

Mediensimulation und -reflexion

Oralität, Schrift und Film in transmedialen Strategien der Maghrebliteratur

CLAUDIA GRONEMANN

Die mediale Spezifik der maghrebinischen Kultur, die mündliche, von Mensch zu Mensch weitergegebene Tradition, gerinnt häufig in einem folkloristischen Bild des arabischen Geschichtenerzählers, der gegenwärtig auch mit Bezug auf neue Medien illustriert wird wie jüngst in einer Marrakescher Anekdote: Ein alter Mann sitzt vor dem Kino und erzählt die Geschichte des Films. Die Leute sammeln sich um ihn und legen am Ende ihr Kinogeld auf seinen Teller. Die erzeugte Komik fußt hier genau genommen auf der Unvereinbarkeit von mündlicher Tradition und Film, wobei die Pointe aus der vermeintlich ungewöhnlichen Ablehnung des Films und somit einer impliziten Wertung medialer Formen resultiert. Die Anekdote ist ein Plädoyer für leibhaftiges Erzählen gegenüber einer situationsabstrakten filmischen „Schrift“ und stellt eine Medienkonkurrenz her, wie sie derzeit vor allem zwischen Film bzw. neuen Medien und Buch postuliert wird.

Ich möchte dagegen zeigen, wie Oralität, Schrift und Film in der französischsprachigen Maghrebliteratur im Rahmen transmedialer Schreibstrategien koexistieren können und konzeptuell verschränkt werden.¹ Die Untersuchung bewegt sich im Rahmen einer postkolo-

1 „Medium“ verwende ich sowohl für die materiellen Träger von Kommunikation (Buch, Filmrolle, Körper) als auch für ästhetische Formen wie Film, Literatur u.a. Im Anschluss an Jürgen E. Müller: *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus 1996, S. 81, steht dabei die Einbettung medialer Formen „in intentionale Handlungs-Zusammenhänge“

nialen Theoriebildung, bezugnehmend darauf, dass sich die Maghreb-literatur in französischer Schrift – Resultat der europäischen Kolonialisierung – aufgrund ihres transkulturellen Bezugssystems konventioneller Betrachtung entzieht.² Sie erscheint marginal aus der Perspektive literarischer Normen, die in Frage zu stellen sich seit einigen Jahrzehnten kulturtheoretische Ansätze wie die *postcolonial studies* zur Aufgabe gemacht haben.³ Dabei geht es um eine Reflexion der Differenz, nicht um ihre Aufhebung, und eine Revision der Ausgrenzung aus dem nationalphilologischen Paradigma. Postkoloniales Denken – zumindest jenes poststrukturaler Prägung⁴ – fußt dabei auf der postmodernen (französischen) Kritik am Universalismus abendländischer Kategorien und entwirft ausgehend von einem antieurozentrischen Bewusstsein ein verändertes Modell der kulturellen Repräsentation. Dies setzt eine epistemologische Bestimmung von Kultur voraus, nicht als überzeitliche, außersprachlich bestimmbare Größe, sondern als eine primär symbolisch konstituierte mithin nicht objektiv ermittelbare. „Andere“ Kulturen erweisen sich damit vor allem als Konstrukte eines rhetorischen Koordinatensystems von Identität und Alterität.

Eine der prominentesten Theorien ist Bhabhas Konzept von Hybridität, das jenes Denken homogener, geographisch verortbarer Kultur-

im Vordergrund. Es geht um deren strategischen Einsatz in der literarischen Kommunikation. Die Reflexion der Nichtabgrenzbarkeit von Medien und deren konzeptuelle Verschränkung fasse ich mit dem Begriff der Transmedialität, der sich zum Teil mit Intermedialitätsdefinitionen deckt (z.B. bei Müller, der die Geschichte der Medien als intermedialen Prozess beschreibt). Das Transmediale lässt sich epistemologisch bestimmen als „Prozesse und Strategien, die nicht zu einer Synthese, sondern zu einem spannungsreichen und dissonanten Prozeß von Artikulationen führen“, vgl. Alfonso de Toro: „Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept.“ In: Christof Hamann/Cornelia Sieber (Hrsg.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim: Olms Verlag 2002, S. 43. Oder, mit Luhmann gesprochen, es geht um die Passagen zwischen Medium und Form. Vgl. Niklas Luhmann: „Die Form der Schrift.“ In: Hans U. Gumbrecht/Karl L. Pfeiffer (Hrsg.): *Schrift*. München: Fink 1993, S. 349-366.

2 Wer als maghrebischer Autor gilt, ist keinesfalls eindeutig. Ebenso wenig schaffen literarische Kategorien wie die der Gattung, des Kanons usw. einen Zugang.

3 So werden ihr wie anderen postkolonialen Literaturen zwar zunehmend Untersuchungen gewidmet, doch die Dominanz des westlichen Kanons ist ungebrochen.

