«Die Sehnsucht nach leidenschaftlicher Liebe und nach dem Tod fallen bei ihr zusammen« — Peter Kamber über:

# LIEBE, SCHMERZ UND TOD bei Marguerite Duras

«Que dans l'amour les différences puissent s'annuler à ce point, elle n'oublierait plus.» «Dass in der Liebe sich die Unterschiede bis zu dem Punkt aufheben könnten, würde sie nie mehr vergessen.» (M. Duras: Un barrage contre le Pacifique, p. 343)

«Wie denn nicht zurückkehren? Man muss sich verlieren. Du wirst schon lernen. Ich möchte eine Anweisung. um mich zu verlieren. Man muss ohne Hintergedanken sein, bereit sein, nichts von dem wiederzuerkennen, was man kennt, muss seine Schritte zum feindseligsten Punkt des Horizontes lenken (...) Man muss lernen, dass der Punkt am Horizont, den zu erreichen sich anböte, der feindseligste offenbar nicht ist, selbst wenn man ihn dafür hält, sondern dass der Punkt, den man dafür zu halten nicht im geringsten dächte, dass eben der es ist (...) man muss beharren, auf dass am Ende dies, was einen abstösst, morgen einen anziehe (...).» (M. Duras: Der Vize-Konsul)

# **KOLONIALISMUS UND LIEBESLEBEN**

Viele von Marguerite Duras' Liebesgeschichten spielen sich am Meer, in den Kulissen der alten Kolonialgesellschaft ab. Die Schriftstellerin selbst wurde 1914 in der damaligen französischen Kolonie Indochina geboren. Ihre Eltern waren als Lehrer in die Kolonien gefahren. Ihr Vater starb, als sie vier Jahre alt war. Die Mutter brachte sich und die drei Kinder, von denen Marguerite das jüngste und das einzige Mädchen war, mit Schulegeben durch. Mit dem Ersparten aus langen Jahren versuchte sie dann von der französischen Kolonialverwaltung Boden zu pachten, wurde aber, da sie es unterliess, die Beamten zu bestechen, hereingelegt und erhielt ein Stück unkultivierbares Land zugeteilt, das schutzlos der alljährlichen Hochflut des Pazifiks preisgegeben war. «Das Meer flösst mir grosse Angst ein, vor nichts auf der Welt habe ich ebenso grosse Angst. Meine Alpträume, meine Horrorträume haben immer mit der Flut zu tun, mit der Überschwemmung», erzählte M. D. einmal in einem Interview («Die Orte der Marguerite Duras», 1982, Suhrcamp).

Von den selbstzerstörerischen Bemühungen ihrer Mutter, sich aus ihrer schwierigen Lage herauszuarbeiten, handelt der Roman «Un barrage contre le Pacifique» (Gallimard, 1950). Der Titel spielt auf den menschlich ebenso grossartigen wie tragischen Versuch der Mutter an, mit den Bauern der Gegend einen Damm gegen den Pazifik zu bauen. Die Mutter scheitert kläglich, stirbt zuletzt.

Der Roman ist in vielerlei Hinsicht autobiographisch. Zum Teil spielt sich die Handlung in Saigon ab, das M. D. ohne jegliche koloniale Nostalgie schildert: «Der Glanz der Autos, die Schaufenster, der bespritzte Fahrdamm, das leuchtende Weiss der Kostüme, die strömende Frische der Blumengärten machten aus dem Residenzviertel (le haut quartier) ein magisches Bordell, wo sich die weisse Rasse in einem Frieden ohne Durchmischung den heiligen Spektakel ihrer eigenen Präsenz bieten konnte.»

In diesem sozialen Milieu der weissen Elite der Kolonialstädte Südostasiens und Indiens gehen auch die grossen, innerlich verknüpften Liebesdramen «Die Verzückung der Lol. V. Stein» (1964; dt. bei Suhrcamp) und «Der Vize-Konsul» (1966; dt. im selben Verlag) über die Bühne.

M. D. arbeitet die besondere Prägung der sexuellen Begierde in dieser dem Untergang geweihten Kolonialwelt sehr einprägsam heraus. Mit Villen, Gärten, Rasensprengern und Ventilatoren versuchen sich die Weissen gegen Hitze, Gestank, Bettler und Leprakranke in den Strassen abzuschirmen. Ein Hotel «Prince of Wales», das M. D., wie sie im Nachwort zu «India Song» (1973; dt. bei Brinkmann & Bose, Berlin) bemerkt, aus Colombo kennt und in ihrer Geschichte auf eine Insel des Ganges-Deltas verlegt, ist seines vollkommenen Luxus wegen für die in Kalkutta lebenden Romangestalten des «Vize-Konsuls» eine hochgeschätzte Zufluchtsstätte: hohes Gitterwerk gegen die Dorfbevölkerung und die Bettler, und «überall am Meeresstrand, ins Meer hinein, andere Gitter gegen die Haie». In der Nähe wird sich Anne-Marie Stretter, die Frau des französischen Botschafters, am Schluss von «India Song» am Strand ihrer Villa umbringen, indem sie ins Wasser geht.

Michael Richardson, der in einem Anfall absoluten Begehrens für die Botschafter-Gemahlin A.-M. Stretter einst

seine Verlobte Lol. V. Stein, eine andere bei M. D. immer wiederkehrende Frauenfigur, sitzen liess, um in Kalkutta als einer unter mehreren Liebhabern in Mme Stretters Nähe zu sein, versinnbildlicht in diesen fast ohne Handlung auskommenden, sehr statischen Romanen den begehrten, sinnlichen, alles der Liebe unterordnenden, aber dennoch sehr zivilisiert liebenden Duras'schen Ideal-Mann.

Absoluter Verlierer hingegen ist der Vize-Konsul von Lahore. Sein ganzes Leben lang liebesunfähig, wie tot, bloss eine Beute der unkontrollierten Aggressionen, entbrennt er zum ersten Mal in ungestümer Leidenschaft, als er, wegen eines Skandals aus Lahore abberufen und nach Kalkutta zwangsversetzt, Anne-Marie Stretter zu Gesicht bekommt. Doch er ist eine Unperson. In der guten Gesellschaft hat er sich ein für allemal unmöglich gemacht, weil er, als Vize-Kanzler in Lahore, von Zeit zu Zeit «die Nerven verlor», mit einer Pistole auf sein Spiegelbild zielend die Spiegel in seiner Residenz durchlöcherte, laut mit sich sprach, Schreie ausstiess und nachts auf die in den Pärken lagernden Leprakranken schoss.

