

**Claudia Gronemann (Universität Mannheim)**

« *Je ne suis en fait qu'une femme de cette multitude-là* »

**Zur Inszenierung von Autorschaft und kollektiver Textproduktion in der postkolonialen  
Literatur des Maghreb**

**1. Einleitung**

Unsere Publikation setzt sich die kritische Historisierung und Neubetrachtung von Autorschaftskonzepten der Alten und Neuen Romania zum Ziel und ich möchte in diesem Zusammenhang einen Blick auf kulturelle und geschlechtliche Aspekte postkolonialer Autorstrategien im Maghreb werfen. Ziel des Beitrags ist es, maghrebische Autorschaft nicht als eine scheinbar voraussetzungslose Größe zu fassen, sondern analog zu den aktuellen Standards der Diskussion als historisch wie poetologisch konstituierte Kategorie zu problematisieren. Die Ebene des historischen Autors soll daher nicht isoliert, sondern im Sinne eines Diskurses mit Autorfunktion im Sinne Foucaults<sup>1</sup> in ihrer steten Wechselbeziehung mit der literarischen Inszenierung analysiert werden. Ziel ist es, die Vielschichtigkeit der textuellen Entwürfe zu erfassen, die sich aus dem Umgang mit verschiedenen kulturell geprägten Mustern der *auctoritas* entfalten und die nicht auf den Begriff der *maghrébinité* zu bringen sind. Die Autorstrategien maghrebischer Schriftsteller, die zumeist anhand von grundlegender kultureller Differenz oder als Nachahmung westlicher Muster erfasst wird, soll hier nicht als Gegenbild westlicher Traditionen beschrieben werden, sondern im Sinne des Konzepts einer *kleinen Literatur* von Deleuze/Guattari (1975) vielmehr als deren Deterritorialisierung.<sup>2</sup>

Dem Stereotyp der Differenz eines maghrebischen Autors widersetzen sich zahlreiche Autoren und Autorinnen explizit. So auch Siham Bouhlal, die 1966 in Casablanca geborene und seit den 1980er Jahren in Paris ansässige Lyrikerin und Übersetzerin des Arabischen. Sie verneint die Frage, ob sie sich als maghrebische Autorin verstehe, und legt Wert darauf,

---

<sup>1</sup> Foucault entwickelte das Modell in seinem Epoche machenden Aufsatz „Qu'est-ce qu'un auteur?“ in: *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63: 3, (Juli-September) 1969, S.73-104. Er kehrt die Perspektive um und betrachtet den Autor in diskursanalytischer Tradition als Merkmal eines Textes, nicht als dessen Urheber oder gar intentionales, schöpferisches Subjekt. Er bezieht die autorzentrierte Sichtweise nicht nur auf Literatur, sondern sieht darin ein übergreifendes Paradigma der Geistesgeschichte.

<sup>2</sup> Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, 1975. Die Definition dieser Literatur als Resultat eines nicht mehr territorial gebundenen Sprachgebrauchs (hier S. 29) lässt sich gut auf den ‚Gebrauch‘ von Autorkonzepten übertragen, wobei das von Deleuze/Guattari explizit angeführte Kriterium der Kollektivität in unserem Zusammenhang von Bedeutung ist.

eine „Schriftstellerin französischer Sprache“ zu sein: „Ich bin keine ‚Maghrebinerin‘ und auch nicht ‚frankophon‘“.<sup>3</sup> Gezielt weist sie zwei Konzepte zurück, mit denen französischsprachige Schriftsteller aus dem Maghreb klassifiziert wurden und die nicht zuletzt im Prozess der Institutionalisierung der akademischen Maghrestudien eine entscheidende Rolle spielten.

## 2. „La mort de l’auteur maghrébin“

Ogleich Nordafrika mittlerweile auf eine frankophone Literaturtradition von über einem halben Jahrhundert zurückblicken kann, ist die Frage nach der Systematik von Autorschaft bezüglich dieser Literatur selten gestellt und von der Forschung noch kaum erschlossen worden. 2002 widmet sich dazu monothematisch die erste Ausgabe einer der international bedeutendsten Fachzeitschriften zur Literatur des Maghreb, *Expressions maghrébines*, und setzt bewusst ein Fragezeichen: „Qu’est-ce qu’un auteur maghrébin?“.<sup>4</sup> Zum ersten Mal werden hier, eindrucksvoll gebündelt, die immensen Auffächerungen von Autorschaft im maghrebinischen Kontext verdeutlicht. Alle Beiträge betonen die Schwierigkeit herkömmlicher Klassifizierungen und suchen nach anderen, offeneren und flexiblen Modellen. Dass der Band die Antwort darauf programmatisch offen lässt, resultiert aus den als problematisch wahrgenommenen Prämissen der maghrebinischen Literaturgeschichtsschreibung, wie beispielsweise dem Schnittpunkt mit der Frankophonie.<sup>5</sup> Das institutionalisierte Forschungsgebiet ‚Frankophone Literaturen‘ setzt voraus, dass es jeweils um französischsprachige Literaturen *außerhalb* des Hexagons geht. Die frankophone maghrebinische Literatur wird folglich auf der Basis eines geographisch und national situierten Sprachmodells exterritorialisert und Schriftstellern *aus* dem Maghreb, gebürtigen Maghrebinern zugeordnet, auch wenn diese im Exil leben, in Frankreich oder anderswo, und auch dann noch, wenn diese über einen französischen o.a. Pass verfügen.<sup>6</sup> Autoren französischer Abstammung hingegen, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert im Maghreb ansiedelten oder dort geboren

---

<sup>3</sup> Die Lyrikerin schreibt auf Französisch, aber steht als Übersetzerin in enger Verbindung zur arabischen Sprache als Diglossie. Vgl. das Interview mit Martina Sabra, 2010, unter: <http://de.qantara.de/Dichtung-als-universelles-Ausdrucksmittel/5028c51091p423/> (zuletzt konsultiert am 16.9.2011).

<sup>4</sup> *Expressions maghrébines. Revue de la Coopération Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines* (Band 1, Nr. 1, Sommer 2002), koordiniert von Isabelle Larrivé und mit einem Editorial von Alec G. Hargreaves.

<sup>5</sup> Für einen Überblick über Geschichte und Funktion der Institution vgl. Anne Judge, „The Institutional Framework of *la Francophonie*“, in: Laila Ibnlfassi/Nicki Hitchcott (Hgg.): *African Francophone Writing. A critical introduction*. Oxford, 1996, 11-30.

<sup>6</sup> Wengleich maghrebinische Staatsbürgerschaften als unveräußerlich gelten, wird doch daran erneut die Problematik nationaler Literaturreaster deutlich. Die Forderung Gontards nach einer stärkeren Berücksichtigung der Nationalitäten (neben Residenz und Sprachwahl) ist daher nur als Strategie gegen das gängige Nivellieren nationaler Besonderheiten in Bezug auf den Maghreb nachvollziehbar. Vgl. Marc Gontard „Auteur maghrébin: la définition introuvable“, in: *Expressions maghrébines* 1,1, 2002, 9-16, hier S. 9 und 13.

wurden und schrieben, zählen zur Kolonialliteratur und werden vom ‚indigenen‘ maghrebinischen Autor abgegrenzt.<sup>7</sup>

Ein weiteres Beispiel für die Ein- und Abgrenzung von hybriden Autorschaften findet sich mit Blick auf die Vertreter der Generation *beur*, deren Schreiben entweder vermittelt über die familiäre Herkunft als diasporisch betrachtet wird, als fester Bestandteil einer französischen Kulturalisierung<sup>8</sup> oder aber als transnationale Erscheinung, was zahlreiche dieser literarischen Texte auch selbst thematisieren. So sieht sich Nina Bouraoui, 1967 in Rennes als Tochter eines algerischen Vaters und einer französischen Mutter geboren, unfreiwillig zwischen die Stühle etablierter Raster gesetzt: „Auteur français? Auteur maghrébin? Certains choisiront pour moi. Contre moi. Ce sera encore une violence“.<sup>9</sup> Die Beständigkeit der normativen Systeme bewirkte im *beur*-Kontext zahlreiche Kontroversen innerhalb und außerhalb der Literatur und verhalf dem Thema Autorschaft innerhalb der Maghrebforschung immerhin zu größerer Aufmerksamkeit. Denn gerade am Beispiel der *beur*-Literatur zeigte sich,<sup>10</sup> dass alle Versuche der Autorengruppierung, biographische, thematische und auch die ästhetischen fehlgingen und somit geradezu offen bleiben *muss*, ob „French, Francophone, Maghrebian or Beur“.<sup>11</sup> Diese Nichtfestlegung trägt dabei dem Bemühen der AutorInnen am besten Rechnung, ihre Hybridität nicht als Folge konkreter kultureller oder historischer Spezifika zu begreifen, sondern vor allem als Auswirkung der gängigen, einseitigen Kategorien.

Während die Festschreibung auf den Begriff *beur*-Autor inzwischen kaum mehr ernsthaft vertreten wird, überwiegt in der Literaturgeschichtsschreibung des Maghreb bezogen auf Autorschaft noch immer ein repräsentationslogisches und psychologisches System der Projektion, welches die vorhandenen kulturellen Prägungen substanzialisiert und der Literatur im Anschluss daran eine „performance of verisimilitude“ abfordert.<sup>12</sup> Wenngleich dies

---

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Richard Watts : » ‘Qu’est-ce qu’un auteur indigène ?’ De la littérature coloniale à la littérature maghrébine », in : *Expressions maghrébines*, 1,1, 2002, S. 59-75.

<sup>8</sup> So beispielsweise Mdarhri-Alaoui, Abdallah : « Place de la littérature “beur” dans la production franco-maghrébine », in : Charles Bonn (Hg.), *Littératures des immigrations*, Bd. 1, *Un espace littéraire émergent*, Paris, S. 41-50.

