.
- LOIGNON, SYLVIE: *Marguerite Duras*. Paris; L'Harmattan, 2003.
- LOMBARD, DENYS, CHAMPION, CATHERINE UND CHAMBERT-LOIR, HENRI (HRSG.): *Rêver l'Asie. Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*. Paris; Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1993.
- LOSSAU, JULIA: *Die Politik der Verortung. Eine postkoloniale Reise zu einer ANDEREN Geographie der Welt*. Bielefeld; Transcript-Verlag, 2002.
- LOTMAN, JURIJ M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München; Wilhelm-Fink-Verlag, 1993, 4. Auflage.
- MADROLLE, CLAUDIUS: *The Traveller's Handbook to French Indochina and Siam*. Paris, London; Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1930.
- MAHNE, NICOLE: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen; Vandenhoeck und Ruprecht, 2007.
- MALRAUX, ANDRÉ: *La Voie royale*. Paris; Grasset, 1930.
- MALTE-BRUN, CONRAD: *Précis de la Géographie Universelle, ou Description de toutes les parties du monde*. Paris; Buisson, 1810, Tome Second.
- MALTE-BRUN, CONRAD: *Précis de la Géographie Universelle, ou Description de toutes les parties du monde*. Paris; Buisson, 1813, Tome Quatrième.

8 Literaturverzeichnis

- MARTENS, GUNTER: Was ist ein Text. In *Poetica*. Amsterdam, 1989, S. 1–25.
- MCLUHAN, MARSHALL: *Understanding Media. The Extensions of Man*. Massachusetts; MIT Press, 1998, 7. Auflage.
- MECKE, JOCHEN UND ROLOFF, VOLKER: Intermedialität in Kino und Literatur der Romania. In MECKE, JOCHEN UND DERSELBE (HRSG.): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen; Stauffenburg-Verlag, 1999, S. 7–20.
- MEDIN, DANIEL: The Woman Who Disappeared : Traces of Kafka in Yoko Tawada's "Das nackte Auge". In *Etudes Germaniques. Revue trimestrielle de la Société des Études Germaniques*. Band 65, No. 3, 2010, S. 627–636.
- MEIER, CHRISTIAN: Erinnern – Verdrängen – Vergessen. In *Merkur*. Band 50, Heft 7, 1996, S. 937–952.
- MENTELLE, EDME UND MALTE-BRUN, CONRAD (HRSG.): *Géographie, Mathématiques, Physique et Politique de toutes les parties du monde*. Paris; Tardieu, 1804, Douzième Volume.
- METZ, CHRISTIAN: *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris; Bourgois, 2002.
- MEURER, ULRICH: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. Paderborn; Fink, 2007.
- MICHELS, ECKARD: *Deutsche in der Fremdenlegion 1870-1965: Mythen und Realitäten*. Paderborn, München, Wien, Zürich; Schöningh, 1999.
- MILLER, J. HILLIS: The Critic as Host. In BLOOM, HAROLD (HRSG.): *Deconstruction and Criticism*. New York; Routledge, 1979.
- MILLS, SARA: *Gender and colonial space*. Manchester/New York; Manchester University Press, 2005.

- MÜLLER, JÜRGEN E.: *Intermedialität. Formen moderner Kommunikation*. Münster; Nodus-Publikationen, 1996.
- MOITESSIER, BERNARD: *Tamata et l'alliance*. Paris; Arthaud, 2004.
- MONMONIER, MARK: *How to lie with maps*. Chicago; University of Chicago Press, 1991.
- MONTAGNON, PIERRE: *France – Indochine. Un siècle de vie commune (1858-1954)*. Paris; Pygmalion, 2004a.
- MONTAGNON, PIERRE: *France-Indochine. Un siècle de vie commune (1858 - 1954)*. Paris; Pygmalion, 2004b.
- MORETTI, FRANCO: *Atlas du roman européen 1800-1900*. Paris; Seuil, 1999.
- MORGAN, JANICE: Fiction and Autobiography/Language and Silence: “L’Amant“ by Marguerite Duras. In *The French Review*. Band 63, No. 2, 1989, S. 271–279.
- MORIN, EDGAR: *Le Cinéma ou L’Homme Imaginaire. Essai d’Anthropologie Sociologique*. Paris; Les Éditions de Minuit, 1956.
- MOSE, JÖRG UND STRÜVER, ANKE: Diskursivität von Karten – Karten im Diskurs. In GLASZE, GEORG UND MATTISSEK, ANNIKA (HRSG.): *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld; Transcript, 2009, S. 315–325.
- MOURA, JEAN-MARC: *La littérature des lointains. Histoire de l’exotisme européens au XXe siècle*. Paris; Champion, 1998.
- MOURA, JEAN-MARC: *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris; Presses Universitaires de France, 1999.
- NGUYEN, NATHALIE HUYNH CHAU: *Vietnamese Voices. Gender and Cultural Identity in the Vietnamese Francophone Novel*. DeKalb, Illinois; DeKalb, Ill : Southeast Asia Publications, Center for Southeast Asian Studies, Northern Illinois University, 2003.