In dieser morbiden, von M. D. im Stil des «nouveau roman» mit einem Minimum an Beschreibung geschilderten Atmosphäre lastet den Gestalten eine ungeheure Trägheit an. Es ist, als wären die Romangestalten, von plötzlichen Gefühlserschütterungen einmal abgesehen, in völliger Bewegungslosigkeit erstarrt.

Als höchstes Ziel der Männersexualität erscheint der Wunsch, an der Seite eines Frauenkörpers zu «vergessen». «Und wenn nun», sagt Michael Richardson zu Anne-Marie Stretter, «der Vize-Konsul von Lahore nichts weiter als dies wäre, ein Mann unter denen, die nach dieser Frau suchen, bei der, so glauben sie, das Vergessen sich einstellen sollte?»

Ein junger, eben aus Frankreich angekommener Attaché, der die koloniale Grundstimmung unerträglich findet, verliebt sich zwar auch umgehend in A.-M. Stretter, die Frau des Botschafters, aber als einziger scheint er die ganze Dekadenz bewusst zu spüren, nicht bloss willenlos unter ihr zu leiden. Zu ihm sagt der Botschafter von Frankreich über das Leben der Weissen in den Kolonien: «Es gibt nur die Wahl, entweder man geht, oder man bleibt. Wenn man bleibt, und da man den Dingen ja nicht ins Gesicht sehen kann, so muss man...erfinden, ja, eine Art und Weise erfinden, finden, sie zu sehen... —»

Die Art und Weise, wie die Figuren der M. D. die Liebe erleben, ist unauflöslich verbunden mit ihrem Ekel vor den Kolonien. Die Liebe in dieser ausschliesslichen, schicksalshaften Gestalt ist der mythische Ort des Vergessens. Den Liebesaffären kommt eine derart beherrschende Stellung zu, dass man den Eindruck erhält, nur im Ritual des Gegenseitig-sich-Begehrens scheine die weisse Elite bei sich zu sein.

Doch die Leidenschaft ist immer eine unerfüllte, auch dort, wo sie scheinbar am Ziel ihres Begehrens ist. Bei M. D. bleibt jede Liebesgeschichte eine Leidensgeschichte: «Michael Richardson beginnt jeden Nachmittag eine andere Frau als Lol zu entkleiden, und wenn andere Brüste sichtbar werden, weiss unter dem schwarzen Kleid, so hält er geblendet inne, ein Gott, der müde ist von diesem Entkleiden, seiner einzigen Aufgabe (...).» («Das Entzücken der Lol. V. Stein»).

# DIE GEWÖHNLICHE EHE DER LOL. V. STEIN

Die weissen Frauen in der kolonialen Oberschicht scheinen nur für dieses Liebes- und Repräsentationsspiel geschaffen worden zu sein. Ihr ganzes Denken kreist um die Einrichtung des Hauses, um die Zeiteinteilung, um ihre Liebhaber. «Die Frauen haben zumeist die weisse Haut der zurückgezogen Lebenden. Sie leben hinter geschlossenen Fensterläden, geschützt vor der Sonne-die-tötet, sie tun so gut wie nichts (...).» («Der Vize-Konsul»)

A.-M. Stretter, die alle Männer, die sie will, haben kann, aber trotzdem oder gerade deshalb unsäglich leidet, den «Blick einer Verbannten» hat und manchmal im Stehen in einen Tiefschlaf verfällt, bei dem ihr Tränen aus den Augen quellen, ist die geheimnisvollste Frauengestalt bei M. D. Sie, derentwegen sich Männer haben das Leben nehmen können, und die in sich die Macht verbirgt, «den Tod auszuteilen, den Tod zu rufen» («Die Orte der M. D.»), setzt am Schluss von «India Song» ihrem Leben selbst ein Ende: «Ja, aber es ist...ich weiss nicht, ob es ein Selbstmord ist», sagt M. D. in dem erwähnten Interview. «Sie vereinigt sich mit dem indischen Meer, wie mit einer Art Mutter-Meer. Etwas findet mit ihrem Tod seinen Abschluss. Sie kann gar nicht anders. Ich glaube, es ist ein völlig logischer Selbstmord, der nichts Tragisches hat. Sie kann nirgendwo leben ausser dort, und sie lebt eben von diesem Ort, sie lebt von der Verzweiflung, die Indien Tag für Tag absondert, von Kalkutta, und sie stirbt daran, sie stirbt wie vergiftet von Indien. Sie könnte sich auch anders umbringen, doch nein, sie tötet sich im Wasser, im indischen Meer.»

Lol V. Stein im Roman «Die Verzückung der Lol. V. Stein» ist die andere grosse weibliche Leidensfigur. Sie, die von ihrem Verlobten Michael Richardson verlassen wird, zunächst im Schmerz wie in einer Art Wahnsinn versinkt, dann aber den erstbesten, der sie anspricht und aus ihrem Loch herausholt, heiratet, Kinder kriegt und sich mit pedantischem Ordnungssinn um Haus und Garten kümmert, erwacht erst zu neuem Leben, als sie mit ihrem Mann zurück in die Stadt ihrer ersten leidenschaftlichen Liebe kehrt. Die Kolonialatmosphäre ist dieselbe, nur ist es diesmal Indochina

Auf den Spuren eines Mannes, für den sie, vom ersten Moment an, da sie ihn auf einem ihrer langen, einsamen Spaziergänge erblickt, ein unzähmbares Verlangen verspürt, trifft sie ihre Jugendfreundin Tatiana wieder, die sich, neben ihrem reichen Ehemann, zufällig eben diesen Lol so teuren Mann als Geliebten hält. «Ich habe Liebhaber, sagt Tatiana. Meine Liebhaber nehmen meine ganze freie Zeit in Anspruch. Ich will es so. Lol setzt sich. Mutlose Traurigkeit ist in ihrem Blick.»

«Die Verzückung» bei Lol. V. Stein stellt sich erst ein, als sie, hinter dem Rücken ihres in seiner Freizeit als Geigenvirtuose musizierenden, von ihrer Treue überzeugten Ehemannes, auf voyeuristischen Kundschaftsgängen den Weg zu ihrem alten leidenschaftlichen Begehren wiederfindet und es auch tatsächlich schafft, den von Tatiana und ihr begehrten Mann an sich zu binden. Damit hat sich der Kreis geschlossen: Die Langeweile und das kolossale Verlassenheitsgefühl weichen dem Taumel des sinnlichen Verlangens.