<sup>9</sup> Nina Bouraoui, *Garçon manqué*. Paris, 2000, S. 34. « Französische Autorin? Maghrebinische Autorin? Bestimmte Leute werden für mich entscheiden. Gegen mich. Dies wird nochmals Gewalt sein » (meine Übersetzung).

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Michel Laronde, *Autour du roman beur. Immigration et identité*. Paris, 1990; Alec G. Hargreaves, *Voices from the North African Immigrant Community in France. Immigration and Identity in Beur Fiction*. New York/Oxford, 1991, und in der deutschen Romanistik Adelheid Schumann, *Zwischen Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung: Die Beurs, Kinder der maghrebinischen Immigration in Frankreich*. Frankfurt, 2002, sowie Karen Struve, *Écriture transculturelle beur. Die Beur-Literatur als Laboratorium transkultureller Identitätsfiktionen*. Tübingen, 2009.

<sup>11</sup> So der Untertitel des Aufsatzes von Alec G. Hargreaves « Writers of Maghrebian Immigrant Origin in France: French, Francophone, Maghrebian or Beur? », in : Laïla Ibnlfassi/ Nicki Hitchcott (Hgg.), *African Francophone Literature. A Critical Introduction*, Oxford, 1996, S. 33-43.

<sup>12</sup> “And whereas Barthes reveals the artificiality of the ‚reality effect‘ in literature, the Maghrebi author is legitimized only by and through his (or her) performance of verisimilitude”, vgl. Lia Nicole Brozgal, *Reading*

durchaus verdienstvoll auch der Kanonbildung und dem Aufbau eines universitären Forschungsgebietes zugutekam,<sup>13</sup> so führte es umgekehrt zu einer Verfestigung der Abgrenzung maghrebinischer Autorschaft, welche die epistemologische und transkulturelle Sprengung genau dieses kulturellen Rahmens in der ästhetischen Praxis zahlreicher Autoren verkennt.

In dieser Tradition der Verfestigung stehen aktuelle Vorschläge zu Fragen der Autorschaft, wie sie etwa von Valérie Lotodé vertreten werden, weil sie – wenngleich in rezeptionsästhetischer Wendung – Autoren und Autorinnen anhand einer kulturellen Essenz identifiziert, auch wenn dies hier kunstvoll auf den Leser übertragen wird. Die *maghrébinité* entfalte sich mit dem impliziten Leser in der Virtualität der Textrezeption: „La maghrébinité d’un auteur dépend donc de l’identité culturelle de son lecteur implicite, de sa part de maghrébinité, qui se déduit des compétences et des savoirs [...]“.<sup>14</sup> Damit wird der Autor indirekt zum Kulturvermittler, die Texte zu Regionalliteratur, die sich dem Leser vorrangig anhand lokaler Einschreibungen – des Arabischen ebenso wie der kulturellen oder literarischen Besonderheiten – erschließt. Autorschaft konstituiert sich hier in einer Rezeption, die auf das Erkennen von konkretem Wissen gerichtet ist.<sup>15</sup> Die Transzendierung etablierter Wissensbestände und Kulturmodelle mittels literarischer Verfahren bleibt gänzlich unreflektiert. So übt Christiane Chaulet-Achour Kritik an jedweder Veräußerung und Fixierung maghrebinischer Autorschaft, insbesondere – per Seitenhieb auf die Begründer des Fachs – an der Festschreibung eines kulturellen Identitätskonflikts:

En fait, cette qualification [de l’auteur maghrébin par un champ littéraire maghrébin, C.G.] réfère à une désignation identitaire et elle enferme les œuvres francophones des trois pays du Maghreb sous une étiquette de distinction qui les engluent dans la fameuse question de l’identité, dans sa version la plus stérilisante, celle de la liaison à une

---

*Albert Memmi: Authorship, Identity and the Francophone Postcolonial Text.* Cambridge, Mass., 2007, S. 48 (unveröffentlichte Dissertation).

<sup>13</sup> An dieser Stelle ist Charles Bonn zu nennen, der in der Tradition seines Lehrers Jean Déjeux, des französischen Begründers der Maghrestudien, einen weit reichenden Paradigmenwechsel in der Forschung initiierte. Er hatte den Fokus von der traditionellen Biographisierung (und Bibliographisierung) der Autoren hin zu deren ästhetischen Praktiken gelenkt, wobei damit wiederum eine – wenngleich deutlich offenere, auf diversen Kodes beruhende – Form von Maghrebinität fixiert wurde. Bezogen auf die operationale Praxis von Autorbegriffen zeigt Bonn hingegen Flexibilität, beispielsweise wenn er relevante *beur*-Autoren in seine Anthologie der algerischen Literatur aufnimmt, vgl. Charles Bonn, *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, 1990, Paris.

<sup>14</sup> Vgl. Valérie Lotodé, „La Réception virtuelle comme révélateur de la maghrébinité d’un auteur“, in: *Expressions maghrébines*, 1 :1 (2002), 45-58, hier S. 55. (Die Maghrebinität eines Autors hängt folglich von der kulturellen Identität des impliziten Lesers ab, von dessen Teilhabe an Maghrebinität, die sich aus entsprechendem Wissen und Kompetenzen speist. Meine Übersetzung).

<sup>15</sup> Vgl. auch die überzeugende Kritik an der Dichotomie von *public révélé/public réel* bei Chaulet-Achour (« Les Masques de la périphérie : Eléments pour un débat », in: *Expressions maghrébines*, 1 :1 (2002), 17-29, hier S. 26), welches für den Idealfall der Lektüre eine ‚ethnische Übereinstimmung‘ (homogénéité ethnique) von idealem (maghrebinischem) und realem Leser unterstellt.

authenticité qui permet aux « experts » de distinguer entre « vrais » et « faux » écrivains du Maghreb, bien évidemment !<sup>16</sup>

Anstelle der immer wieder praktizierten biograph(ist)ischen Rückführung transkulturell entfalteter Literaturen auf einen historischen Urkonflikt plädiert die Forscherin für die Betrachtung der vielfältigen Verankerungen konkreter Texte „dans un ou plusieurs champs littéraires“ (in einem oder mehreren literarischen Feldern).<sup>17</sup> Gerade eine solche Verortung in mehreren historischen und literarischen Bezugssystemen, wie sie die Literaturen des Maghreb in ihrer Dissonanz prägen und wie sie in den Diskursen der Autoren und Autorinnen sichtbar werden, ist einerseits zwar umfassend erforscht und beschrieben, findet aber andererseits bislang kaum Niederschlag in Form einer elaborierten Diskussion um die Neubetrachtung von Autorschaft. Deshalb wehren sich AutorInnen wie Bouhlal gegen die gängige Klassifizierung nach Herkunfts- und Sprachmodellen, die noch immer erstaunlich dominant ist. Der Zwang der Zuordnung gipfelt beispielsweise in der Wahrnehmung Assia Djebars, der 76jährigen *grande dame* der Maghrebliteratur zwischen arabischer Frauenautorin und ‚unsterblicher französischer‘ Dichterin. Im Jahr 2005 in die Liste der *Immortels* der Französischen Akademie aufgenommen, gilt sie nunmehr als Mitbegründerin des französischen – nicht etwa algerischen – Geistes.<sup>18</sup>

Gegen die lange Tradition solcherart Eingruppierungsmuster von frankophonen Autoren und Autorinnen erhob sich seit langem Protest und dieser gipfelte 2007 angesichts zahlreicher Literaturpreisvergaben an frankophone AutorInnen in der öffentlichen Proklamation einer neuen Weltliteratur in französischer Sprache, *littérature-monde en français*, jenseits frankophoner Etikettierung oder französischer Vereinnahmung, unterzeichnet von 44 SchriftstellerInnen.<sup>19</sup> Das jedoch dieser eher kulturpolitisch motivierte Vorschlag ebenso wenig wie

---

<sup>16</sup> Ibid. S. 26. (Letztlich bezieht sich diese Klassifikation [des maghrebinischen Autors im Rahmen eines maghrebinischen literarischen Feldes, C.G.] auf einen Identitätsbegriff und dieser subsumiert alle frankophonen Werke der drei Länder des Maghreb unter dem Etikett der Abgrenzung, das sie auf die berühmte Identitätsproblematik – und zwar in ihrer lähmendsten Fassung – festnagelt, nämlich in Verbindung mit einer Authentizität, die den ‚Experten‘ die Unterscheidung von ‚wahren‘ und ‚falschen‘ Maghrebautoren erlaubt, ganz selbstverständlich! Meine Übersetzung).

<sup>17</sup> Ibid. S. 27.

<sup>18</sup> Die Selbstdarstellung der *Académie française* und ihrer ‚unsterblichen‘ Mitglieder lautet denn auch wie folgt: « Par sa composition variée, elle offre une image fidèle du talent, de l’intelligence, de la culture, de l’imagination littéraire et scientifique qui *fondent le génie de la France*. », meine Hervorhebung; zitiert nach: <http://www.academie-francaise.fr/immortels/index.html>, zuletzt konsultiert am 30.8.2011 (In ihrer gemischten Zusammensetzung bietet sie ein getreues Abbild der Begabung, der Intelligenz, der Bildung, der literarischen und wissenschaftlichen Imagination, welche den französischen Geist begründen. Meine Übersetzung).