4 Vgl. zu Richtungen innerhalb des postkolonialen Denkens Alfonso de Toro: „Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität“, S. 20ff.

räume verabschiedet zugunsten einer Perspektive auf den textuell erzeugten und damit veränderlichen „third space“.⁵ Der damit grundlegend revidierte Textbegriff verändert auch die Literaturbetrachtung: Literarische Diskurse sind nach wie vor erkennbar, jedoch sind sie nicht mehr notwendig an bestimmte Textsorten geknüpft. Texte werden generell nicht als Repräsentationen einer als außertextuell begriffenen Welt gedeutet, vielmehr geben ihre Strukturen Aufschluss über Zugriffsmöglichkeiten und Wahrnehmung von Wirklichkeit(en). Mediale Formen erhalten in dieser Perspektive eine Schlüsselfunktion bei der Konzipierung von Welt, und deren Betrachtung wird nicht nur für eine kulturtheoretisch ausgerichtete Literaturwissenschaft, sondern genau genommen für alle Textwissenschaften unverzichtbar.

Der Medienrelation von Oralität und Schrift kommt im Maghreb vor dem kolonialen Hintergrund eine herausragende Funktion zu, da diese Techniken sich aus traditioneller Perspektive nicht nur gegenüber stehen, sondern auch vermeintlich unvereinbaren kulturellen Systemen entstammen: das körpergebundene mündliche Gedächtnis hier und das koloniale Erbe, die körperfremde „Gedächtnisprothese“ (Platon) Schrift dort, sind an unterschiedliche Sprachen gekoppelt und implizieren gleich in mehrfacher Hinsicht eine Opposition.

Darüber hinaus ist Schrift im Maghreb auch das klassische Arabisch, das mit dem Koran und der klassischen Literatur für die Bereiche Religion und Bildung reserviert ist und ein männliches Privileg darstellt. Es handelt sich um eine normierte, bis heute kaum gewandelte Sprache. Mit dem Französischen jedoch kam im 19. Jahrhundert zu dieser vorkolonialen Schrift eine andere Schrift (-konzeption) hinzu. Als Sprache der Hegemonie wurde und wird sie häufig abgelehnt, aufgrund ihrer säkularen Funktion wiederum – insbesondere als literarisches Medium – gegenüber dem Arabischen bevorzugt. Beide Schriften haben gemeinsam, dass sie sich an den Beginn der Geschichte

5 „The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People.“ Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. N.Y./London: Routledge 1994, S. 37.

setzen und durch ihre Tragweite als Medien der Herrschaft dienen.⁶ Ihnen gegenüber stehen die zahlreichen regionalen Dialekte des Arabischen und Berberischen, die überwiegend nicht verschriftet sind und das Gemeingut volkstümlichen, alltäglichen Wissens in Ritualen vermitteln. Derart fungieren sie als emotionale Bindeglieder der jeweiligen Gemeinschaften, deren jahrhunderte-übergreifende Memoria sie tradieren. Durch die Simultanität von Produktion und Rezeption hat die Stimme als Träger der Memoria eine außergewöhnlich große Identifikationskapazität und bedarf – anders als die Schrift – keiner weiteren bzw. namentlichen Autorisierung.⁷

Die immense Bedeutung der oralen Tradition für das kulturelle Selbstverständnis manifestiert sich nicht zuletzt in der maghrebischen Literatur, in die nicht nur Überlieferungen eingehen, sondern auch deren mediale Spezifik reflektiert und imitiert wird.⁸ Zum Beispiel kann Mündlichkeit konzeptuell u.a. durch dialogische Strukturen, die Evokation von Stimmen oder eine sog. Nähesprache erzeugt werden.⁹ Mir scheint jedoch eine bloße Betrachtung der Schreibstrategien unter dem Aspekt der „Fingierung von Mündlichkeit“ verkürzt, weil sie einseitig auf den Zusammenhang mit historischer, primärer Oralität fokussiert, damit Schrift- und Oralkultur unvermeidbar gegenüberstellt und die Verschränkung diverser Medienkonzepte tendenziell ausblendet.¹⁰

6 Vgl. zur unterschiedlichen Tragweite von Stimme und Schrift und der damit verbundenen Konstitution kultureller Gemeinschaften Aleida und Jan Assmann: „Schrift und Gedächtnis.“ In: dies./Christof Hardmeier (Hrsg.): *Schrift und Gedächtnis. Zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München: Fink 1983, S. 274ff.

7 Aleida und Jan Assmann: „Schrift und Gedächtnis“, S. 276.

8 Zur Einschreibung des Oralen vgl. u.a. Nora A. Kazi-Tani: *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*. Paris: L'Harmattan 1995; und Anne Romeru/Heidi Dubuisson: „Im Labyrinth der Schrift.“ In: Jean-Pierre Dubost/Vera Trost (Hrsg.): *Passagers de l'Occident*. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek 1994, S. 91-106.

9 Dazu Peter Koch/Wulf Österreicher: „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Theorie und Sprachgeschichte.“ In: *Romanistisches Jahrbuch* 36, 1985, S. 15-43. Vgl. z.B. auch den Formenkanon in Walter J. Ong: *Oralität und Literalität: die Technologisierung des Wortes*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.