M. D.s «Kolonial»-Romane sind kurz, wirken absurd,

und manchmal bis ins Unerträgliche stilisiert. Doch gerade dadurch, dass sie die zelebrierte Leidenschaft und morbide Liebessehnsucht dieser privilegierten kolonialen Oberschicht auf die Spitze treibt, legt sie die Strukturen des Liebesrituals bloss und ermöglicht ein Stück Entmystifizierung kolonialer Phantasmen.

# DIE LIEBE UND DIE BESTECHLICHKEIT DER GEFÜHLE

M. D., die seit den vierziger Jahren als Schriftstellerin tätig ist, im französischen Widerstand in einer Gruppe um François Mitterrand gegen die Deutschen aktiv war (ihre Tagebuchgeschichten in «La douleur», 1985, berichten davon) und nach dem Krieg im Schlepptau eines Mannes für eine Zeitlang der K. P. beitrat, war in Frankreichs Literaturkreisen stets als eine in ihrer Art kompromisslose und radikale Autorin anerkannt. Doch zum Star wurde sie erst in ihrem siebzigsten Altersjahr, als sie mit ihrem Buch «Der Liebhaber» («L'amant») 1984 den bedeutendsten Literaturpreis gewann, den es in Frankreich gibt — den Prix Goncourt.

Thema dieses preisgekrönten Kassenschlagers ist eine skandalöse und sehr erotische Beziehung der damals erst 16-jährigen M. D. mit einem zwölf Jahre älteren, schwerreichen Chinesen, der ihr völlig verfallen ist. Das Buch ist als eine Meditation über alten Fotografien entstanden und gibt sich rückhaltlos offen. Die Autorin schrieb es nach ihrer Alkohol-Entziehungskur, die im Herbst 1982 stattfand und die ihr um sehr vieles jüngere Freund Yann Andréa in «M. D.» (1983) minutiös beschrieben hat. Die Erinnerungen an die Jugendjahre sind zugleich auch eine Meditation über das Altern, den Alkohol und ihr «von trockenen und tiefen Falten zerfurchtes Gesicht» («Der Liebhaber»).

Als sie ihren «Liebhaber» zum ersten Mal trifft, ist sie 15½: «In der Limousine sitzt ein sehr eleganter Mann, der mich ansieht (...). Ich bin es schon gewohnt, dass man mich ansieht (...). Ich könnte mich täuschen, glauben, ich sei schön wie die schönen Frauen, wie die Frauen, die man ansieht, denn man sieht mich wirklich oft an. Aber ich weiss schon, dass es nicht eine Frage der Schönheit ist, dass es um etwas anderes geht (...). Wie ich scheinen will, so scheine ich auch, auch schön, wenn es das ist, was gewünscht wird, schön, oder hübsch, hübsch zum Beispiel für die Familie, für die Familie genügt das. Alles was man von mir wünscht, kann ich werden. Und daran glauben. Glauben, dass ich ebensogut charmant sein kann. Sobald ich glaube, dass es für den, der mich sieht und sich wünscht, ich entspräche seinem Geschmack, eine Erfüllung ist, kann ich es auch (...). Ich weiss, dass es nicht die Kleider sind, die die Frauen mehr oder weniger schön machen, noch die Schönheitspflege, noch der Preis der Salben, noch die Erlesenheit, der Wert des Schmucks. Ich weiss, dass das Problem woanders ist (...). Es konnte nicht darum gehen, das Begehren auf sich zu ziehen. Es war in derjenigen, die es herausforderte, oder es existierte nicht. Es war die jähe Vorstellung einer Vereinigung oder es

Bei den Männern Begehren zu wecken war lange Zeit die einzige Frauenmacht. Diese magische Macht, die in ihrer raffiniertesten Form mit der Gleichzeitigkeit von Liebesentzug und Liebesbeweis operiert, zeigt sich in M. D.s Geschichten, indem Männer den Reizen einer Frau vollkom-

men erliegen, alles hinter sich lassen und, verrückt vor nie zu befriedigendem Verlangen glauben, aus Liebe sterben, vor Begehren töten zu müssen. Nur wenn sie diese Kunst, Männer an sich zu binden, aufs Vollendetste beherrschte, verfügte die Frau über gesellschaftliche Macht.

M. D. weiss, dass die Zeiten nicht mehr die gleichen sind. Im «Nouvel Observateur» (14. Juni 1985) schrieb sie vor nicht allzu langer Zeit: «Ja, es scheint mir, dass die Frauen sich verändert haben (...) Vor zwanzig Jahren, die Frauen, in den Strassen: man hörte sie gehen. Genauso wie man die Stille hörte. Das Geräusch der hohen Stöckelschuhe in den Strassen, das hörte man von weitem.»

Im Roman «Un barrage contre le Pacifique» (1950) hat M. D. die Geschichte mit dem «Liebhaber» ansatzweise schon einmal geschrieben. Der reiche Chinese ist da der Kautschukpflanzer-Sohn Herr Jo. Als die Mutter bemerkt, wie heftig dieser ihre Tochter begehrt, will sie sie mit ihm verheiraten. Die Frau wäre so auf einen Schlag all ihrer Sorgen enthoben. Die Tochter ist nicht prinzipiell dagegen: «Wenn ich ihn heirate, dann wird das ohne jedes Gefühl für ihn sein.» Doch am Abscheu, den ihr Bruder, den sie sehr liebt, gegenüber Herrn Jo empfindet, scheitert schliesslich der Plan. Das fiebrige Liebeswerben ihres mit reichen Geschenken und Diamantringen lockenden Verehrers ging aber nicht spurlos an ihr vorbei. Sie lernte ihren Marktwert kennen. Sie hatte sich zwar zurückgehalten, prostituierte sich nur indirekt, indem sie Herrn Jo die Duschraumtüre öffnete, weil der ihr einen Plattenspieler oder sonstwas versprach, wenn sie sich nur kurz nackt vor ihm zeige...