<sup>19</sup> Dieser Frankophonie kritische Appell erschien am 15. März 2007 in der Beilage *Le monde des livres* und ist abrufbar unter: [http://www.lianes.org/Manifeste-pour-une-litterature-monde-en-francais\\_a128.html](http://www.lianes.org/Manifeste-pour-une-litterature-monde-en-francais_a128.html) (2.1.2012).

das darin verabschiedete Frankophoniemodell als Königsweg einer Neuorientierung der Forschung taugen, hat kürzlich Lydie Modilenou aufgezeigt.<sup>20</sup>

Entscheidender als die Auswechslung von Begrifflichkeiten scheint mir im Anschluss daran die Weiterentwicklung der mit ihnen verbundenen Literaturkonzepte. In diesem Zusammenhang erachte ich eine systematische Reflexion von Phänomenen der Autorschaft für unbedingt erforderlich. Während die Facetten westlicher Autorschaft längst erfasst, historisiert, aus feministischer Perspektive revidiert und auf der Basis der poststrukturalen Kritik am Subjektbegriff verworfen sowie in neuer Fassung wieder belebt wurden,<sup>21</sup> ist die Aufarbeitung der literarischen Autordiskurse für den Maghreb bis auf Einzelbeispiele nicht erfolgt. Eine Voraussetzung hierfür ist zunächst die Vorstellung von einer historisch und empirisch einheitlichen Klasse von maghrebischen Autoren ad acta zu legen und den Blick von realen Personen und Biographien auf die textuellen Inszenierungen von Autorschaft zu lenken. So konstatiert Brozgal ein „critical jet-lag“<sup>22</sup> zwischen der kritischen Autortheorie einerseits und der Aufmerksamkeit seitens der Forschung gegenüber Herkunft, Biographie und Intentionen frankophoner Autoren: „the author’s authenticity in representing a certain content and context, and the stakes of that representation, have been factors that define Francophone postcolonial authors – this is not generally the case in Western categories of national literature“.<sup>23</sup> Sie zeigt am Beispiel einer Anthologie des tunesischen Autors Albert Memmi,<sup>24</sup> dass es in der Praxis bereits frühe Ansätze der kritischen Auseinandersetzung mit der (dem kolonialen Denken entsprungenen) Dichotomisierung von Autoren gab. Memmi stellte hier nicht nur Assia Djebar neben Isabelle Eberhardt,<sup>25</sup> auch Driss Chraïbi und Kateb Yacine werden neben Emmanuel Roblès und Albert Camus aufgeführt. Unter Verwendung des kontroversen Begriffs der Frankophonie, und darin liegt das Entscheidende, entwirft Memmi hier ein postkoloniales Konzept von Autorschaft, “in which the writing subject’s

---

<sup>20</sup> Vgl. zu Frankophonie und littérature-monde die Kritik von Lydie Moudileno, “in: « Francophonie : Trash or Recycle ? », in: *Transnational French Studies: Postcolonialism and Litterature-Monde*, S. 109-124, die gleichwohl nicht die radikale Abschaffung, sondern eine Umgestaltung der Frankophonen Studien fordert.

<sup>21</sup> Die Metapher vom *Tod* des Autors markiert den Beginn einer Historisierung von Autorkonzepten, welche dessen plurale kulturhistorische Prägungen verdeutlicht. Drei Theorien postulieren das Ende der Autorintention: das Modell des Lesers als *scripteur* (Roland Barthes, “La mort de l’auteur,, in: ders. *Le bruissement de la langue*, Paris, 1984, 61-67, [1968]), eine entgrenzte Form der Intertextualität (Julia Kristeva, *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris, 1969) und die Autorfunktion (Michel Foucault, vgl. Fußnote 1). Bernhard Teuber wiederum hat diese Theorien als kritische Auseinandersetzungen mit dem Existenzialismus historisiert, vgl. “Sacrificium auctoris – Die Anthropologie des Opfers und das postmoderne Konzept der Autorschaft,, in: Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft – Positionen und Revisionen* (Germanistisches DFG-Symposium, Schloss Salzau/Schleswig-Holstein, September 2001), Stuttgart/Weimar, 2002, S 121-141, hier S. 123.

<sup>22</sup> Vgl. Brozgal, *Reading Albert Memmi*, 2007, S. 65.

<sup>23</sup> Ibid. S. 64.

<sup>24</sup> Vgl. Albert Memmi (Hg.), *Écrivains francophones du Maghreb*, Paris, 1985.

<sup>25</sup> Eine in Genf geborene deutsch-jüdische Autorin mit russisch-aristokratischer Herkunft und Nationalität, zum Islam übergetreten und mit einem algerischen Moslem verheiratet, die später die französische Nationalität erhielt.

difference is not inscribed *a priori*“.<sup>26</sup> Ansätze für eine kritische Reflexion von Autorschaft in der Tradition poststrukturaler und postkolonialer Denker, die im Anschluss an die Idee vom Tod des Autors die Hinwendung zu seinen vielfältigen textuellen Erscheinungsweisen untersuchen, gibt es also auch im Kontext des Maghreb längst, nur sind diese bislang wenig bekannt.

Ich möchte an diese anschließen, mich jedoch im Folgenden auf textuelle Strategien von Autorschaft am Beispiel zweier Autoren beziehen, deren Schreiben eine Affinität zu Modellen der Kollektivität aufweist. Zum einen Assia Djebar, die ihre Texte als palimpsestische Strukturen versteht, in denen Geschichtsschreibung, Memoria, Autobiographie, Poesie, Fiktion und altermediale Konzepte gleichermaßen und in dissonanter Form aufgehoben sind. Zum anderen werde ich auf Kateb Yacines *Nedjma* eingehen, weil das Prinzip der Vielstimmigkeit als gezielte Entmachtung autoritärer Rhetoriken auf diesen Autor als einen der Begründer der frankophonen Maghreb-literatur zurückgeht, dessen Texte sich als Matrix für die Verknüpfung moderner und kollektiver Autorisierungspraktiken lesen lassen.<sup>27</sup> Gerade anhand der Analyse von ästhetischen Praktiken der Inszenierung – nicht etwa der Reproduktion – kollektiver Muster möchte ich argumentieren, dass eine Ethnisierung maghreb-inischer Autorschaft derartige Schreibweisen komplett verkennt.

### 3. Rückkehr zur Kollektivität?

Das Phänomen der kollektiven Textproduktion, verstanden als gemeinschaftlicher, geteilter Prozess der Kreation, findet sich in verschiedenen literarischen Traditionen wieder und bildet in der Diskussion um Autorschaft gemeinhin eine Art Gegenpol zum Verständnis eines originellen Dichters. Der moderne Autor hat sich vielmehr in dezidierter Absetzung zu diesen gemeinschaftlichen Formen der Literaturproduktion entworfen, die eine Konstante der vormodernen Literaturproduktion darstellten, einer Kultur der Topik und Texttranskription. Mit dem Umbruch zur Moderne werden diese Techniken dann im Dienst von Subversionen gebraucht, z.B. in Romantik und Surrealismus, wo sie das “Bild des Autors entsakralisieren,,<sup>28</sup> Gegenwärtig erleben Kollektivautorschaften in Cyberliteratur und elektronischen Schreibprojekten eine Renaissance, wobei sie in Form faktischer Gruppenproduktion, verbunden beispielsweise mit dem sog. editorialen *framing* oder in Gestalt eines *Wreader*

---

<sup>26</sup> Vgl. Brozgal, Reading Albert Memmi, 2007, S. 34.

<sup>27</sup> Kateb Yacines Roman wurde 1956, also sechs Jahre vor der algerischen Unabhängigkeit veröffentlicht und ist somit kein postkolonialer Text im chronologisch-historischen Sinne, aber durchaus – und dies sogar modellbildend – im typologisch-konzeptuellen Verständnis des Begriffs.

<sup>28</sup> So Roland Barthes in “La mort de l’auteur,, 1984, S. 63 : « [...] en acceptant le principe et l’expérience d’une écriture à plusieurs, le Surréalisme a contribué à désacraliser l’image de l’Auteur ».

aufzutreten,<sup>29</sup> der die Prozesse von Lesen und Schreiben nachhaltig synthetisiert. Autorschaft in hypertextbasierter Kommunikation teilt mit dem totgesagten intentionalen Autor poststrukturaler Provenienz die Ablösung von der positivistischen Projektion eines einzel-schöpferischen Subjekts. Rückblickend unterstreicht der gegenwärtige Wandel von Autorschaft daher einmal mehr die vorübergehende historische Existenz eines intentionalen Autorverständnisses als „Angelpunkt für die Individualisierung in der Geistes-, Ideen- und Literaturgeschichte, auch in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte,“<sup>30</sup>

Die Problematik von Kollektivität im Kontrast zur modernen singulären Autorschaft hatte die amerikanische Literaturhistorikerin Martha Woodmansee aufgeworfen, die die Herausbildung der (Urheber-)Rechtsform von Autorschaft im England und Amerika des 18. Jahrhunderts analysiert. Ihr Ansatz zielt nicht nur darauf ab, diesen Autorbegriff zu historisieren, sondern auch tradierte Formen kollektiver Kreativität gegen Originalität und Genieästhetik zu profilieren. Ausgehend vom singulären Autor und seiner „episodenhafte[n] Existenz in der Geschichte der Schriftlichkeit“<sup>31</sup> leitet sie die Forderung nach einer Rehabilitierung jener kollektivierenden Schreibpraktiken ab, die im Zuge des aufklärerischen Fortschrittsparadigmas fundamental abgewertet worden waren, obwohl sie Schriftkulturen seit je her prägen. Die Orientierung am schriftlichen Traditionsbestand, Rückgriffe auf das Textarchiv, auf Enzyklopädien, Exempla-Sammlungen u.a. Kompendien sowie der Schreibmodus der Kompilation – nicht vordergründig die Selbstwerdung eines Subjekts – waren hier für die Textproduktion entscheidend. Während es Woodmansee um eine *Wiederherstellung*<sup>32</sup> dieser Art von (Schrift-)Kollektivität und damit eine anachronistische Kontinuität des historisch Differenten geht, möchte ich ihren Denkansatz aufgreifen und für eine Enthierarchisierung kulturspezifischer Autormodelle nutzen. Die von Woodmansee angeregte Auf- und Umwertung wesentlich kollektiver Modi der Textproduktion erlaubt es, transfokalisierende, polyphone und transmediale Erzählstrategien nicht mehr – wie im Übrigen auch bei Roland Barthes<sup>33</sup> – als ethnische Besonderheit und in einen Kontrast zur Moderne darzustellen,

---

<sup>29</sup> Der Begriff geht auf George P. Landow zurück, vgl. ders. (Hg.). *Hyper/Text Theory*, Baltimore/ London, 1994, S. 14. Zu den Neuerungen elektronischer Autorschaft siehe ebenfalls den aufschlussreichen Beitrag von Uwe Wirth, „Der Tod des Autors als Geburt des Editors,“, in: *Text + Kritik* Heft 152 (2001) 54-64.