10 Zwar setzt sich Goetschs Modell der Konzeptualisierung von Schrift – „Mündlichkeit in geschriebenen Texten [...] ist nie mehr sie selbst, sondern stets fingiert und damit eine Komponente [...] der bewußten Schreibstrategie des jeweiligen Autors“ (Paul Goetsch: „Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen.“ In: *Poetica* 17: 3-4, 1985, S. 202) – klar

Dagegen lautet die These, dass die Rekodifizierung medialer Techniken nicht auf Konzepte der Oralität beschränkt ist, sondern generell auf audiovisuelle Kodierungen und neue Medien wie den Film auszuweiten ist.¹¹ Die entstehenden transmedialen Strategien zielen weder auf die Wiederbelebung einer verdrängten Oralität, noch sollen Texte authentifiziert oder (neue) Medien ironisiert werden. Vielmehr dienen sie der Konzeption eines kultur- und textübergreifenden Gedächtnisses, das in der kolonialen Schrift „spricht“ und zugleich vermeintlich schriftfremde Techniken als Korrektiv dieses Schriftmodells markiert. Dabei ist Schrift nicht mehr Ort einer medialen Transformation, sondern selbst bereits ein transmedialer Raum, in dem die Formen ineinandergreifen. Dies vollzieht sich einmal durch die Reflexion und – darauf konzentriert sich die Darstellung – die Simulation medialer Techniken in Schrift:

Bestimmte Eigenschaften, die nur anderen Medien, der Schrift aber gerade nicht zukommen, sollen im geschriebenen Text näherungsweise erzeugt werden. Wo er nicht tönen kann, will der Text Stimme sein, wo er keine Bilder zeigen kann, will er wie ein Film wirken, und wo ihm die Linearität des Buches vorgegeben ist, soll der Leser sich in einem Netzwerk vieldimensional relationierter Textbausteine wähen [...].¹²

Zunächst soll die bewirkte Auflösung linearer Erzählstrukturen in den Blick genommen werden, welche mit orientalischen und okzidental Traditionen der Auktorialität bricht. Katebs *Nedjma* (1956)¹³ führt dies als einer der ersten maghrebinischen Texte mit außergewöhnlicher Radikalität vor. Der Text konstituiert sich durch permanente Perspektivwechsel zwischen vier jungen Männern auf der Suche nach Nedjma (arab.: Stern). Allegorisch erweist sich dies als Suche nach einer noch

von Ongs Auffassung der „oral residues“ ab. Dennoch würde es m. E. die medialen Verschränkungen der hier dargestellten Strategien reduzieren.

11 Kazi-Tani spricht von einem „aspect cinétique“ (kinetischen Aspekt) als zentralem Kennzeichen der maghrebinischen Literatur. Vgl. Nora A. Kazi-Tani: *Roman africain*, S. 55. Darin kommt bereits die genetische Verschränkung von Schrift und Bewegung zum Ausdruck, die für eine Simulation filmischer Strukturen relevant ist. Kazi-Tani bezieht dies jedoch lediglich auf die Fingierung von Mündlichkeit, „puisque l’oralité est toujours présente par ‚bribes‘, traduite et réactualisée par l’écriture et par conséquente, ‚feinte‘“, vgl. Nora A. Kazi-Tani: *Roman africain*, S. 311.

12 Vgl. Philipp Löser: *Mediensimulation als Schreibstrategie: Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 18.

13 Kateb Yacine: *Nedjma*. Paris: Seuil 1996.

zu entwerfenden algerischen Nation. Dabei werden nicht nur Redesituationen und Stimmen expliziert¹⁴ oder kulturelles Wissen wie die Gründungsmythen der Stämme oder populäre Bezeichnungen¹⁵ einbezogen, vielmehr können die Techniken des Blickwechsels, die Gliederung der Kapitel in jeweils zwölf bzw. 24 Sequenzen und die Textmontage¹⁶ (z.B. das Tagebuch von Mustapha) als kinematographische Analogie gedeutet werden. Folge davon ist ein fundamentaler Bruch mit einer in der Schriftkommunikation erforderlichen raumzeitlichen Kontextualisierung und zugleich Markierung der Situationsabstraktheit von Schrift und Film. Die Sequenzen reihen sich episodisch aneinander, und eine Vielzahl von Versionen bleibt ohne übergreifende Deutungsstruktur bis zum Schluss semantisch offen. Die Zirkularität des Textes manifestiert sich auch in einer Wiederholung der Eröffnungssequenz am Ende. Damit geht bereits Kateb über die Technik bloßer Oralitätsfingierung hinaus und provoziert auf der konzeptuellen Ebene erstmals ein Bewusstsein für den medialen Zusammenhang zwischen einer kolonialen Schrift, deren reduktiver Vereindeutigung und Autoritätsbehauptung er sich bewusst entzieht, und einem vielstimmigen, im kollektiven Gedächtnis gespeicherten und endlos zirkulierenden ursprungslosen kulturellen Wissen:¹⁷ der Autor simuliert damit kulturelle Wahrnehmungsweisen. Nicht um ein Wiederaufleben oraler Tradition im Dienste der Wiedergewinnung „verlorener“ Identität geht es dabei, sondern um die Zersetzung traditioneller Identitätsvorstellungen.

Auch in Rachid Boudjedras erstem Roman *La répudiation* (1969) werden Medien im Dienste einer „doppelten Kritik“¹⁸ reflektiert und simuliert. Im Dialog mit seiner französischen Geliebten als textinterner ZuhörerIn arbeitet der Ich-Erzähler Rachid das Trauma der Verstoßung

14 Z.B. „Rachid poursuivit à voix basse“, vgl. Kateb Yacine: *Nedjma*, S. 167.

15 Z.B. „L'Écrasante“ für Constantine, Kateb Yacine: *Nedjma*, S. 143.

16 Geht man von einem historischen Formenkanon aus, gehört das für den Film prägende Prinzip der Montage freilich zu den literarischen Techniken.