Den Mut, auch darüber zu schreiben, dass sie seine Geliebte war, und es, ohne ihn zu lieben, aus «Liebe zur Liebe» auch noch genoss, fand M. D. erst in «Der Liebhaber». Nach anderthalb Jahren war die Affäre vorbei, nahm sie den Dampfer nach Frankreich. Er wusste die ganze Zeit, dass sie ihm seine Liebe nicht entgegnete und sich nur wegen der Faszination, die vom Geld und vom Lieben ausging, mit ihm einliess. Er litt sehr unter ihrer Kälte und zog daraus paradoxerweise gleichzeitig den höchsten Lustgewinn. Fast scheint es, dass er von ihr, der jugendlichen Weissen, gedemütigt werden wollte. Schon der Prototyp des «Liebhabers», der Verehrer Herr Jo in «Un barrage...», zeigte einen sehr starken masochistischen Zug. Schon wie sie's zum ersten Mal machen, steht die Art ihrer Beziehung unabänderlich fest. Es bleibt ihm keinen Augenblick lang verborgen, dass sie sich ihm innerlich entzieht und ihn nur mit ihrem Körper lieben wird. Er sagt ihr, «er sei allein, auf grausame Weise allein mit seiner Liebe zu ihr. Sie sagt ihm, auch sie sei allein (...) Sie sagt, sie wolle nicht, dass er mit ihr rede, sie wolle, dass er tue, was er üblicherweise mit Frauen tut, die er in seine Wohnung mitnimmt. Sie fleht ihn an, es so zu tun.»

Von da an holt er sie jeden Abend mit seinem Chauffeur und seiner grossen Luxuslimousine im Internat ab. Bis zu dem Tag, an dem sie ihn unwiderruflich verlässt.

Es wird viel gelitten bei M. D., aber das Leiden an der Liebe ist ein Leiden an der Welt. In der Welt, in der M. D.s Gestalten leben, können Liebesgeschichten gar nichts anderes als Leidensgeschichten sein. In dieser radikalen Konsequenz sind diese Liebesgeschichten strukturverwandt mit denen jenes anderen grossen Porträtisten einer untergehenden Welt, Arthur Schnitzler, der in «Liebelei» und im «Reigen» auf das gleiche leidenschaftliche Verlangen nach tödlicher, alles vergessen machender Liebe stiess.

### LIEBE UND ZERSTÖRUNG

So zerstörerische Formen die Liebe auch immer annehmen mag, für M. D. ist die Liebe immer noch untrügliches Zeichen von Leben. Ein Mensch ist für sie erst dann erstarrt, «tot» und verloren, wenn sich in ihm gar kein Verlangen mehr rührt. Liebe, Leidenschaft ist für sie eine durch und durch existentielle Kraft. Auch wenn die Menschen sich beim Lieben um den Verstand, ja sogar ums Leben bringen, für M. D. ist das allemal noch besser als wenn der Mensch gar nicht liebte.

Ähnlich ist es auch mit dem Ideen-Haben, über das sie zu Beginn des Romans «Un barrage...» spricht: Eine Idee zu haben beweise, das man überhaupt noch auf Ideen kommen kann. «Wie ja auch eine Idee immer eine gute Idee ist, vom Moment an, da sie etwas in Bewegung setzt, selbst wenn alles verkehrt angepackt wird (...) Selbst wenn sie (die Idee) jämmerlich fehlschlägt, denn dann kommt es wenigstens dazu, dass man endlich ungeduldig wird, wie man es nie geworden wäre, wenn man gleich zu Beginn schon gedacht hätte, dass die Ideen schlecht seien, die man hat.»

Wenn die meisten Liebesgeschichten tragisch enden, so liegt das nicht daran, dass die Liebenden zu lieben wagten, sondern an den Verhältnissen, die bewirkten, dass sie es nicht anders konnten. Marguerite Duras Meisterschaft liegt in dieser Kunst der Tragödie jenseits des moralischen Gut und Böse. Alle ihre Figuren haben ein Recht zu dem, was sie tun und wollen, alle sind von einem starken Sehnen ergriffen, doch was herauskommt, ist verheerend: ein Liebesleben, an dem alle leiden, sterben oder krank und süchtig werden.

Eines der in meinen Augen eindrücklichsten Bücher von M. D. ist der wiederum sehr kurze Roman «Moderato Cantabile» (1958; dt. bei Suhrcamp). Wie im sehr surrealistisch, sehr experimentell anmutenden Büchlein «Zerstören sagt sie» (1969; dt. bei Brinkmann & Bose, Berlin) steht im Mittelpunkt eine Frau, der es nicht besonders, ja, der es, wie man nach und nach erfährt, im Grunde hundsmiserabel geht. «Moderato Cantabile» beginnt mit einer Klavierstunde, wie sie brillanter und boshafter nicht beschrieben werden kann. Das Kind verlegt sich auf passiven Widerstand, die Klavierlehrerin wirft der Mutter, die ihr Kind begleitet, vor, ihrer Erziehungsaufgabe nicht gewachsen zu sein. Der unbeholfen und irgendwie völlig abwesend wirkenden jungen Mutter, die in grossbürgerlichen Verhältnissen lebt und weder mit sich klarkommt noch mit der Liebe zu ihrem Kind, das ihr so fremd und zugleich so verwandt erscheint, ist dies alles peinlich. Da zerreisst ein Schrei vom Kaffeehaus unten auf der Strasse die lähmende Atmosphäre der französischen Hafenstadt. Am hellichten Tag ist ein Verbrechen aus Leidenschaft begangen worden. Eine Frau, als Alkoholikerin bekannt, ist auf ihren Wunsch hin mitten im Kaffeehaus von ihrem Geliebten umgebracht worden. Sie hat sich den Liebestod gewünscht: «Im Hintergrund des Cafés, im Halbschatten, lag auf dem Boden ausgestreckt eine Frau, leblos. Ein Mann, über sie geworfen, an ihre Schulter geklammert, rief sie ganz ruhig: (Liebste du, Liebste du.) Er wandte sich der Menschenmenge zu, blickte sie an, und man sah seine Augen. Jeder Ausdruck war aus ihnen gewichen ausser – zerschmettert, unzerstörbar, weltentrückt – dem seiner Leidenschaft.»

Der Mann wird wahnsinnig, taucht in der Handlung nicht mehr auf. Aber das Verbrechen aus Leidenschaft bleibt als Phantasma Hauptthema des Buches. Anna Debaresdes, die junge Mutter mit dem Klavierstunden-müden Kind, steht in der Menge, zittert, ist fasziniert. Plötzlich ist da ein Riss in ihrem Leben, durch den der Gedanke an eine bis zum Wahnsinn und Tod führende Leidenschaft in sie dringt und wie ein Rauschmittel Besitz von ihr ergreift.