<sup>30</sup> Vgl: Michel Foucault. „Was ist ein Autor?“, in: Fotis Jannidis et al.: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2000, 198-229, hier S. 202.

<sup>31</sup> Vgl.c

<sup>32</sup> Der Titel des Originalbeitrags von 1992 lautet „On the Author Effect. Recovering Collectivity“.

<sup>33</sup> Vgl. Roland Barthes, „La mort de l’auteur“, 1984, S. 61 : « [...] dans les sociétés ethnographiques, le récit n’est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant, dont on peut à la rigueur admirer la ‘performance’ (c’est à dire la maîtrise du code narratif) mais jamais le génie. L’auteur est un personnage moderne [...] ». („In archaischen Kulturen kam eine Erzählung niemals von einer Person, sondern von einem Vermittler (einem Schamanen oder Erzähler), an dem man höchstens die ‚Ausführung‘ (nämlich die Beherrschung des Erzählcodes) bewundern kann, aber niemals das ‚Genie‘. Der *Autor* ist eine moderne Figur

sondern als Darstellungsverfahren, derer sich Autoren gerade im Dienst je spezifischer Formen des modernen, postmodernen und postkolonialen ‚self fashioning‘ bedienen können. Polyzentrische Erzähldiskurse, die eine Entautorisierung des Einzelsubjekts implizieren, können durchaus Elemente von komplexen und originellen Autorinszenierungen darstellen. Die Rekodifizierung kollektiver Sinnproduktion und die in der Maghrebliteratur vorhandenen Rekurse auf Memoriatraditionen sind folglich nicht nur kulturelle Reminiszenzen, sondern auch Bestandteil dezidiert singulärer Autorpoetiken. Auf der Ebene des *énoncé*, so formuliert es Teuber für die postrukturalen Theoretiker, wird zwar der Autoritätsanspruch veräußert, im Äußerungsakt selbst allerdings bleibt er erhalten.<sup>34</sup> Wenn Texte auf kollektive Autorschaft und kulturelle Memoria referieren, so repetieren sie diese nicht, sondern transformieren sie zu individuellen Autorpoetiken, was ich exemplarisch am Beispiel von Kateb Yacine und Assia Djébar zeigen möchte.

#### **4. Literarische Autorschaft und Inszenierungen von Kollektivität bei Assia Djébar**

Die Autorin, Historikerin und Filmemacherin Assia Djébar widmet ihre literarischen Texte der maghrebischen und persönlichen Geschichte aus einer transkulturellen Perspektive und entwickelt dabei ein vielseitiges Repertoire an innovativen Erzählverfahren. Ihre Texte – mit Ausnahme der vier frühen Romane – werden folglich zu einer postkolonialen Geschichtsschreibung, die sich durch die Transzendierung etablierter kultureller und ästhetischer Muster auszeichnet.<sup>35</sup> Die algerische Autorin arabisch-berberischer Herkunft, aufgewachsen im kolonialen Algerien, vom Vater in die französische Schrift eingewiesen und 2005 als erste arabische und afrikanische Frau in die *Académie française* gewählt, hatte seit ihrer 13jährigen Schreibpause, jenen ‚années-tunnel‘, konsequent das eigene Verhältnis zu Sprache und Schreiben thematisiert. Mit 21 Jahren publizierte sie ihren ersten Roman, *La soif* unter Pseudonym, um ihre Familie und sich selbst vor Anwürfen seitens der Traditionalisten zu schützen. Das Schreiben und Veröffentlichen von Romanen durch eine junge arabische Frau, die noch dazu auf Französisch das Wort ergriff, 1957, ein Jahr nach Beginn des Algerienkrieges, stellte eine fundamentale kulturelle Übertretung dar. Fatima Zohra

---

[...],, vgl. Roland Barthes: „Der Tod des Autors,, in: Fotis Jannidis et al.: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 2000, S. 185-193, hier S. 186.

<sup>34</sup> Die Beschreibung der generellen Doppelgesichtigkeit des Autors übernehme ich von Bernhard Teuber, der sie wiederum anschließend an Detering auf Barthes und Foucault überträgt, und zwar als diejenigen, “[...] die im *énoncé* ihrer Schriften das Autorkonzept entautorisieren, aber im Akt der *énonciation* selbst für sich Autorität zu gewinnen suchen [...]”, Vgl. Teuber, *Sacrificium auctoris*, 2002, S.123.

<sup>35</sup> Vgl. stellvertretend für die inzwischen kaum mehr zu überschauende Forschung und als Beispiel für die ausgewiesene deutsche Forschung die Monographien von Beatrice Schuchardt, *Schreiben auf der Grenze: postkoloniale Geschichtsbilder bei Assia Djébar*, Wien, 2006 und Elke Richter, *Ich-Entwürfe im hybriden Raum – das „Algerische Quartett,, von Assia Djébar*, Frankfurt/M., 2008.

Imalayène wählte daher anstelle des väterlichen, berberischen Namens ein arabisches Pseudonym, das ihr in doppeldeutiger Weise einerseits eine religiöse Genealogie verschaffte und andererseits im Begriff des Heilers eine säkulare Schreibmetapher implizierte. Sie hatte einen der 99 Namen des Propheten Mohammed<sup>36</sup> ausgewählt und einen weiblichen arabischen Vornamen hinzugefügt, so entstand Assia Djébar. Dass ihr in der Eile (auf dem Weg zum Pariser Verlagshaus) offenbar beim Transkribieren des arabischen ‚al-djebbār‘ (der Allmächtige) ein Schreibfehler unterlief, ist biographisch überliefert.<sup>37</sup> Der fehlende Konsonant macht aus dem göttlichen Attribut das Wort ‚Heiler‘ (al-djābar), was Anlass für Spekulationen über ein Versehen oder vielmehr gezielte Abänderung bietet.<sup>38</sup> Entscheidend an dem gewählten Pseudonym scheint mir hingegen, dass Djébar ihre (weibliche) Autorschaft mit Bezug auf die sakrale Dimension des Schreibens in der arabisch-islamischen Kultur des Maghreb legitimiert, indem sie einen der vielen prophetischen Namen auswählt. Durch ihren (intentionalen) Schreibfehler – eine Art *mimicry* im Sinne Bhabhas – säkularisiert sie das göttliche Attribut, wobei der religiöse Urtext in Form der biographisch überlieferten Anekdote erhalten bleibt und den Namen selbst zu einem Palimpsest werden lässt. Eine solche aneignende Umschrift des göttlichen Namens stellt nicht nur eine Selbstautorisierung ‚auf Umwegen‘ dar, sondern verhindert die schmerzhafteste Einverleibung und symbolische Auslöschung des Subjekts durch jene tradierte sakrale Namenspraxis, die der marokkanische Autor Abdelkébir Khatibi (1938-2009) in seinem Essayband *La blessure du nom propre* (1974, Die Wunde des Eigennamens) als ständige Diskrepanz zwischen kollektiver Tradition und Individualisierung, eine dem Subjekt von außen zugefügte Namenswunde und als eine metaphysische Enteignung beschrieben hatte.<sup>39</sup>

Da die Autorin ihren wahren Namen noch in der Frühphase des Schreibens öffentlich machte, hatte das Pseudonym schnell seine Schutzfunktion verloren und wandelte sich zur Rollende-

---

<sup>36</sup> Diese Namen sind die im Koran genannten Gottesbezeichnungen. Die Zahl selbst geht auf ein Hadith zurück und ist eher symbolisch zu verstehen, denn dort tauchen mehr als 99 solcher Attribute auf.

<sup>37</sup> Clarisse Zimra hatte diesen Aspekt in ihrem Nachwort zur englischen Übersetzung von Djébars Erzählband *Femmes d’Alger dans leur appartement* (1980) erläutert (vgl. Djébar, *Women of Algiers in their apartment*, Charlottesville, 1992).

<sup>38</sup> Vgl. Alison Rice: „The Improper Name. Ownership and Authorship in the Literary Production of Assia Djébar,“, in: Ernstpeter Ruhe (Hgg.), *Assia Djébar*. Würzburg, 2001, 49- 77, hier S. 50f.