17 Auch Raybaud kommentiert die zirkuläre Struktur des Romans als Pluralisierung des Ursprungs: „Much of the subject-matter of Algerian orality crops up in this text, and Nedjma-the-character as well as Nedjma-the-novel can be analyzed as the nonjoinable circulation of strata of words of multiform and plural origin.“ Vgl. Antoine Raybaud „Nomadism between the Archaic and the Modern.“ In: Françoise Lionnet/Ronnie Scharfman (Hrsg.): *Post/Colonial Conditions*. Yale: Yale University Press 1993, S. 150.

18 Vgl. zu einer Kritik in doppelter Richtung, europäischer wie maghrebinischer (auch präkolonialer) Diskurse ausgehend von Derridas Theorie der Dekonstruktion: Abdelkebir Khatibi: *Maghreb pluriel*. Paris: Denoel 1983.

seiner Mutter auf. Der Körper als schreibender und beschriebener Leib steht dabei – wie in anderen Texten des Autors, der auch eine Reihe von Drehbüchern verfasste – ganz im Vordergrund. Die Hypertrophierung des Körperlichen, die sprachliche Fokussierung von Körperfunktionen und Exzessen entlarvt sowohl den religiösen, patriarchalen wie den kolonialen Wahrheitsdiskurs. Boudjedra entwirft dagegen eine Schrift, die wieder an den Körper als das, was Schrift ausgrenzt, anknüpft und dies in einer diskursiven Verschränkung zum Ausdruck bringt.¹⁹

Auch der tunesische Autor Abdelwahab Meddeb reflektiert und simuliert schriftfremde Medien und entwirft in *Talismano* (1979) eine Schrift der Ambivalenz zwischen sinnlicher Präsenz und Erstarrung: „L'écriture vit et meurt simultanément“.²⁰ Der Prolog kündigt dieses Oszillieren zwischen Leiblichkeit und Auslöschung an: „Injecter sang, déverser pleurs, ne serait-ce qu'en ces heures partout mourantes [...]“ (S. 11). Die Undeutbarkeit des Textes ist demnach Ausdruck einer spezifischen Schriftkonzeption, die Bedeutung nicht in ihrer Fixierung, sondern als unabschließbar fließenden Prozess artikuliert, welcher zugleich die Bewegung diverser „Identitäten“ zwischen den Polen „*ici, ailleurs*“ (S. 12) artikuliert. Was im Text als Spaziergang durch Tunis beginnt, weitet sich aus zu einem raum- und zeitenthobenen „*parcours de sens*“ (S. 31) durch die orientalische und okzidentale Kultur- und Geistesgeschichte. Dem abstrakten Schriftmodell setzt Meddeb unmittelbar erfahrbare Buchstaben entgegen, indem er das Schreiben als sicht-, hör-, fühl- und riechbaren Prozess inszeniert. Er beschreibt nicht, sondern evoziert Sinne, setzt sie in Aktion durch die Simulation schriftfremder Medien. Der Erzähler löst sich im „*corps marchant*“ (S. 17) der Schrift auf, er ist nurmehr „*voyeur*“ (S. 36) einer Schriftbewegung, welche – durch Infinitivkonstruktionen, parataktische Verknüpfungen und Wiederholungen – den Rhythmus vorgibt, die Schrift scheint zu gehen oder zu atmen.²¹ Dies lässt sich mit Kazi-Tani als kinetische Schrift bezeichnen.

19 Zur Determination von Schrift durch den ausgegrenzten Körper vgl. Aleida Assmann: „Exkarnation: Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift.“ In: Jörg Huber/Alois M. Müller (Hrsg.): *Raum und Verfahren*. Zürich: Stroemfeld 1993, S. 133-157.

20 Abdelwahab Meddeb: *Talismano*. Paris: Sindbad 1987, S. 45 (alle Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe).

21 Bei einer Lesung habe Meddeb in Anspielung auf die Rezitation des Korans den Sprachrhythmus durch Bewegungen auf dem Stuhl nachvollzogen, vgl.

Meddeb setzt die Schrift in Bewegung und beschreibt den visuellen Akt ihrer Entzifferung in Anspielung auf die verschiedenen Leserichtungen der arabischen und französischen Schrift:

[...] écrit couché, à l'envers rêvé dans le Livre feu allographe qui désorigine la sensibilité, rassasié, de gauche à droite transcrit alors que le corps et les yeux suivent leur cours méditatifs à lire dans le texte de droite à gauche, dans la même continuité horizontale s'éclaire le sens renversé: paroles d'exil, soleil qui se cache, homme qui disparaît, de l'ici à l'ailleurs, on erre entre le cachant et l'émanant, couchant et levant [...] cacher, coucher: maghreb [...].²²

Nicht die Sinnkonstitution („sens renversé“), sondern die Wahrnehmung der graphischen Buchstaben, deren im Prozess des Lesens in Bewegung geratende Linearität wird hier fokussiert. Die Visualisierung der Signifikanten steht metonymisch für das Hybride, Unsagbare, das sich nicht bezeichnen, sondern allein in der Prozesshaftigkeit des Bedeutens/Lesens aufspüren lässt. Auf dem Einband stehen dafür zwei Lettern: ein arabisches und französisches M verschmelzen zur Kalligraphie und werden erst aus der jeweiligen Schriftrichtung lesbar. Der Buchstabe verweist auf den Autornamen, hinter dem der Schreibende verschwindet und an dessen „papierne“ Existenz als Spur einer Präsenz er seine Autorität unweigerlich abgeben muss.