Als sie am folgenden Tag mit einem Gefühl des Schauerns an den Schauplatz des Verbrechens zurückkehrt, wird sie von einem Mann, einem (vermutlich) arbeitslosen Giessereiarbeiter angesprochen, der sie, die seltsam entrückte Ehefrau seines ehemaligen Arbeitgebers, von weitem kennt und schon auf ihren Spaziergängen beobachtet hat. Und da, mit ihm, beginnt sie zur Trinkerin zu werden, trifft sich jeden Tag mit ihm, nur um über eins zu reden: über dieses Verbrechen aus Liebe und die Gründe für dieses heftige Begehren, sterben zu wollen. Meisterhaft durchkomponiert, ist dieser Roman einer der spannendsten, besten, die ich kenne. Der Höhepunkt, wie sie total besoffen und viel zu spät nach Hause kommt, wo ihr Mann und eine grosse Zahl geladener Gäste mit dem Essen auf sie warten, ist grossartig.

Während «Moderato Cantabile» den Versuch eines Ausbruchs aus der lähmenden Vornehmheit eines Grossbürgerhauses protokolliert, wird man in «Zerstören sagt sie» mit den Folgen eines Ausbruchs konfrontiert, bei dem eine Frau, Elisabeth, auf erbärmliche Weise verunglückt ist. Als ihr Mann erfuhr, dass sie eine Affäre mit ihrem eigenen Arzt hatte, versuchte er sich das Leben zu nehmen, und das Kind, das sie erwartete, starb vor der Geburt. Man trifft die Frau in der angekränkelten Atmosphäre eines sanatoriumartigen Hotels. Der gähnenden Langeweile entsprechen rasende Seelen, über die nur nachts Gefühlsbewegungen kommen. Die Kommunikation der Hotelgäste läuft nie so, wie sie zu laufen scheint. Das Verlangen der Leute zeigt sich nur indirekt, in ihrem Schweigen, im Ausdruck ihrer Blicke. Bis auf einmal von einem seltsamen Paar und einem Mann, welche alle drei die unter Tabletteneinwirkung stehende Elisabeth auf je eigene Weise begehren, der Anstoss zu einem Gespräch und zum Entstehen von Beziehungen erfolgt.

«Zerstören sagt sie» ist ein Buch über Ängste, Projektionen und Phantasmen, ein Buch, das zeigt, dass sich nichts bewegt, wenn keiner den anderen anrührt oder anspricht, und dass die Menschen im Grunde genommen gar nichts als ihre Sehnsüchte und Begierden haben, um miteinander zu kommunizieren. Es ist ein fast psychedelischer Text, der, anders als «Moderato Cantabile», sehr schwierig zu lesen ist.

### KINDER VON UNGELIEBTEN MÄNNERN

M. D. ist sicherlich eine der bedeutendsten Schriftstellerinnen unserer Zeit, und die Frauenfiguren, die sie schuf, sind in ihrer ganzen Zerrissenheit von einer solchen Dichte und inneren Stimmigkeit, dass man sie nicht wieder vergisst.

Die Ehemänner, anders als die Liebhaber, tauchen in ihren Geschichten nur am Rand, als Staffage auf, wenn sie nicht, wie etwa in «Moderato Cantabile», gar fast gänzlich ausgeblendet sind.

Lange vor der Intensivierung der Diskussionen um die Ehe, die Beziehungen und die spezielle Lage der Frau in der neuen Frauenbewegung schrieb M. D., die der Generation von Simone de Beauvoir angehört, schon über das ambivalente Gefühl der verheirateten Frau zu ihrem Kind. Eindringlich etwa die Szene, als sich Anne Desbaresdes in «Moderato Cantabile» mit ihrem Kind betrunken auf den Heimweg macht: «Hatte man einmal die Mole hinter sich, so erstreckte sich der Boulevard de la Mer schnurgerade bis zum Ende der Stadt. (Heb den Kopf hoch), sagte Anne Desbaresdes, (sieh mich an.) Das Kind, an ihre Besonderheit gewöhnt, gehorchte. (Manchmal glaube ich, ich habe dich erfunden, es ist alles nicht wahr, verstehst du.) Das Kind hob den Kopf und gähnte ihr ins Gesicht (...) Das Erstaunen von Anna Desbaresdes, wenn sie dieses Kind anblickte, blieb sich immer gleich, vom ersten Tag an.»

Im letzten Sommer, am 273. Tage der als «Affaire de la Vologne» bekannt gewordenen, mysteriösen Geschichte von Kindsmord und Familienblutrache aus den Vogesen, als ganz Frankreich laut oder heimlich darüber rätselte, wer den kleinen Grégory Villemin gefesselt und in einem Flüsschen ertränkt hatte, veröffentlichte M. D. in der Tageszeitung «Libération» (17. Juli 1985) einen längeren Text, mit dem sie, während Monaten Bestsellerkönigin und Liebling des Lesepublikums, sich schlagartig unmöglich machte.

Der Text erschien am gleichen Tag, an dem Christine Villemin, die Mutter des Kleinen, wegen «Fehlens kohärenter Tatmotive» aus der Untersuchungshaft entlassen wurde, und enthielt eine Duras'sche Version des Verbrechensherganges, derzufolge eben jene Christine Villemin die wahre Mörderin war. M. D.s Verständnis für die Beweggründe des Verbrechens ging so weit, dass sie sich beinahe vollständig mit der vermeintlichen Mörderin identifizierte. Dies aber lief, da die Angeklagte bis zum Beweis ihrer Schuld als unschuldig zu betrachten war, auf eine Vorverurteilung hinaus. Darin lag der doppelte Skandal. Die Reaktion war grauenhaft. Eine Welle der Feindseligkeit schlug M. D. entgegen. Es hagelte empörte Leserbriefe (Libération, 27./ 28.7.1985), M. D. wurde beschimpft, wie man es nicht für möglich halten würde, war vom Thron gestürzt, zertrampelt, erledigt, als hätte sie den Jungen umgebracht. Besondere Wut löste aus, dass M. D. ihren Bericht wie ein Stück Literatur verfasste, so, als wüsste und verstünde sie als einzige, dass und warum «Christine V.» ihr Kind getötet habe.

Das gleiche Publikum, das aus der Sensationspresse tagtäglich gierig die neuesten Details und Spekulationen über diese Affäre bezog, rastete bei M. D. völlig aus. Ob mit Absicht und List oder ohne die Folgen vorauszusehen, auf jeden Fall hatte sie die Spielregeln gebrochen und, statt wie ganz Frankreich hinter vorgehaltener Hand zu klatschen, laut und klar vernehmlich ihre Meinung kundgetan, im Stil: Ich glaube, sie hat's getan, und ich glaube auch zu wissen warum, und ich sage: «Christine V. est sublime. Forcément sublime.» («Christine V. ist erhaben. Notgedrungen erhaben.»).