<sup>39</sup> Schon zuvor hatte Khatibi die fundierende Dimension des Eigennamens im Zusammenhang mit seiner Autobiographie *La mémoire tatouée. Autobiographie d’un décolonisé* (1971) betont: » On le redira, le jour de ma naissance (1938) est le jour même de l’Aïd el Kebir, fête commémorant le sacrifice d’Abraham : de là mon prénom, Abdelkébir, serf du Grand, esclave de Dieu. [...] Je fus sacrifié en venant au monde, et ma tête fut, en quelque sorte, offerte à Dieu. L’ai-je jamais retrouvée, au-delà de tout destin métaphysique ? », aus dem Prolog zur Ausgabe von 1979, Abdelkébir Khatibi: *La mémoire tatouée*. Paris, Les Lettres Nouvelles, S. 10 (« Man wird es noch einmal erzählen, der Tag meiner Geburt (1938) ist der Tag des Aïd el Kebir, des Opferfestes und Gedenkens an Abraham: daher mein Vorname, Abdelkebir, Diener des Großen, Sklave Gottes. [...] Ich wurde geopfert, indem ich auf die Welt kam, und mein Kopf wurde Gott gewissermaßen geschenkt. Habe ich ihn jemals wieder gefunden, jenseits aller metaphysischen Bestimmung?,,).

nomination, zum *nom de plume* einer auf Französisch schreibenden Autorin. Alison Rice argumentiert, dass dieser Autornamen in den Stand eines Eigennamens erhoben wird und die Schriftstellerin, nunmehr im Besitz eines selbst verliehenen Namens, die Rechte am eigenen Ich jenseits einer patriarchalen familiären (und religiösen) Ökonomie beansprucht.<sup>40</sup> Subversiv eignet sie sich Elemente der väterlichen und sakralen Autorität an. Das ehemalige Pseudonym fungiert nicht mehr als Maske der Algerierin Imalayène,<sup>41</sup> sondern als Symbol der literarischen Selbstzeugung einer Schriftstellerin. Die künstlerische Selbstschöpfung könnte sich hier sogar gezielt in Abwendung von dem sakralen Schriftmodell der Buchstäblichkeit vollzogen haben: durch das Aufschreiben des Gottesnamens (*a-djabbār*) wird eine Abweichung vom Wortursprung (ganz im Sinne von Derridas *différance*) erzeugt und die Metaphysik des Buchstabens erschüttert. Die (zu jenem Zeitpunkt) der arabischen Schrift unkundige Autorin übersetzte den gewählten Gottesnamen zudem nicht mit den üblichen, im Wörterbuch verzeichneten Begriffen der Riesige, Kolossale, Tyrannische, Allmächtige, Unterdrücker, sondern wählt ein Attribut (der Unversöhnliche), das allenfalls daraus ableitbar ist.<sup>42</sup> Bei der lateinischen Transkription des arabischen Wortes – für die es erstaunlicherweise bis heute keine Standards gibt – wird der Doppelkonsonant ‚bb‘ zu ‚b‘. Damit das neue Wort jedoch zu ‚Heiler‘ wird, muss eine weitere Transformation erfolgen – in der Schreibung von Djebar übrigens gänzlich unsichtbar –, nämlich die Verschiebung des langen Vokals von der zweiten in die erste Silbe: ‚al-djābar‘.<sup>43</sup> In genau diesen Abweichungen vom Wortlaut und dementsprechenden Bedeutungskonzepten sind daher nicht allein fehlerhafte, sondern durchaus strategische Aneignungsprozesse zu vermuten. Der Autorin geht es im Sinne der von ihr selbst erwähnten Schriftunkundigkeit des Arabischen nicht um eine Vergegenwärtigung religiöser Wahrheitsbegriffe, sondern darum, ein poetologisches Konzept der Autorisierung ihres eigenen (französischen) Schreibens zu entwickeln. Dass der Islam immer wieder eine wichtige kulturelle Referenz dieser literarischen Praxis bildet, ohne als Autoritätsmodell kopiert zu werden, möchte ich nun zeigen.

---

<sup>40</sup> Vgl. Rice, „The Improper Name,,“, 2001, S. 52.

<sup>41</sup> Ihre Dissertation zu den eigenen literarischen Texten verfasst die Autorin übrigens an der Universität Montpellier bei der Professorin Nagget Khadda unter diesem Namen.

<sup>42</sup> Im Standardwörterbuch von Hans Wehr, A Dictionary of Modern Written Arabic, hrsg. von J. Milton Cowan. Beirut/London, <sup>3</sup>1974, S. 111, findet sich unter *al-jabbār* an keiner Stelle die in den Biographien Assia Djebars angegebene Version der Unversöhnliche/ der Unnachgiebige. Dies stellt keinen Übersetzungsfehler dar, sondern entspringt vielmehr einer sehr weit gefassten Ausdeutung des Grundbegriffs.

<sup>43</sup> Für die arabischen Übersetzungen und alle diesbezüglichen Hinweise danke ich meinem Mann, Ansgar Cordier.

#### 4.1. Kulturelle Selbstinszenierung und islamisch-arabische Autorkonzepte

In ihrem Essay "In der Sprache des Anderen schreiben,"<sup>44</sup> reflektiert die Autorin anlässlich einer Tagung in Ottawa über die eigene konfliktreiche Beziehung zur Sprache. Dabei entwirft sie eine ungewöhnliche Metapher von Autorschaft im Bild der Muslima als ewig wandernder, heimatloser Frau. Ähnlich der Selbststilisierung des tunesischen Dichters Abdelwahab Meddeb als "errant et polygraphe,"<sup>45</sup> verbindet sie ihr Schreiben mit Migration nicht im geläufigen soziologischen Sinne, sondern in Anspielung auf den religiösen Bedeutungshorizont des Wortes, den sie darüber hinaus auf ein genuin weibliches Prinzip zuspitzt. Fluchtpunkt ihrer schriftstellerischen Selbstwerdung ist das über lange Zeit gebrochene, nach einer längeren Schreibpause produktiv wieder aufgenommene und bis heute spannungsreiche Verhältnis zur französischen Sprache. Die autobiographische Leitfrage des « Qui suis-je ? » verbindet sie mit dem Hinweis auf ihre Rolle als Gast in der eigenen Sprache und stellt eine Analogie zur breiten Masse der geduldeten muslimischen Frauen her:

Pour ma part, bien qu'écrivant chaque jour dans la langue française, ou justement parce qu'écrivant ainsi, je ne suis en fait qu'une femme de cette multitude-là... Simplement une *migrante*. La plus belle dénomination, je crois, en culture islamique.<sup>46</sup>

Die Ambivalenz ihrer Mittlerrolle zwischen Kulturen und Medien vergleicht sie mit dem Status einer in der eigenen Gesellschaft stets von Verstoßung bedrohten Muslima:

[...] en islam, la femme est hôtesse, c'est-à-dire passagère ; risquant à tout moment, la répudiation unilatérale, elle ne peut réellement prétendre à un lieu de la permanence. Ainsi, dans une religion qui commence avec une émigration quasiment sacralisée, la femme devient une émigrante constante, sans point d'arrivée, et pour cela créature méritant à la fois le meilleur et le pire ! Le meilleur symboliquement, le pire historiquement.<sup>47</sup>

In diese pathetische Formel fasst Djébar die empfundene Widersprüchlichkeit des eigenen Autorseins, das sie auf (un-)heilvolle Weise mit der anderen Sprache verbindet. In diese emigriert sie, um die Geschichte zu vergegenwärtigen, und somit wird die Sprache trotz ihrer

---

<sup>44</sup> Assia Djébar, "Écrire dans la langue de l'autre," in: dies., *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*, Paris, 1999, S. 41-50. Dieser Band, *Die mich bewohnenden Stimmen... am Rande meiner Frankophonie*, der Reden und Essays der Autorin zusammenfasst, ist nicht übersetzt.

<sup>45</sup> "Umherstreifend und viel schreibend," so der gleichnamige Beitrag von Abdelwahab Meddeb: « Errant et polygraphe », in: *Dédale* 7-8 (1998), S. 187-190.

<sup>46</sup> Ibid. S. 49. (Ich für meinen Teil, obwohl ich jeden Tag in französischer Sprache schreibe, oder gerade weil ich so schreibe, bin letztlich auch nur eine dieser Frauen aus der Menge...Schlicht eine *Migrantin*. Die schönste Bezeichnung, glaube ich, der islamischen Kultur. Meine Übersetzung).

<sup>47</sup> Ibid. S. 49. ([...] im Islam ist die Frau Gast, d.h. eine Reisende; da sie jederzeit einseitig verstoßen werden kann, hat sie de facto keinen Anspruch auf einen dauerhaften Raum. Somit wird die Frau in einer Religion, die mit einer beinahe sakralisierten Emigration beginnt, zur dauerhaften Emigrantin, ohne Zielort, und daher zu einem Wesen, das gleichzeitig das Beste und das Schlimmste verdient! Symbolisch gesehen das Beste, historisch das Schlimmste. Meine Übersetzung).

kolonialen Herkunft zu einem symbolischen (Schutz-)Raum. Das Konzept der Verstoßung und des Migrierens, mit denen Djébar ihre Sprache und metonymisch sich selbst als Schreibende erfasst, ist jedoch nicht nur weiblich, sondern mit Blick auf die Hedschra und den Auszug des Propheten Mohammed aus Mekka an die männliche Urszene der Offenbarung des Islam gebunden. Unter Verweis auf das Exil des Propheten korreliert die Autorin ihr grenzüberschreitendes Schreiben mit sakralen Begriffen, die weiblicher Unreinheit traditionell gegenübergestellt sind. Auch wenn sie nicht in der Sprache des Koran schreibt, oder gerade weil sie nicht in dieser schreibt, kann sie deren Symboliken in den Dienst der Selbstautorisierung stellen und dabei umschreiben. Diese Legitimation funktioniert nach einem scheinbar paradoxen Prinzip, denn einerseits bezieht sie sich auf den Propheten als Exilierten *par excellence*. Andererseits fügt sie dieser qualitativen Funktion eine quantitative hinzu und sieht sich als Schreibende in der Rolle einer jener „Frauen aus der Menge“. Aus dieser Doppelfunktion resultiert ihre Autorschaft, einerseits gründet sie auf einer singulären Schrift- und Schreibkompetenz, welche die göttliche Schrift unweigerlich zur Referenz hat. Andererseits beansprucht sie nicht Wahrheit und Absolutheit, sondern schöpft ihre Botschaften aus dem anonymen weiblichen Kollektiv und dessen Memoriatradition, die anders als das sakrale Modell genealogisch erzeugt, kollektiv autorisiert und stets im Prozess der Verwandlung begriffen sind.