Weitere Beispiele für die Inszenierung der Signifikanten ließen sich anführen: so der Abdruck von arabischen und fernöstlichen Schriftzeichen (S. 137), die Transkription des Klangs arabischer Wörter, die Evokation von Gerüchen. Meddeb deklariert damit die Audiovisualität der Schrift und rekodifiziert ihre im Prozess der Signifikation ausgeblendete sinnliche Dimension. Was die Signifikation im abendländischen Modell verdeckt, Ikonizität und Materialität der Zeichen, kehrt der Autor an die Oberfläche: „je réfute celle [Schrift, C.G.] qui se limite à décrire les choses telles qu'elles s'observent rien que fixité sans en voir les implications qui les transfigurent“ (S. 219).

Dabei gelten Faszination und Kritik nicht nur der französischen Schrift, sondern ebenso dem klassischen Arabisch des Koran, das der Autor sich in frühem Alter – Vater und Großvater waren Koranglehrte – aneignen konnte. Die Übergängigkeit zwischen äußerer Welt und Schrift wird auch mit Hilfe islamischer Techniken markiert, einerseits

Lucette Heller-Goldenberg: *Femmes du Maghreb*. Köln: Romanisches Seminar 1996, S. 192 (*Cahier d'Études Maghrébines*, 8).

22 Vgl. Abdelwahab Meddeb: *Talismano*, S. 244.

weil die emphatische Buchreligion ganz auf das offenbarte Wort und nicht auf seine Transparenz als Repräsentant setzt.²³ „Écrire sans que mot se substitue à être, mais aliment pour qui a faim d'un monde en rupture“ (S. 211). Andererseits fungieren als Gewährsmänner Vertreter des Sufismus (mystische Strömung im Islam) wie Ibn Arabi („Écrire [...] c'est mourir à soi-même“, S. 215) oder Ghazâlî (S. 218).²⁴ So verbindet sich eine postmoderne Inszenierung flüchtiger Sinneffekte mit der sufistischen Mystik des Augenblicks. Auch Kalligraphie und christliche Malerei (S. 111f.) sind Eckpunkte von Meddebs Schriftreflexion, welche die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Bewegung als Mechanismus der Textkonstitution lenkt und sich damit als Metafiktion erweist.

All dies zielt auf das spezifische Bewusstsein einer Schrift, welche nicht mehr als Repräsentation, sondern als realer Erfahrungsraum kultureller Hybridität begriffen wird: weil die Signifikate das Hybride stets reduzieren, kann es nur in der Prozesshaftigkeit des Bedeutens verortet werden. Der Rezipient rekonstruiert nicht in erster Linie Sinn, sondern durchquert lesend und suchend den Text als „expérience sans borne de l'aventure du texte“ (S. 114). Vermeintliche Grenzen zwischen dem Innen/Außen der Schrift schmelzen durch eine Verschränkung mit kulturellen, sprachlichen und medialen Codes. Damit rekurriert Meddeb auch auf den (universalisierenden) Schriftbegriff Derridas: „il n'y a pas de hors-texte“,²⁵ der sich definiert über die prinzipielle Einschreibung des vormalig Äußeren, so dass Diskurse und mediale Formen nurmehr als Passagen wahrzunehmen sind. Damit verschiebt sich die Wahrnehmung der Differenzen vom außertextuellen Bereich in den Text. Bei-

23 Der Islamforscher Berque stellt der „Inverbalisierung“ im Islam die christliche Verkörperung gegenüber. Zu Religionsgeschichte und Literatur vgl. Linda Mayer: „Darstellung des Islam in der frankophonen maghrebischen Literatur.“ In: Jean-Pierre Dubost/Vera Trost (Hrsg.): *Passagers de l'Occident*, S. 70ff.

24 Zur Einschreibung des religiösen Kontextes vgl. Najeh Jegham: „La référence arabe dans l'écriture en français. Ibn Arabi dans l'écriture de Meddeb.“ In: Marc Gontard/Maryse Bray (Hrsg.): *Regards sur la Francophonie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 1997, S. 239-243. Mc Neece diskutiert für den Maghreb z.B. einen religionsüberschreitenden Begriff des Heiligen: „Unlike the idea of the Holy in more rationalized Christian traditions, the Sacred is an integral component of all human activity, involving the body and its corporal memory“, vgl. Lucy S. McNeece: „Heterographies: Postmodernism and the Crisis of the Sacred in Maghreb Literature.“ In: *The Comparatist* 19, Mai 1995, S. 63.