Was sie in diesem Bericht unter dem Zwischentitel «Das vom Mann gemachte Gesetz des Ehepaares» («La loi du couple faite par l'homme») schrieb, war vermutlich für die meisten die Hauptprovokation: «Es wäre möglich, dass Christine V. mit einem Mann gelebt hat, der schwer zu ertragen war. Das dürfte kein böser Mann sein, nein, das dürfte ein Mann der Ordnung, der Pflicht sein. Ich sehe die Härte dieses Mannes, wie sie ohne Unterbruch in Anwendung ist, wie sie Prinzip ist, erzieherisch. Ich glaube zu sehen,

dass er seine Frau nach seiner Vorstellung drillt und dass er aus dieser Abrichtung ein bestimmtes wachsendes Vergnügen, eine bestimmte Lust zieht. Wenn das Gesetz des Ehepaares vom Mann gemacht wird, schliesst es immer eine vom Mann der Frau abgenötigte Sexualität mit ein. Schauen Sie nur um sich herum: wenn die Frauen wie diese da sind, unaufmerksam, bezüglich der Kinder vergesslich, dann leben sie im Gesetz des Mannes, dann verscheuchen sie Bilder, dann setzen sie alle ihre Kräfte ein, um nicht zu sehen, um zu überleben.» Und weiter unten, unter der Überschrift «Das Gefängnis von Freiheit» («La prison de liberté»): «Kein Mann auf der Welt kann wissen, was es für eine Frau bedeutet, von einem Mann genommen zu werden, den sie nicht begehrt. Die Frau, in die, ohne dass sie es wünscht, eingedrungen wird, ist in einem Zustand der Ermordung («est dans le meurtre»). Das Leichengewicht des männlichen Lustempfindens über ihrem Körper hat das Gewicht des Mordes, den zurückzugeben ihr die Kraft fehlt: das des Wahnsinns (...) Man wird nie wissen, wie einige unter diesen Frauen herausfinden, was sie tun können. Sogar hinsichtlich des Schlimmstmöglichen sind die Krimis begrenzt: es ist nicht erlaubt, jahrtausendealte Verbote zu überschreiten.»

Dieser Text ist für das Verständnis der Bücher von M. D. zentral. Wenn man will, lassen sich alle ihre Bücher als Reaktions- und Ausbruchsversuche der «unter dem Gesetz des Mannes» lebenden Frau deuten. Dies würde erklären, warum in den Büchern der Schriftstellerin für Ehemänner so wenig Platz ist: weil sie als Gedachte omnipräsent sind, von vornherein immer schon alles ausfüllen.

Über alles hat M. D. geschrieben: über den Ausbruch in den Alkohol («Le marin de Gibraltar», «Moderato Cantabile»), in den Selbstmord («India Song», «Savannah Bay»), in den Wahnsinn (die Geschichte der Bettlerin im «Vize-Konsul», die Rückblenden in «Hiroshima mon amour», etc.), über den Ausbruch in Liebschaften, sogar über den Ausbruchsversuch in Form eines Mordes («Die englische Geliebte»). Nie jedoch schrieb sie, soweit ich weiss, über einen Ausbruch mittels eines Kindsmordes, der Zerstörung der gemeinsam gezeugten, verbindenden Leibesfrucht. Möglicherweise, weil ihr, wie sie im «Liebhaber» und auch in «La douleur» erwähnt, einmal ein Kind bei der Geburt starb, was sie sehr sehr mitgenommen hat. Möglicherweise auch, weil ja selbst zum unerwünschtesten Kind durch das Zusammensein eine Beziehung, eine Form von Sympathie entsteht. Auf die Möglichkeit des dramatischen Kindsmordes als Ersatz für den Gattenmord, den man nicht zu verüben vermag, wird sie der Kindsmord-Fall Grégory Villemin wohl erst gebracht haben. Und schlimmer noch, als Christine Villemin aus blosser Vermutung und Intuition zur Kindsmörderin zu machen, dürfte für die entrüsteten Leser und Leserinnen gewesen sein, dass M. D. ihr dieses Verbrechen, wenn sie es schon begangen hatte, auch noch verzieh.

#### **MARGUERITE DURAS ALS MYTHOLOGIN**

Mir ist nicht bekannt, ob sich M. D. als Feministin sieht. Auf die Bezeichnung kommt es ja auch nicht an. Dass Liebesgeschichten schreiben, von «Sexualität» reden eine Form von *Stellungnahme* sind, darüber kann es keinen Zweifel geben. Die Enthüllung des eigenen Liebeslebens, so exhibitionistisch sie anmuten mag, ist sicherlich ein politischer

Akt, da das Gesetz des Schweigens ein Grundpfeiler jeder Herrschaft ist. Simone de Beauvoir wurde kürzlich in der Zeitung «Le Monde» (1.12.1985) wie folgt zitiert: «Wenn ich meine Memoiren noch einmal schreiben müsste, würde ich eine sehr offene Bilanz meiner Sexualität ziehen. Aber dann auch wirklich offen, und dies unter einem feministischen Gesichtspunkt (...), denn dies ist nicht eine individuelle, sondern eine politische Frage.»

M. D. hat eine sehr persönliche Art des Schreibens; sie hat dies in Interviews auch immer wieder offengelegt. Jeder Deutungsversuch tut diesen literarischen Gestalten, die in ihr selbst drin sind, sicherlich Gewalt an. Andererseits ist es aber auch so — und M. D. stellt dies zu Beginn von «Die englische Geliebte» ausdrücklich fest —, dass es in jedem Buch einen Teil gibt, «den der Leser machen muss»: den «Unterschied nämlich zwischen dem, was ich weiss und dem, was ich sagen werde».

Im Laufe der Lektüre glaubte ich zu spüren, dass es neben der «soziologischen» M. D., die in meiner bisherigen Deutung im Vordergrund stand, auch eine mythologische M. D. gibt, deren Texte ich zwar wahnsinnig schön und betörend sinnlich finde, die aber irgendwie mein Denken lahmlegen und mich in eine Richtung ziehen, von der ich gar nicht weiss, ob ich mich dahin ziehen lassen will.