8 Literaturverzeichnis

- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Stuttgart; Reclam, 1999.
- NÜNNING, ANSGAR (HRSG.): *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart, Weimar; Metzler-Verlag, 2001.
- NORA, PIERRE: Entre Mémoire et Histoire. In DERSELBE (HRSG.): *Les Lieux de Mémoire*. Paris; Gallimard, 1997, S. 23–43.
- NORINDR, PANIVONG: *Phantasmatic Indochina. French colonial ideology in architecture, film, and literature*. Durham, London; Duke University Press, 1996.
- NUSSER, PETER: *Der Kriminalroman*. Stuttgart, Weimar; Metzler, 2009, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage.
- OBUCHOWSKI, CHESTER W.: French Writers Look at 'The Dirty War'. In *The French Review*. Band 40, No. 6, 1967, S. 745–755.
- O'GORMAN, EDMUNDO: *La invención de América. El universalismo de la cultura de occidente*. México; Fondo de Cultura Económica, 1958.
- OSBORNE, MILTON: Fear and Fascination in the tropics. A reader's guide to French fiction on Indochina. In WINKS, ROBIN W. UND RUSH, JAMES R. (HRSG.): *Asia in Western Fiction*. Honolulu, Manchester; University of Hawaii Press, 1990, S. 159–174.
- PAECH, JOACHIM: *Literatur und Film*. Stuttgart; Metzler, 1997, 2. überarbeitete Auflage.
- PAECH, JOACHIM: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In HELBIG, JÖRG (HRSG.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin; E. Schmidt, 1998, S. 14–30.
- DERSELBE UND SCHRÖTER, JENS (HRSG.): *Intermedialität: analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*. München; Wilhelm-Fink-Verlag, 2008.

- PEDRAZZANI, JEAN-MICHEL: *La France en Indochine de Catroux à Sainteny*. Paris; Arthaud, 1972.
- QUINSAT, GILLES (HRSG.): *Le grand atlas des Littératures*. Paris; Encyclopaedia Universalis, 1990.
- RABASA, JOSÉ: *Inventing America. Spanish historiography and the formation of Eurocentrism*. Norman; University of Oklahoma Press, 1993.
- RAJEWSKY, IRENA O.: *Intermedialität*. Tübingen, Basel; Francke, 2002.
- RAJEWSKY, IRINA O.: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den "giovani scrittori" der 80er zum "pulp" der 90er Jahre*. Tübingen; Narr, 2003.
- RAVI, SRILATA: Exotic reminiscences. The feminine Other in French fiction on South East Asia. In *French Cultural Studies*. Band XI, 2000, S. 53–74.
- RÜCKERT, FRIEDRICH: *Kindertodtenlieder*. Frankfurt a. Main, Leipzig; Insel-Verlag, 1993.
- RECK, HANS ULRICH: Totales Erinnern und Vergessensphobie – Aktueller Gedächtniskult und digitale Speichereuphorie. In *Kunstforum International*. Band 148, 1999, S. 46–50.
- RECLUS, ONÉSIME: *Géographie de la France, de l'Algérie et de ses colonies*. Paris; Mulo L., 1874, 2ème édition, revue et augmentée.
- RECLUS, ONÉSIME: *La France et ses colonies*. Paris; Hachette, 1889, Tome Second, nos colonies.
- REY-DEBOVE, JOSETTE UND REY, ALAIN (HRSG.): *Le nouveau Petit Robert. Nouvelle Édition du Petit Robert de Paul Robert*. Paris; Le Robert, 1993.
- RHYS, ERNEST (HRSG.): *A literary and historical Atlas of Asia*. London, New York; Dent, 1913.