Dieser Autordiskurs stützt sich demzufolge auf kollektive Muster des Islam und der arabischen Tradierungsformen ohne jedoch die Prinzipien realiter umzusetzen. Vielmehr werden diese als Facetten einer Autorrolle geformt, die sich erst in der Um- und Durcharbeitung diverser Muster entfaltet. Somit tritt die algerische Autorin weder in Konkurrenz zum koranischen Schriftmodell einer absoluten metaphysischen Autorinstanz<sup>48</sup> noch ist sie bloß Vermittlerin mündlicher Überlieferungen. Vielmehr verarbeitet sie verschiedene Autoritätsmodelle und weist ihrem Schreiben in dissonanter Form zugleich eine originelle Funktion zu.

#### **4.2. Rekurse auf die Ahadith als intrafamiliäre/intrakulturelle Transvokalisierung**

Im Folgenden soll die Entwicklung kollektiver Techniken im Erzähldiskurs Djébars beleuchtet und damit ein weiteres Mal die komplexe Strategie der Verknüpfung gemeinschaftlicher und singulärer Produktions- und Autorschaftskonzepte belegt werden. Die

---

<sup>48</sup> In der klassischen arabischen Kultur gilt eine Hierarchie der Texte, die zugleich die Autoren nach Rang ordnet. An erster Stelle steht der Koran. So Abdelfattah Kilito, *L'auteur et ses doubles, essai sur la culture arabe classique*, Paris, 1985, S. 14: "Le texte par excellence est le Coran, qui renferme la 'Parole de Dieu', auteur suprême., (Als Text par excellence gilt der Koran, der das 'Wort Gottes', des höchsten Autors, enthält).

Erzähltechnik der Transvokalisierung<sup>49</sup> beruht auf einer Wiederholung von Geschichte/n durch den Wechsel der Erzählstimme und bringt das Überlieferungsprinzip der Memoria, auf dem auch die muslimischen Ahadith beruhen,<sup>50</sup> narratologisch auf den Begriff. Am Beispiel der familiären Version einer solchen Hadith, den Assia Djebar in ihrem Text *L'Amour, la Fantasia* als Version einer Tante der Ich-Erzählerin wieder gibt, möchte ich das Prinzip erläutern. In deutlich feministischer Wendung wird hier der Bericht der Offenbarung wieder gegeben, der auf die zweite Ehefrau des Propheten, Aischa<sup>51</sup> zurückgeht und vom Imam al-Bukhârî tradiert. Er beschreibt die Furcht Mohammeds nach Erhalt der göttlichen Botschaft in der Berghöhle von Hira nahe Mekka. Während die offizielle Version des Hadith nach al-Bukhârî von Furcht, Unsicherheit und Herzklopfen des Propheten berichtet,<sup>52</sup> geht die Darstellung der Tante, eine familiäre Transvokalisierung der Überlieferung, deutlich über diese Form des verbürgten Wortlauts hinaus:

A la même époque, le récit d'une tante qui débitait en multiples variations une biographie du Prophète, me rapprocha de cette émotion...Le Prophète, au début de ses visions, revenait de la grotte tellement troublé qu'il „en pleurait“, affirmait-elle, troublée elle même. Lalla Khadija, son épouse, pour le reconforter, le mettait „sur ses genoux“, précisait la tante, comme si elle y avait assisté. Ainsi, concluait-elle, toujours de la même manière, la première des musulmanes et des musulmans était une femme, peut-être même avant le Prophète lui-même, qu'Allah l'ait en sa sauvegarde ! Une femme avait adhéré à la foi islamique, historiquement la première, „par amour conjugal“, affirmait ma parente.<sup>53</sup>

<sup>49</sup> Gérard Genette, *Die Erzählung*, München, <sup>2</sup>1998, S. 236.

<sup>50</sup> Der Begriff Hadith bezeichnet die Aussprüche des Propheten in großer thematischer Vielfalt, deren Überlieferung auf mündliche Berichte seiner Zeitgenossen zurückgeht. Nach dem Tod des Propheten wurden die Ahadith zur zweit wichtigsten Quelle für religiöse und rechtliche Normen nach dem Koran, weshalb sich eine Hadith-Wissenschaft mit der Glaubwürdigkeit dieser Überlieferungen befasst. Nur sechs der zahlreichen Sammlungen wurden kanonisiert, darunter die beiden wichtigsten von al-Bukhârî und Muslim, die nur im engeren Sinne glaubwürdige (gesund = sahîh) Darstellungen enthalten, vgl. Stefan Reichmuth: „Hadith,, in: Ralf Elger (Hg.): *Kleines Islam-Lexikon*, München, <sup>5</sup>2008, S. 118-120, hier S. 118-119.

<sup>51</sup> Viele Berichte über das Leben des Propheten stammen von Frauen der mohammedanischen Zeit wie Aischa.

<sup>52</sup> Der Hadith der Offenbarung nach Aischas Bericht wird hier in englischer Übersetzung wieder gegeben, al-Bukhârî, Bd. I, Buch 1, Nummer 3: „Then Allah's Apostle returned with the Inspiration and with his heart beating severely. Then he went to Khadija bint Khuwailid and said, 'Cover me! Cover me!' They covered him till his fear was over and after that he told her everything that had happened and said, 'I fear that something may happen to me.' Khadija replied, 'Never! By Allah, Allah will never disgrace you. You keep good relations with your Kith and kin, help the poor and the destitute, serve your guests generously and assist the deserving calamity-afflicted ones.'“, zitiert nach <http://www.cmje.org/religious-texts/hadith/bukhari/> (zuletzt konsultiert am 6.1.2012).

„Nach dieser Offenbarung eilte der Gesandte Gottes, Gott segne ihn und schenke ihm Heil, zitternden Herzens nach Haus. Er lief zu Hadiġa Bint Huwailid und rief: „Bedeckt mich! Deckt mich zu!“ Sie hüllten ihn in Decken ein, bis die Furcht von ihm gewichen war. Später redete er mit Hadiġa und erzählte ihr, was geschehen war. Er schloß seinen Bericht mit den Worten: „Ich hatte schreckliche Angst!“ Hadiġa entgegnete: „Aber nein, bei Gott! Niemals wird Gott dir Schaden zufügen! Du hast doch ein gutes Verhältnis zu deiner Verwandtschaft und behandelst die Menschen stets wohlwollend; du unterstützt den Bedürftigen, bewirtest den Gast und stehst denen bei, die sich in einer unglücklichen Lage befinden“.

(Al-Buġārî: Die Sammlung der Hadithe. Ausgewählt, aus dem Arabischen übersetzt und herausgegeben von Dieter Ferchl. Stuttgart, Reclam, 2010 [1991], S. 24f.)

<sup>53</sup> Assia Djebar, *L'Amour, la Fantasia*, Paris, 1995, S. 194. „Zur selben Zeit war es eine Tante, die in einer Erzählung die vielfältigen Variationen einer Biographie des Propheten vermittelte und ähnliche Gefühle in mir weckte... Der Prophet kehrte, ganz zu Beginn seiner Visionen, so beunruhigt aus der Grotte zurück, dass ,er

Die Tante hebt die herausragende Rolle Khadidschas in der Offenbarung hervor und macht sie, deutlicher als der Hadith selbst, zur (Mit-)Begründerin des Islam. In dieser beinahe profanierten Version wird der religiöse Gründungsmythos umgeschrieben und eine Frau als erste Anhängerin des Islam – in feministischen Deutungen verkörpert sie sogar die Urzelle der muslimischen Gemeinde – betrachtet, passend zur Überlieferung, derzufolge Khadidscha eine besondere, unabhängige und dem Propheten teilweise überlegene Frau war. Wohlhabend und deutlich älter als Mohammed, hatte die zweifache Witwe und Mutter mehrerer Kinder ihm die Ehe angeboten, so dass der Prophet wissend eine Frau heiratete, die nicht mehr Jungfrau war. Dieses historische Wissen extrapoliert die Familienversion dieses Hadith, in der die immense Bedeutung der reifen Frau und Mutter – gegen die Tradition der Abwertung alles Weiblichen als unrein und nicht sakral –, ihre schützende und weise Funktion betont wird.

Anhand dieser Passage aus einem Text des algerischen Quartetts von Djébar lässt sich das Verfahren der kollektiven Autorschaft exemplarisch beschreiben. Die Anekdote, die die Ich-Erzählerin von einer Tante erfährt, geht auf Berichte über die Biographie des Propheten zurück, in welcher nicht Mohammed, sondern Khadidscha als erste Gläubige („vielleicht war sie es sogar noch vor dem Propheten selbst“) an den Ursprung der islamischen Geschichte gesetzt wird. Diese Umformung des männlichen Schöpfungsmythos in einen weiblichen und die damit verbundene Autorisierung von Frauen lässt sich auf Aspekte der Selbststilisierung von Djébar in ihrer Rolle als Autorin beziehen.