25 Vgl. Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Paris: Minuit 1967, S. 227. Die Spur des Abwesenden wird nicht unterdrückt, sondern markiert.

spielsweise wird es möglich, die französische Schrift zu verwenden und dennoch eine Differenz zu markieren und sie aus ihrem angestammten Referenzsystem zu lösen: „que je ne saurai exécuter en simulant [...] à m'accommoder écrivant dans un lieu séparé de sa convention“, so das Alter Ego im Text (S. 126). Die permanente Verschränkung kultureller und medialer Codes ist nicht Ausdruck einer Übersetzung sozialer Realität(en) in einen Text, sondern beschreibt kulturelle Mehrdeutigkeit als Unübersetzbarkeit und übt damit Kritik an der kolonialen Schrift und ihrer Konzipierung homogener Welt(en).²⁶

Die Reflexion und Simulation filmischer Techniken prägt in besonderer Weise das Werk der algerischen Autorin Assia Djebar. Nicht zuletzt, weil der Film für sie Ausweg aus einer fundamentalen Schreibkrise war und einen Nexus von Sehen und Schreiben begründet hat: Ende der 60er Jahre war die Autorin verstummt, weil sie das Schreiben auf Französisch als „Amputation“ des in Traditionen einer kulturellen Gemeinschaft eingebetteten Ich empfand. Zudem brach sie damit das für Frauen geltende Äußerungstabu. Nach etwa einem Jahrzehnt ohne Publikation begann sie die verstummte Memoria mit Hilfe des Films aufzuspüren und kehrte zur Literatur zurück. Die Filmerfahrung verhalf ihr zu einem strategischen Umgang und sie bediente sich des Französischen seither „par choix et non plus par hasard“.²⁷ Bedeutsam ist, dass das Kino nicht seiner selbst wegen thematisiert wird, sondern weil seine Techniken Djebar die Möglichkeit eröffnet haben, das bis dato nicht Artikulierbare auszudrücken: „J'ai fait au cinéma le travail que je n'avais pas pu faire comme poète – comme poète arabe bien sûr“.²⁸

In *L'amour, la fantasia*²⁹ macht Djebar die Stimmen jener für den Film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) interviewten

26 Khatibi entwirft in diesem Kontext eine spezifische Übersetzungstheorie: „La langue «maternelle» est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre se déroulent *une traduction permanente* et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre au jour...'-irréconciliable“, vgl. Abdelkebir Khatibi: *Maghreb pluriel*, S. 179 (meine Hervorhebung kursiv). Vgl. zur Problematik des einsprachigen Textes als Übersetzung auch Samia Mehrez: „Translation and the postcolonial experience: The francophone North African text.“ In: Lawrence Venuti: *Rethinking translation*. London: Routledge 1992, S. 120-138.

27 Vgl. Regina Keil: „Schreiben im Spagat.“ In: dies. (Hrsg.): *Der zerrissene Schleier. Das Bild der Frau in der algerischen Gegenwartsliteratur*. Iserlohn: Evangelische Akademie 1996, S.185.

28 Zitiert in Jeanne-Marie Clerc: *Assia Djebar*, S. 97.

29 Vgl. Assia Djebar: *L'amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel ²1995.

Frauen hörbar,³⁰ Nähesprache und Klang werden umgesetzt. Die französische Schrift trägt nun auch den abwesenden Klang, die Polyphonie des dialektalen Sprechens, „la voix polyforme de [s]a généalogie“³¹ und vermittelt in Form dieser Translation der Memoria den zentralen Bezugspunkt der Poetik Djebars:

Certes, l'écriture littéraire, parce qu'elle s'accomplit sur un autre registre linguistique (ici le français) peut tenter d'être un retour, *par translation* [Hvg. C.G.], à la parole traditionnelle comme parole plurielle (parole des autres femmes), mais aussi parole perdue, ou plutôt, *son de parole perdue*.³²

Der Film findet auf zwei Ebenen Eingang in die Schreibpraxis Djebars. Einerseits ist er biographisch entscheidend und im Unterschied zu anderen Autoren bezieht sich Djebbar ganz explizit auf eigene Filme und reflektiert deren Entstehung als autobiographischen Prozess.³³ Andererseits wird die Technik des Blicks zum Anhaltspunkt ihres Schreibens und sie ahmt filmische Techniken nach, um die Audiovisuallität der weiblichen Erzähltraditionen zu evozieren.³⁴ Die so entstehende transmediale Schrift fasst kulturelle Mehrdeutigkeit als Verflechtung kolonialer Buchstaben mit arabisch-berberischen Klängen.

Eine offensichtliche Analogie zum Film ist beispielsweise die im Anschluss an die Filmarbeit etablierte Makrostrukturierung der Texte in Sequenzen, wobei den Kapiteln jeweils mehrere Sequenzen zugeordnet werden.³⁵ So ist der Text *Vaste est la prison* in fünf Teile gegliedert, innerhalb derer wiederum verschiedene Erzählstränge ähnlich

30 Für diesen Film hatte sie die Heimatregion der Mutter besucht und die Stammesfrauen interviewt. Die Erzählungen sowie Berichte über den Algerienkrieg im arabischen und berberischen Dialekt wurden auf Tonband und Filmrolle aufgenommen.

31 Vgl. Assia Djebbar: *Vaste est la prison*. Paris: Albin Michel 1995, S. 332.

32 Vgl. Assia Djebbar: *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel 1999, S. 78.

33 Neben *Vaste est la prison* auch in *Ces voix qui m'assiègent*.

34 Clerc zufolge ist die Filmerfahrung sogar die Matrix ihres romanischen Schreibens: „Du film au roman, on peut suivre l'émergence d'une structure à la fois thématique et formelle dont l'auteur se plaît souligner le caractère architectural et qui fait répondre le silence ou le cri des femmes algériennes, dans une expression contradictoire du même, à laquelle s'oppose l'écriture avec les mots des Autres, les Français [...]“, vgl. Jeanne-Marie Clerc: *Assia Djebbar. Écrire, Transgresser, Résister*. Paris: L'Harmattan 1997, S. 11f. Vgl. zur Filmproblematik auch Sada Niang (Hrsg.): *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djebbar*. Paris/Montréal: L'Harmattan 1996 und *World Literature Today* 70: 4, 1996.