8 Literaturverzeichnis

- RICOEUR, PAUL: *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris; Seuil, 2000.
- ROBERTS, E. V.: *Identity and the colonial encounter. The French Indochinese novel in the twentieth century*. Oxford; University of Oxford, 2000.
- ROBSON, KATHRYN UND YEE, JENNIFER: *France and 'Indochina'. Cultural representations*. Lanham, MD; Lexington Books, 2005.
- ROLLET, BRIGITTE: Identity and Alterity in "Indochine" (Wargnier, 1992). In POWRIE, PHIL (HRSG.): *French Cinema in the 1990s. Continuity and Difference*. Oxford; Oxford University Press, 1999, S. 37–46.
- ROSE, GILLIAN: *Feminism and geography. The limits of geographical knowledge*. Cambridge, Oxford; Polity Press, 1993.
- RUDDY, KAREN: The ambivalence of colonial desire in Marguerite Duras's "The Lover". In *Feminist Review*. Band 82, 2006, S. 76–95.
- RYAN, MARIE-LAURE: Space. In HÜHN, PETER (HRSG.): *Handbook of Narratology*. Berlin; de Gruyter, 2009, S. 420–433.
- SAID, EDWARD: *Orientalism*. New York; Vintage Books, 1979.
- SAINTENY, JEAN: *Histoire d'une paix manquée. Indochine 1945-1947*. Paris; Amiot Dumont, 1953.
- SARTRE, JEAN-PAUL: *Huis clos*. Paris; Gallimard, 1947.
- SARTRE, JEAN-PAUL: *L'imagination*. Paris; Presses Universitaires de France, 2012, 7. Auflage.
- SAUSSURE, LEOPOLD DE: *Psychologie de la colonisation française dans ses rapports avec les sociétés indigènes*. Paris; Alcan, 1899.
- SCHRAMM, MANUEL: Vermessene Räume. Zum Wandel von Raumkonzepten in der Vermessungstechnik des 20. Jahrhundert. In FRANK, MICHAEL C. UND GOCKEL, BETTINA (HRSG.): *Räume*. Bielefeld; Transcript-Verlag, 2008, S. 77–88.

- SCHÜTTE, HEINZ: *Zwischen den Fronten. Deutsche und österreichische Überläufer zum Viet Minh*. Berlin; Logos-Verlag, 2007.
- SCHÜTZE, GÜNTER: *Der schmutzige Krieg: Frankreichs Kolonialpolitik in Indochina*. München; Oldenbourg, 1959.
- SICLIER, JACQUES: CINEMA Indochine, ton nom est femme. Une grande saga romanesque avec Catherine Deneuve, splendide, qui a l'aura des stars mythiques des années 30. INDOCHINE de Régis Wargnier. In *Le Monde*. 1992.
- SOJA, EDWARD W.: *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge, Massachusetts; Blackwell, 1996.
- SONTAG, SUSAN: *Regarding the Pain of Others*. New York; Picador, 2003.
- SOURIAU (HRSG.): *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris; Presses Universitaire de France, 1990.
- SPIVAK, GAYATRI: *The Spivak reader: selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York; Routledge, 1996.
- STANITZEK, GEORG: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In KREIMEIER, KLAUS UND DERSELBE (HRSG.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin; Akademie Verlag, 2004, S. 3–19.
- STANZEL, FRANZ K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen; Vandenhoeck und Ruprecht, 1979.
- STÖCKL, HARTMUT: From Space to Time – Cognitive and Semiotic Perspectives on the Narrative Potential of Visually Structured Text. In TODENHAGEN, CHRISTIAN UND THIELE, WOLFGANG (HRSG.): *Investigations into Narrative Structures*. Frankfurt am Main; Lang, 2002, S. 73–98.
- STOCKHAMMER, ROBERT: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München; Fink, 2007.