Die Texte, Textpassagen und Gedanken, die ich meine, sind das literarische Äquivalent eines Geschlechtsakts und holen einen vom Bewusstsein ins Unbewusste. Über sie zu reden ist gleichbedeutend wie über Träume zu sprechen. M. D. erreicht da Extreme, wo einem die Sinne vergehen und nur noch ein allgemeines Spüren ist. Es ist Literatur, wo. für einen Augenblick zumindest, jede Diskussion darüber verstummt, ob das gut sei oder schlecht, dass eine Frau solche Bilder vor sich sieht und sie, so wie sie's tut, beschreibt. «Der Mann im Flur» (1980; dt. 1982 bei Brinkmann & Bose, Berlin) beispielsweise ist ein zweiundzwanzigseitiger Prosatext, bei dem man zwar in jeder Zeile seine Authentizität spürt, den man aber wie einen unzulässigen, völlig jenseitigen Traum gleich wieder aus dem Bewusstsein verbannt haben möchte. Ohne dass dies jedoch ginge. «Der Mann im Flur» ist, ob man dies nun wahrhaben will oder nicht, ein hochliterarischer Hard-core-Brutalo einer Schriftstellerin, die durch genügend Dinge hindurch ist - durch Alkohol, Quasi-Prostitution («Der Liebhaber»), Liebe, Schmerz und Angst -, die selbst einmal einen Kollaborateur mit Schlägen foltern liess (in «La douleur»), die auch im allgemeinsten Sinne des Wortes «Feministin» ist, um die Aussage verantworten zu können, dass es offenbar dieses Bedürfnis, im Liebesrausch geschlagen, angepisst, misshandelt und umgebracht zu werden, tatsächlich gibt.

Mythologisch nenne ich diesen Text und auch andere, weil in diesen Geschichten die Figuren aus jedem soziologischen und lebensgeschichtlichen Zusammenhang herausgehoben sind und jede Frage nach dem Warum? des Handelns dieser Gestalten – eben, gleich wie im Traum und wie im Mythos – kapitulieren muss, da es in den Geschichten auch nicht den allergeringsten Anhaltspunkt zur Reflexion oder Überlegung gibt, ob sie nicht auch hätten anders verlaufen, ob nicht alles auch ganz anders hätte sein können.

Diese Geschichten laufen mit einer inneren Zwangsläufigkeit ab, mit einer Unabänderlichkeit, dass man den Eindruck erhält, die Figuren seien von einem Prozess erfasst.



der völlig Besitz von ihnen ergriffen hat und den überhaupt niemand zu stoppen vermag. Radikaler könnte sich M. D. vom Existentialismus, dem sie ja immerhin eine Zeitlang sehr verpflichtet war («Le marin de Gibraltar», 1952, beispielsweise), nicht entfernt haben. Denn die existentialistische Grundposition besteht doch in der Aussage, dass der in die Welt «geworfene» Mensch Handlungsfreiheit besitzt und über sein Schicksal selbst entscheiden, die eigene Existenz selbst in die Hände nehmen muss.

In «Savannah Bay» (1983; dt. 1985 bei Fischer), einem Theaterstück, traut man seinen Augen und Ohren kaum, wenn man von einer Grossmutter und ihrer Enkelin in schwärmendem Ton vernimmt, dass sich die Tochter resp. Mutter in einer Art Lustselbstmord in den Fluten des Meeres in die Tiefe sinken liess. Hört man das, denkt man zuerst: eine Alte, die sich den tragischen Selbstmord ihrer Tochter, der ihr sehr zu schaffen macht, so zurechtphantasiert, dass er für sie endlich annehmbar wird.

Die Liebe zwischen der bei ihrem Tod sehr jungen Frau und ihrem Geliebten, heisst es, sei eine so tiefe, so starke gewesen, dass es «eine vergleichbare Liebe» nie gegeben habe: «Eine Liebe, in jedem Augenblick. Ohne Vergangenheit. Ohne Zukunft. Unveränderlich. Ein Verbrechen.»

Zwar stirbt nur sie - es sind bei M. D. immer nur die Frauen, die sich danach *sehnen*, aus Liebe zu sterben -, und er, ihr Geliebter, «der den Tod nicht begriff», ist untröstlich.

M. D. stellt den Selbstmord als höchsten Ausdruck einer ganz grossen Liebe hin: Die Frau bringt das Kind zur Welt, das sie von ihrem Geliebten hat (eben die Tochter, die mit ihrer Grossmutter im Andenken an sie schwelgt), lässt es an Land, schwimmt mit ihrem Geliebten hinaus und stirbt in den Fluten.

Die vollkommene Liebe nach M. D. ist tödlicher Natur. Die Sehnsucht nach leidenschaftlicher Liebe und nach dem Tod fallen bei ihr zusammen. Lust und Schmerz werden ununterscheidbar: «völlig entrückt für die Pein», heisst in dem Stück der entsprechende Fachausdruck. «Schon immer habe ich in mir den komischen Wunsch zu sterben verspürt», habe die junge Frau schon beim ersten Mal zu ihrem Geliebten gesagt. Liebe und Leid verfliessen, der Schmerz wird wie das Glücksempfinden zum Erkennungszeichen der grossen, tiefen Liebe.

Auch «Agatha» (1981; dt. 1982 bei Stroemfeld/Roter Stern) handelt von der «furchtbaren Macht» einer Liebe zweier Menschen zueinander. Es ist ein Ausschnitt allerhöchster Intensität aus einer — wie es heisst — «verbrecherischen» Geschwisterliebe. Die beiden Liebenden spielen das Spiel des Weggehens und Sich-Verlassens, wobei der tiefere Sinn der Trennungen darin besteht, dass sie nur weggeht, um ihm zu ermöglichen, ihr nachzukommen und das Gefühl zu spüren, «als müsse man daran sterben». Das wird von der Schwester auch ausdrücklich so gesagt: «Eben darum geht





es, glaube ich (...) Was würden wir tun ohne diesen Schmerz?...Ohne diese Trennung...diesen Schmerz...»

Da verwandelt sich die Duras'sche Kunst der Tragödie zur Kunst des Mythos von der Liebessehnsucht nach Schmerz und Tod. Die Mutter der beiden, die, früher noch, zusammen mit dem Vater die beiden getrennt und weit voneinander verheiraten liess, rückt am Tag ihres Ablebens sogar in die Position einer kombinierten Liebes-& Todesgöttin. Laut Aussage der Schwester hat sie nämlich an ihrem Todestag gesprochen: «Mein Kind, trenne dich niemals von ihm, von diesem Bruder, den ich dir schenke (...) Ihr habt das Glück, eine unvergängliche Liebe zu leben, und eines Tages werdet ihr das Glück haben, daran zu sterben.»