35 Dies beginnt mit *L'amour, la fantasia*.

der Filmmontage parallel geführt und verschränkt werden.³⁶ Ebenso wie in der filmischen Parallelmontage wird dabei der Eindruck von Simultanität erweckt. Im Zentrum stehen Erinnerungen der Ich-Erzählerin, in deren Kopf die vergangenen Ereignisse wie eine Art Bewusstseinskino ablaufen – die Handlung hat ihren Ort *in actu* nur im Bewusstsein der Erzählerin:³⁷ die scheiternde Liebesgeschichte mit einem Berber (1. Teil), die wechselvolle Geschichte einer frühen afrikanischen, möglicherweise sogar berberischen Schrift (2. Teil), die Rekonstruktion der eigenen matrilinearen Familientradition bis hin zu ihren Wurzeln in der andalusischen Kultur und eine Sequenz zum Film, erzählt aus der Perspektive der Regisseurin (3. Teil), sowie einer Schreibreflexion. Die Linearität als traditionelles, der Verständlichkeit dienendes Prinzip der Schrift wird durch die Adaption der Montage-technik gebrochen.

Als Kern der Djebarschen filmischen Ästhetik würde ich jedoch die Mikrostruktur und zwar die spezifische Epistemologie des Sehens beschreiben, in der die Erfahrung mit der Kamera umgesetzt wird als doppelte Einschreibung von Gesehenem und Blick, von Dargestelltem und Perspektive. So ist der „regard éveillé par la caméra“³⁸ nicht nur für die arabische Frau von besonderer Bedeutung – Schleier und Harem tabuisieren den weiblichen Blick nach draußen –, sondern bestätigt auch die These Benjamins, dass die Filmtechnik mit Zeitlupe, Totale, *close up* u.a. ungewohnte Seherfahrungen ermöglicht, wengleich sich Djebbar dies auf ungewöhnliche Art zunutze macht.³⁹ Ihre Arbeit als Filmemacherin – als Bekenntnis zu Sehen und Gesehenwerden – ist ein gefährlicher Bruch mit der islamisch-patriarchalen Epistemologie femininer Unsichtbarkeit.

36 Näheres zum Text vgl. Ronnie Scharfman: „Regards du sujet, sujets du regard. *Vaste est la prison d'Assia Djebbar.*“ In: Ernstpeter Ruhe (Hrsg.): *Assia Djebbar*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 121-131.

37 Dies hat in Form des *stream of consciousness* spätestens mit Joyce einen festen Platz unter den literarischen Techniken, verweist jedoch auf später für den Film prägende Wahrnehmungsmuster.

38 Vgl. Jeanne-Marie Clerc: *Assia Djebbar*, S. 153.

39 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970. Der Begriff der Aura (des Kunstwerks) ist beispielsweise auch für gedächtnisgestützte Formen der Memoria relevant, vgl. Aleida und Jan Assmann: *Schrift und Gedächtnis*, S. 274.

Der erkenntnistheoretische Bereich des Sehens bildet das zentrale Thema dieses Textes, was besonders die Sequenz verdeutlicht, die den Dreharbeiten zu *La Nouba* gewidmet ist: Die im Film – anhand der Figur Lila – gezeigte Eroberung des Blicks scheint mit dem „Voyeurismus“ der Erzählerin verwandt und erweist sich außerdem als Movens der Djebarschen *écriture* selbst. Die kulturelle und politische Dimension des Sehens wird in Bilder und Sprache umgesetzt, beispielsweise im Schleier, der das Sichtfeld der Frau einschränkt und sie von der Außenwelt abschneidet. Die Erzählerin von *Vaste est la prison* beansprucht den Blick für sich und verbirgt dies nicht einmal mehr: „je danserai!“ (S. 101) lautet die Provokation des Gesehenwerdens (64):

Me voici *spectatrice* [...] Pour la première fois aussi, sans doute pour la première fois de ma vie, je me *sentais* „visible“ pas comme durant mon adolescence [...] je souriais distraitement, pensant alors: „C’est mon apparence, mon fantôme que vous voyez, pas moi-même, pas moi pour de vrai... Moi, je suis masquée, je suis voilée, vous ne pouvez me voir!“⁴⁰

Die Nähe zum Kino erzeugt Djebbar darüber hinaus durch die Verwendung diverser Filmtermini:

De cette époque se détache une *scène* nocturne, immobilisée dans une lumière onirique, dont j’aurais sans raison *coupé le son* [...] *Scène* de mauvais rêve, figée dans un *éclairage blafard*. *Scène de mélodrame*, dont, délibérément, j’ai coupé le son.⁴¹

Le film de la scène nocturne revient maintes fois, moi allongée en plein jour [...].⁴²

Analog zur Drehbuchtechnik imaginiert die Ich-Erzählerin sich Bilder zur dargestellten Geschichte, z.B.: „je tente d’imaginer l’entrée de Fatima“ (S. 208).