#### **4.3. *Une large fresque féminine*: Weibliche Memoria im Monument der Schrift**

« Le terme ‚auteur‘ devrait signifier celui qui réveille les morts, celui qui remet debout les cadavres !»<sup>54</sup> - mit diesen Worten umschreibt Djébar die Erinnerungs- und Zeugenfunktion ihrer Texte und den historiographischen Anspruch ihrer Autorschaft. Im Folgenden möchte ich erläutern, wie sie in einem ihrer Texte kollektives Wissen um die Geschichte einer algerischen Widerstandskämpferin zusammen trägt und durch die Einbindung von Zeitzeugen geteilte Autorschaft nicht nur reflektiert, sondern faktisch praktiziert. Innerhalb des Ensembles an Stimmen erscheint die Ich-Erzählerin als alter ego der Historikerin und Literatin Djébar: nicht Urheberin will sie sein, sondern die poetische Instanz der Transkription

---

weinte’, so behauptete sie, ihrerseits beunruhigt. Lalla Khadidja, seine Frau, nahm ihn zum Trost ‘auf den Schoß’, präziserte die Tante, so als wäre sie selbst dabei gewesen. Und damit, so schloss sie immer auf die gleiche Weise, ist der erste aller [Musliminnen und] Muslime eine Frau gewesen, vielleicht war sie es sogar noch vor dem Propheten selbst, Gott behüte ihn! Eine Frau hatte also, historisch gesehen, als erste den islamischen Glauben angenommen, ‚aus ehelicher Liebe’, so behauptete meine Verwandte., (meine Übersetzung abweichend von Assia Djébar, *Fantasia*, Zürich, 1990, S. 252).

<sup>54</sup> Vgl. Djébar, (meine Übersetzung).

vielfältiger Erinnerungserzählungen. So ist im Vorwort zum Text *La femme sans sépulture*<sup>55</sup> sowohl von einem dokumentarischen als auch fiktionalen Diskurs die Rede. Das Modell einer kollektiven Gedächtnisleistung realisiert sich hier exemplarisch: der Text rekonstruiert auf der Basis von Interviews und privaten Gesprächen die Geschichte von Yamina Oudaï aus der Stadt Cherchell, einer der Führerinnen im algerischen Untergrund. Die lange Zeit vergessene Heldin war festgenommen, gefoltert und ermordet worden, ohne dass man ihren Leichnam fand. Djébar widmet ihr das eigene Buch und macht es damit zu einer imaginären Grabstätte.<sup>56</sup> Der historische Gehalt der Ereignisse wird gleich mehrfach unterstrichen: zunächst durch den Quellenstatus der Zeitzeugenberichte, die die Ich-Erzählerin aufgreift, aufschreibt und verarbeitet. Zum anderen durch Verfahren des Bewusstseinsstroms, welche der Vergegenwärtigung des Erzählten im Medium der Ich-Erzählerin dienen. Dabei werden Gedanken und Gefühle nicht nur hinsichtlich des Dargestellten, sondern immer auch mit Blick auf die körperliche Präsenz der Sprecherinnen evoziert. Die Geschichte dieser Frau, genannt Zoulikha, wird somit zwar im Buch monumentalisiert, zugleich aber wird die Erinnerung an jeden einzelnen Kommunikationsakt rückgebunden und somit als Kommunikationsprozess wahrnehmbar, als fortlaufende Unterhaltung und Verständigung, als lebendiges Mosaik aus Erzählerstimmen. Nicht über die Anordnung biographischer Bausteine und Herstellung von Chronologie als Resultat der Abstraktion wird die Geschichte geformt, sondern durch die Formung von Erinnerungsbildern, die den erzählenden Frauen präsent sind oder es im Akt des Erinnerns werden. Somit vollzieht sich das Erinnern über die körpergebundene Memoria und erst in zweiter Instanz erfolgt eine Transkription. Die Körpergebundenheit des Sprechakts, Sonorität und Gestik als Zeichen einer selbst autorisierenden Sprecherpräsenz werden hier entgegen der schrifttypischen medialen Abkopplung des Körpers betont. Die Ich-Erzählerin ist Teil eines solchen Erinnerungskollektivs, als aufmerksame Zuhörerinnen beschreibt sie ihre Gesprächspartnerinnen. Im folgenden Beispiel evoziert sie ihr Gegenüber, eine Freundin der verschollenen Kämpferin, deren befreiende Gedächtnisarbeit sie im Dienst einer Authentisierung festhält:

Dame Lionne, la récitante, lève ses lourdes paupières, ses yeux noircis scrutant au loin n'aperçoivent plus Mina. Comme si elle s'engloutissait vingt ans en arrière. [...] comme si le récit, par son élan, allait la libérer, elle.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. Assia Djébar, *La femme sans sépulture*. Paris, 2002.

<sup>56</sup> Auch der Film *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* (1978) von Assia Djébar ist ihr in dieser Funktion gewidmet.

<sup>57</sup> Djébar, *La femme*, 2002, S. 33f. (Die Sprecherin, genannt Dame Löwin, hebt ihre schweren Lider, ihre schwarz bemalten Augen schweifen in die Ferne, können aber Mina nicht mehr erkennen. So als würde sie sich zwanzig Jahre zurückversetzen. [...] so als würde die Erzählung sie durch einen Impuls befreien, sie.) Meine Übersetzung.

Die Gespräche der Ich-Erzählerin mit den beiden Töchtern Zoulikhas, Mina und Hania, bilden den roten Faden eines Textes, in den auch vier imaginäre Monologe Zoulikhas in Form einer Proposopöie (Sequenzen 3, 7, 10, 12) eingebunden werden. Nicht die auktoriale Funktion einer Leiterzählerin bürgt für das Dargestellte, sondern umgekehrt die Vielfalt verschiedener Stimmen, die die Geschichte puzzleartig ohne Anspruch auf Einheitlichkeit zusammenfügen. Es entsteht das Bild eines „weiblichen Fresko – nach dem Modell der antiken Mosaiken von Caesarea in Mauretania (Cherchell)“,<sup>58</sup> das sich zwischen Vergangenheit und (Erzähl-)Gegenwart aufspannt und in dem Erzählerinnen wie Zuhörerinnen gleichrangig sind.<sup>59</sup> In diese Reihe stellt sich schließlich auch die Autorin, die auf ihre imaginative Freiheit verweist und in dem vorangestellten *Avertissement* betont, einen privilegierten Zugang zur Geschichte der Toten herzustellen und diese fassbar zu machen: “J’ai usé de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage, au centre même d’une large fresque féminine”.<sup>60</sup> Djébar rekodifiziert diese Memoria, schreibt sie auf, arbeitet sie um und produziert einen französischen, zugleich transmedialen und transgenerischen Text. Entscheidend für unseren Zusammenhang ist dabei die Verknüpfung kollektiver und polyphoner Textproduktions- und Erzählmodelle mit einer Autorfunktion im Sinne Foucaults. Denn der Text entwirft und verarbeitet die Memoria gleichwohl im Rahmen eines singulären Autormodells. Somit werden konträre Legitimationsstrategien miteinander gekoppelt: einerseits sind die Aussagen der Erzählerinnen in eine matrilineare und vielstimmig organisierte Erzählstruktur eingebettet und andererseits wird im Vorwort eine Identität zwischen Autorin und Ich-Erzählerin nahegelegt. Der Eigename erobert somit die verloren gegangene Autorität zurück und impliziert das klassische Modell einer urheberzentrierten „paternité du texte“.

Djébar inszeniert ihre Autorschaft nach dem Prinzip einer literarischen und kulturellen Genealogie, das sie im Übrigen keineswegs auf die weibliche Linie beschränkt, und überträgt dieses Strukturprinzip auf die Narration, wo es als eine epistemologische Metapher für geteilte Erinnerung und Autorschaft lesbar wird. Das Abstammungsprinzip wird dabei nicht auf die (männlichen) ethnischen Vorfahren bezogen, auf eine nationale oder religiöse

---

<sup>58</sup> “[...] une fresque féminine – selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie (Cherchell)” (ein weibliches Fresko – nach dem Modell der alten Mosaiken aus dem mauretaniaischen Caesarea (Cherchell). Meine Übersetzung.), *ibid.*, S. 9.

<sup>59</sup> Sie alle versuchen nicht, dem Leben Zoulikhas einen Sinn zu verleihen, vielmehr suchen sie nach Wegen der Vergegenwärtigung ihrer Stimme, wie in dem als Motto vorangestellten Zitat von Louis-René Des Forêts: “[...] Même après que s’en est perdu le sens/Son timbre vibre encore [...]” (Selbst wenn die Worte längst verklungen sind, hallt der Klang der Stimme noch immer fort) (*ibid.* 11).

<sup>60</sup> Djébar, *La femme*, S. 9 (Ich habe die Freiheit des Romans genutzt, um Zoulikhas Wahrheit inmitten eines langen weiblichen Freskos noch besser zu beleuchten.) Meine Übersetzung.

Gemeinschaft begrenzt, sondern als transkulturelle Denkfigur praktiziert.<sup>61</sup> So werden immer neue Traditionslinien entworfen, historische und fiktive Figuren in Beziehung gesetzt, Geschichten miteinander verflochten, imaginäre und zeitübergreifende Zusammenhänge konstruiert. An die Stelle der patrilinearen Identitäts- und Ausschlusslogik, wie sie beispielsweise in Lévi-Strauss' universellen Verwandtschaftsstrukturen beschrieben wurde,<sup>62</sup> werden hier Kontinuitäten und Verwandtschaften zwischen den Kulturen, Generationen, Stämmen, Nationen, Klassen und Geschlechtern imaginiert. Einer solch antihierarchischen Logik, so meine These, entspricht auch die Facette in Djebars Autorschaftsmodell,<sup>63</sup> mit der sie ihre Funktion als die eines „auteur ressusciteur“<sup>64</sup> entwirft, als quasi religiöses Medium der Erweckung verborgener Schicksale und Stimmen.