8 Literaturverzeichnis

- STUART-FOX, MARTIN: *A History of Laos*. Cambridge; Cambridge University Press, 1997.
- SUERBAUM, ULRICH: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart; Reclam, 1984.
- TARDIF: *La naissance de Dalat (Annam), 1899-1900, capitale de l'Indochine 1946-1949*. Paris; Ternet-Martin, 1949.
- TERTRAIS, HUGUES: Cartographie et décolonisation. Documents français et américains en compétition dans la guerre d'Indochine. In BRUNEAU, MICHEL UND DORY, DANIEL (HRSG.): *Géographies des décolonisations. XVe-XXe siècles*. Paris; L'Harmattan, 1994, S. 315–325.
- THIEM, NINON FRANZISKA: Auf Abwegen. Von (para-)textuellen Abschweifungen in Walter Moers' "Ensel und Krete". In LEMBKE, GERRIT (HRSG.): *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents*. Göttingen; Vandenhoeck und Ruprecht Unipress, 2011, S. 215–232.
- THÜRCK, HARRY: *Dien Bien Phu - Die Schlacht, die einen Kolonialkrieg beendete*. Berlin; Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik, 1988.
- TIETZE, DR. WOLF (HRSG.): *Westermann Lexikon der Geographie*. Braunschweig; Westermann, 1969.
- TON-THAT, THANH-VAN: Anna Moï's "Riz Noir": A Feminine View of War, between Two Cultures. In COLLIER, PETER, ELSNER, ANNA MAGDALENA UND SMITH, OLGA (HRSG.): *Anamnesia: Private and Public Memory in Modern French Culture*. Oxford u.a.; Lang, 2009, S. 217–225.
- TRAXEL, ANH DAO: *La fille de coeur*. Paris; Flammarion, 2006.
- TURPIN, FRÉDÉRIC: *De Gaulle, les gaullistes et l'Indochine. 1940-1956*. Paris; Les Indes savantes, 2005.

- WEBSTER, HUGH A. UND WHITE, ARTHUR SILVA: Map of Indo-China showing proposed Burma-Siam-China Railway. In *Scottish Geographical Magazine*. Edinburgh; Royal Scottish Geographical Society, 1886, Vol. II.
- WEGGEL, OSKAR: *Indochina. Vietnam, Kambodscha, Laos*. München; Beck, 1987.
- WEGHOFER, BEATE: *Cinéma Indochina. Eine (post-)koloniale Filmgeschichte Frankreichs*. Bielefeld; Transcript-Verlag, 2010.
- WHITE, HAYDEN: The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In DERSELBE (HRSG.): *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. 1987, S. 1–25.
- WINSTON, JANE BRADLEY: *Postcolonial Duras: cultural memory in postwar France*. New York; Palgrave, 2001.
- WÜNSCHE, RENATE UND WEIDEMANN, DIETHELM: *Vietnam, Laos und Kampuchea: zur nationalen und sozialen Befreiung der Völker Indochinas*. Berlin; Deutscher Verlag der Wissenschaft, 1977.
- WOLF, WERNER: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta; Rodopi, 1999.
- WOOD, DENIS: *The Power of Maps*. New York; Guilford, 1992.
- WRIGHT, GWENDOLYN: *The Politics of Design in French Colonial Urbanism*. Chicago, London; University of Chicago Press, 1991.
- YEE, JENNIFER: *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*. Paris; L'Harmattan, 2000a.
- YEE, JENNIFER: Colonial virility and the 'femme fatale'. Scenes from the battle of the sexes in French Indochina. In *French Studies*. Band LIV, 2000b, S. 469–478.
- YEE, JENNIFER: 'L'Indochine androgyne'. Androgyny in turn-of-the century French writing on Indochina. In *Textual practice*. Band XV, 2001, S. 269–282.

8 *Literaturverzeichnis*

YEE, JENNIFER: Recycling the 'Colonial Harem'? Women in Postcards from French Indochina. In *French cultural studies*. Band 15, Heft 1, 2004, S. 5–20.

ZELIZER, BARBIE: *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago; University of Chicago Press, 1998.