Ähnlich wie Meddeb thematisiert auch Djebbar die sinnstiftende Funktion des Körpers als Gedächtnisträger und inszeniert ihn als zentralen Wahrnehmungsort nicht nur der mündlichen Kultur, sondern auch von Schreiben und Lesen.

Damit steht die traditionelle Medienopposition in Frage, und Schrift wird ergänzt durch einen die Interaktivität von Sehen, Hören und Fühlen simulierenden audiovisuellen Code. Der Text wird zum transkulturellen

40 Vgl. Assia Djebbar: *Vaste est la prison*, S. 51 (meine Hervorhebungen kursiv).

41 Assia Djebbar: *Vaste est la prison*, S. 101.

42 Assia Djebbar: *Vaste est la prison*, S. 107 (meine Hervorhebung kursiv).

Gedächtnis geformt,⁴³ in welchem sich das koloniale Schriftmodell und die Vielstimmigkeit einer weiblichen Memoria überlagern.⁴⁴ Dies vollzieht sich über die Vergegenwärtigung der abwesenden Dialekte des Arabischen oder Berberischen, als Simulation schriftfremder Medientechniken. Die Schrift wird gewissermaßen supplementiert, indem sie ihr Anderes, Ausgegrenztes wieder sichtbar macht. So versteht sich Djebar nicht als Urheberin, sondern TeilhaberIn und Medium einer Memoria, an deren Fortschreibung sie lediglich mitwirkt.⁴⁵

Den dargestellten Strategien gemeinsam ist die Reflexion von Schrift und die Simulation einer in der französischen Schrift abwesenden Kultur, deren mediale Konzepte sie in Schrift „übersetzen“. Dies lässt sich als implizite Kritik am abendländischen Schriftmodell sowie einem damit verbundenen binären Denken interpretieren, in dem sich Schrift- und mündliche Kultur ausschließen. Deren Differenz erscheint nicht mehr als außersprachliches, objektives Faktum, sondern lediglich als diskursives Moment eines Schriftmodells.

Damit tragen maghrebische AutorInnen nicht zuletzt der Wirklichkeitskonstitutiven Funktion von Medien als den Instrumenten von Wirklichkeitserfahrung und Techniken kultureller Wissensvermittlung Rechnung.⁴⁶ Sie artikulieren ihr Teilhaben an mehreren kulturellen Referenzsystemen sowie eine Kritik am Logozentrismus einer Schrift, die kulturelle Ausgrenzung im Rahmen eines Herrschaftsdispositivs produziert. Dagegen wird ein Schriftmodell gesetzt, das die dichotomische Gegensetzung von mündlichem und schriftlichem Wissen sowie die Unvereinbarkeit entsprechender Konzepte negiert.⁴⁷ Konventio-

43 Clerc spricht von „mémoire reconstruite“, vgl. Jeanne-Marie Clerc: *Assia Djebar*, S. 157. Allerdings würde ich Lyotards Begriff der *réécriture* (Vgl. seinen Beitrag *Réécrire la modernité*, 1988) vorziehen, um den Aspekt des Umschreibens und Rekodierens der Erinnerungen sichtbar zu machen (vgl. Claudia Gronemann: *Postmoderne/postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebischen Literatur*. Hildesheim: Olms Verlag 2002).

44 Vgl. zur oralen weiblichen Erzähltradition Zineb Ali-Benali: „Paroles de femmes. De la conteuse à la romancière, de l’oralité à l’écriture.“ In: *Quo vadis, Romania?* 11, 1998, S. 32-44.

45 Hierzu Djebar: „[...] le terme >auteur< devrait signifier celui qui réveille les morts, celui qui remet debout les cadavres!“, vgl. Assia Djebar: *Ces voix*, S. 112.

46 Die Erkenntnis der Präfigurierung von Wirklichkeit durch Medien, durch Selektion bestimmter Wirklichkeitsausschnitte, kognitive Modellierung und Steuerung kennzeichnet den aktuellen Stand der Medienforschung.

47 Vgl. zur Diskussion um Mediendeterminismus Philipp Löser: *Mediensimulation*, S. 157f.

nelle Grenzziehungen zwischen medialen Formen erscheinen vor diesem Hintergrund als essenzialistische, reduktive und autoritäre Strategie, der man mit einer veränderten Perspektive auf kulturelle Differenzen, nicht jedoch mit deren Abschaffung, begegnen kann: Bilder und Klänge sind nicht mehr das Andere, das in der Schrift Abwesende, sondern werden als immanentes Korrektiv entworfen. Es gibt demzufolge keine mehr oder weniger authentischen oder objektiven Repräsentationen, vielmehr tragen Schrift, Film und Oralität nur Spuren des Realen, indem sie jeweils Konzepte zu dessen Vertextung darstellen. Kulturelle Präsuppositionen von Schriftlichkeit und damit verbundene Herrschaftsansprüche werden obsolet.

Im Rahmen der gezeigten transmedialen Strategien artikulieren zahlreiche maghrebinsche Schriftsteller ein zutiefst ambivalentes Verhältnis zur Schrift, das aus der Problematik ihres doppelten Erbes resultiert. Dadurch gelingt es ihnen auch, die französische Schrift in den Dienst einer Fortschreibung der arabisch-islamischen und berberischen Kultur zu stellen. Die Insuffizienz der kolonialen Buchstaben, die das Körpergedächtnis exteriorisieren, kann damit poetisch kompensiert werden.