Da wird Literatur zur Mythologie, auf die man achselzukkend oder bestürzt reagieren kann, oder aber mit der man wie auf einem fahrbaren Untersatz in einen Traum, in unbewusste Regionen abgleiten kann.

Ebenfalls in die Reihe der «mythologischen» Schriften von M. D. gehört «La maladie de la mort» (1983; dt. 1985, von Peter Handke übersetzt, bei Fischer: «Die Krankheit Tod»). Im Mittelpunkt steht ein deutlich als Negativheld markierter Mann, der so etwas wie das pure Gegenteil all dieser von Liebe sterben-wollender Schwarmgeister ist: *er liebt nicht*. Darin besteht sein Verbrechen. Und dafür wird er von der weiblichen Gegenspielerin, die ihn, nackt auf dem

Bette liegend, sozusagen als inkarnierte Venus stunden- und tagelang mit allen möglichen Lockungen und Seufzern zur Liebe bringen will, auch scharf getadelt. Sie sagt ihm, dass er nicht liebe, sei eine Krankheit. Eine tödliche sogar. Schlimmer noch: es sei «die Krankheit des Todes» überhaupt. Die Krankheit aller Krankheiten. Vom «Tod» befallen, wer nicht lieben kann!

Mit «La maladie de la mort» hat sich M. D. definitiv in den Olymp der unsterblichen Liebesgöttinnen hineingeschrieben.

Der Text ist so gedeutet worden, als sei dieser Mann, der nicht lieben kann, homosexuell. Das ist barer Unsinn. Das hiesse M. D., die Erhabene, um zehn Stufen zu banal einzuschätzen. Im Triebreich ihrer literarischen Träume fliessen ohnehin alle nur erdenklichen Pulsionen in ein einziges hochverdichtetes Begehren ein. Nein. Es ist einfach der Mann, der sich dem imperatorischen Liebesgesetz der Schriftstellerin M. D. entzieht und dem ihm auf dem Liebesaltar dargebrachten Frauenkörper gegenüber gleichgültig bleibt; Frauen-«Körper», wohlgemerkt: «Ein langgestreckter Leib, sozusagen aus einem Guss, wie geschaffen von Gott selbst, mit jenem persönlichen Zusatz, durch welchen die Vollkommenheit unzerstörbar wird.» Ein Körper, der, so die Eros- & Thanatos-Mythologin M. D., «schreit nach Erwürgen, Vergewaltigung, Misshandlung, Schmähung, Hass, dem Ausbruch tödlicher Leidenschaften.»

Wie, wenn der Mann bloss nicht wollte, nicht könnte, weil die Frau sich ihm nur als Körper hingibt? Denn die Frau liegt da, schläft, döst, dämmert die meiste Zeit vor sich hin, wartet. Bloss darauf, dass er sie nimmt. «(...) was sie sieht und was sie denkt, von der Welt wie auch von Ihnen, von Ihrem Körper wie auch von Ihrem Geist», das behält sie für sich, das bleibt dem Mann ein Rätsel.

Wohlverstanden: Die Geschichte ist von einer Raffiniertheit und Poesie ohnegleichen. Aufgebaut ist sie als eine Rede, die sich der Mann anhört, ohne selbst ein Wort zu sprechen. Die Stimme, die spricht (ich kann mir keine andere vorstellen als die einer Frau, obwohl M. D. bestimmt hat, der Text sei bei einer allfälligen Aufführung von einem Mann zu lesen), trägt diese Geschichte vor, als handle es sich um ein Filmskript, in dem ihm, dem Mann, die Hauptrolle zugefallen ist. Man kann sich das Ganze auch als einen langen Orakelspruch vorstellen, der diesem Mann eröffnet wird, auf jeden Fall trägt sich alles an der Grenze zwischen Zukunft und Nirgendwo zu: «Am besten, Sie kennen sie gar nicht, hätten sie irgendwo gefunden in einem Hotel, auf einer Strasse, im Zug, in einer Bar, in einem Buch, in einem Film, in Ihnen selbst, in Ihnen, in dir, nachts, wenn dich dein Geschlecht aufweckt und nicht weiss wohin, wohin mit den Klagen, die es erfüllen. Sie hätten sie vielleicht bezahlt (...) Und dann fragt sie: Was wollen Sie? Sie sagen, sie möchten es versuchen, sich annähern, sich der Sache nähern, sie kennenlernen, sich gewöhnen, gewöhnen an diesen Körper, an diese Brüste, an diesen Duft, an die Schönheit, an die Gefahr, Kinder in die Welt zu setzen, welche dieser Leib bedeutet (...) Sie sagen ihr, sie möchten es versuchen (...) Sie fragt: Was versuchen? Sie sagen: Zu lieben.»

Als Bühnenmusik zu «Sayannah Bay» wählte M. D. ein Lied von Edith Piaf (Dumont/Rivgauche):

Les mots d'amour C'est fou c'que j'peux t'aimer C'que j'peux t'aimer des fois Des fois j'voudrais crier Car j'n'ai jamais aimé Jamais aimé comme ça Ça je peux te l'jurer

Si jamais tu partais Partais et me quittais Me quittais pour toujours C'est sûr que j'en mourrais Que j'en mourrais d'amour Mon amour, mon amour

C'est fou c'qu'il me disait Comme jolis mots d'amour Et comme il les disait Mais il ne s'est pas tué Car malgré son amour C'est lui qui m'a quitté

Sans dire un mot Pourtant des mots Il y en avait tant Il y en avait trop

Et voilà aujourd'hui Ces mêmes mots d'amour C'est moi qui les redit C'est moi qui les redit Avec autant d'amour A un autre que lui

Je dis des mots Parce que des mots Il y en a tant Qu'il y en a trop

Au fond c'n'était pas toi Comme c'n'est même pas moi Oui dit ces mots d'amour Car chaque jour ta voix Ma voix ou d'autres voix C'est la voix de l'amour

Qui dit des mots Encore des mots Toujours des mots Les mots d'amour

C'est fou c'que j'peux t'aimer Mon amour, mon amour Si jamais tu partais C'est sûr que j'en mourrais C'est fou c'que j'peux t'aimer C'que j'peux t'aimer D'amour