Das genealogische Erzählprinzip ihrer Texte erweist sich demnach als Subversion des patriarchalen Prinzips von Autorität und Besitz und weist sowohl maghrebinische Schriftradtition wie den modernen romantischen Schöpfungsbegriff zurück, ohne auf alternative Autoritätsansprüche zu verzichten. Anstelle der Geste von eigenkreativer Sinnschöpfung führt die Autorin die Bedeutungskonstitution im Rahmen einer Vielzahl an dialogischen Äußerungssituationen vor. Ihr Subjekt erscheint nicht als singuläres Ich, sondern wird symbolisch als eine Stimme im polyphonen Raum entworfen. Dergestalt wird diese paradoxerweise durch den Akt der ‚Entmächtigung‘ erneut legitimiert: sie spricht weder *für* die Frauen und Männer noch ist sie *Wortführerin* einer analphabetischen weiblichen Gemeinschaft, sondern zeigt sich

---

<sup>61</sup> Sie sieht ihre Genealogie in der algerischen Literatur und nennt Kateb Yacine und Albert Camus, aber beschränkt sich keineswegs darauf. Vielmehr zieht sie von dort die Linie weiter zu Pagnol, zu anderen französischen Autoren sowie einer Reihe von Autorinnen. So bezeichnet sie die Autobiographie von Fatma Aïd Mansour (vgl. Djebbar, *Ces voix*, S. 116f.) als Gründungstext der algerischen Kultur, und andererseits die Memoria der Frauen, darin eingeschlossen die der Frauen in der Familie. Djebbar evoziert ihre Großmutter und deren andalusische Vorfahren (vgl. *Vaste est la prison*, 1995), die eigene Mutter als Mitglied eines Berberstammes vom Mont Chenoua (vgl. den Film *La Noubia des femmes du Mont Chenoua*, 1978), aber auch literarische Frauenfiguren wie Zoraïde aus Miguel de Cervantes epochalem Roman *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* (1605/1615), die sie als erste schreibende algerische Frau deklariert. In dem Text *L'amour, la fantasia* (1985) wiederum ist es ein Reisebericht des französischen Malers Eugène Fromentin, der ein Moment der weiblichen Geschichte vermittelt. Der Maler berichtet von einem Massaker an der algerischen Bevölkerung in den Jahren der Eroberung und dem Relikt einer abgehackten Frauenhand. Die im Staub liegende Hand wird Djebbar zum Symbol für die Gewalt und zum Inbegriff der traditionell weiblichen Anonymität. Metonymisch führt diese die Hand der Erzählerin: „Später greife ich nach dieser lebendigen Hand, dieser verstümmelten Hand der Erinnerung, und versuche, sie das Qalam tragen zu lassen,“ (Assia Djebbar: *Fantasia*, Zürich, 1990, S. 326). In ihrem Text *Fern von Medina (Loin de Médine)*, 1991) setzt sich Djebbar mit der frühislamischen Kultur auseinander und widmet sich den Frauen um Mohammed, so Khadidja, der Frau des Propheten u.a. (Vgl. *Au cœur de ma généalogie*, 1999:179f.).

<sup>62</sup> Der 2009 verstorbene französische Ethnologe und Anthropologe hatte die Rolle der Frau als Tauschobjekt zwischen den Männern als archaische Grundregel patrilinearer Verwandtschaftsbeziehungen beschrieben (*Structures élémentaires de la parenté*, 1949). Die Frau ist Garantin des Inzesttabus, als die sie ein Tauschobjekt zwischen männlichen Vertretern von Gruppen darstellt. Damit haben Ehefrauen, die die Identität und Kontinuität des Patronyms der Männer erst herstellen, selbst keinerlei Identität.

<sup>63</sup> Butler spricht vom „Bruch mit identitätslogischen Tauschstrukturen bei Lévi-Strauss“ (69ff.) und kritisiert, die unhinterfragte diskursive Setzung dieses Prinzips bei Lévi-Strauss, der damit zugleich das Prinzip der Heterosexualität naturalisiert.

<sup>64</sup> Djebbar, *Ces Voix*, S. 113.

als eine von ihnen, als „migrante“ und Gast in der Kultur. So präzisiert Calle-Gruber: « Elle ne se veut pas porte-parole, tout au plus porte-voix de celles qui sont sans alphabet ; pas diseuse ni médiatrice mais médium et capteuse de traces ».<sup>65</sup> Demzufolge handelt es sich um eine Autorfunktion, die aus der Inszenierung des Subjekts als Teil einer kollektiven Kommunikation resultiert und zugleich das Relikt einer faktisch dialogischen Sinnproduktion darstellt, denn die Interviews der Erzählerin sind, wie die Verfasserin im Prolog vermerkt, dokumentarischen Charakters. Birgit Wagner verweist in ihrem narratologischen Beitrag zu Djebars Erzählband *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) auf die Doppelfunktion der Stimme,<sup>66</sup> welche nicht nur im Sinne des metaphorischen Begriffs ‚Erzählstimme‘ vermittelt, sondern das Gesagte dabei kulturell performiert und somit immer im Rahmen je spezifischer Autorpolitiken behauptet. Eine Autorin wie Djebbar beansprucht damit ihrerseits einen singulären Platz im literarischen Feld: „Diese mündliche Überlieferung medial zu speichern und zu vermitteln, ist das Lebensprojekt der Autorin Assia Djebbar, das sie sowohl in ihren Erzählwerken als auch in ihren Filmen verfolgt“.<sup>67</sup>

Assia Djebbar entwirft Autorschaft als Subversion klassischer patriarchaler Autoritätsmodelle, moderner wie sakraler Provenienz, und depotenziert auf einer symbolischen Ebene die Macht, die sie mit der französischen Schrift erlangt. Zugleich erfüllt sie als Autorin die Anforderungen des Buchmarktes, sie publiziert ihre Texte unter dem bekannten *nom de plume* und wahrt in der Funktion als Rechtssubjekt ihre ökonomischen und publizistischen Interessen. Die Subjektposition der Erzählerin wird dabei keineswegs kollektiv ausgehöhlt, im Gegenteil, Djebbar gelingt es, ein Autorschaftsmodell sowohl kollektiver wie subjektiver Prägung für sich zu beanspruchen. Dabei meidet sie das Risiko, gänzlich anonymisiert in der Traditionskette zu verschwinden. Die kollektiven Erzählungen gelangen stets unter dem Eigennamen in die literarische Öffentlichkeit. So ist Rices pointierter Darstellung zuzustimmen, dass hier ein neues Autorkonzept im Sinne von Roland Barthes erscheint,<sup>68</sup> genau genommen eine Schreiberin, die sich in Barthes' Terminologie als *scripteuse* generiert, am Ende ihre polyzentrischen Texte jedoch gleichwohl autorisiert. Denn es fehlt an Radikalität bei der Umsetzung dieses Verschwindens, die bekanntlich auch Barthes selbst hat

---

<sup>65</sup> Vgl. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebbar*, Paris, 2006, S. 21. (Nicht Wortführerin will sie sein, ebenso wenig die Stimme jener Frauen ohne Alphabet; weder Sprecherin noch Vermittlerin, sondern Medium und Sammlerin von Spuren) meine Übersetzung.

<sup>66</sup> Wagner knüpft dabei an Susan Lanser, *Fictions of Authority. Womens Writers and Narrative Voice*, 1992, an. Vgl. Birgit Wagner: „Erzählstimmen und mediale Stimmen. Mit einer Analyse von Assia Djebars Erzählung *Die Frauen von Algier*“, in: Sigrid Nieberle/Elisabeth Strowick (Hgg.): *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*. Wien, 2006, 141-158, hier S. 144.

<sup>67</sup> Ibid. S. 157.

<sup>68</sup> Vgl. Rice, „The Improper Name“, 2001, S. 61.

vermissen lassen.<sup>69</sup> Daher sollte eine Differenzierung dieser Autorschaft erfolgen, welche Rice möglicherweise zu emphatisch beschrieben hat: “This conception of authorship differs widely from the individualistic goals of most writers who want to ‘make a name for themselves’ completely on their own”.<sup>70</sup> Macht sich nicht die Autorin hier bewusst einen Namen, worauf auch die oben analysierte Strategie des Eigennamens hindeutet? Dazu passt ebenfalls die prometheische Selbstinszenierung als Schöpfergöttin – Gegenbild der anonymen Vermittlerin –, auf die Ernstpeter Ruhe verwiesen hat.<sup>71</sup>

Eine konsequente, umfassende Auslöschung der Autorfunktion, auch auf außenpragmatischer Ebene, hat hingegen der spanische Erfolgsautor Juan Goytisolo inszeniert. In seinem Text *Las semanas del jardín. Un círculo de lectores* (1997) schickt er eine Vielzahl von Erzählern (und Informanten) ins Rennen,<sup>72</sup> die in 28 Kapiteln, benannt nach arabischen Buchstaben, ihre Versionen vom Verschwinden des Protagonisten wiedergeben. Dabei entfalten sich widersprüchliche Bilder des linken homosexuellen Dichters Eusebio/Eugenio, dessen Persönlichkeit durch den ideologischen Umerziehungsprozess im Sinne nationalistischer und faschistischer Ideologien im Kontext des spanischen Bürgerkriegs einen tiefgreifenden Wandel erfährt. Im Text wird die Indoktrinierung durch den Falangisten Basilio und die zunehmende Schizophrenie des besagten Schriftstellers, in dem zweifelsohne Goytisolo selbst autobiographisch aufscheint, jedoch nicht einfach berichtet, sondern anhand der Erzählerstimmen und der von ihnen eingesetzten Diskursmasken und Versatzstücke zur Aufführung gebracht: im Zuge der totalitären ideologischen Repression verschwindet nicht nur die Figur, sondern mit ihr sogar der Autor des Romans. Die Entpersönlichung wird im Text in einzigartiger Weise performiert, einmal durch den (Selbst-)Mord der Doppelfigur, und andererseits durch die Ausweitung auf den Autor als alter ego der Figur, so dass Llored von einer „despersonalización del concepto de la autoría“ spricht.<sup>73</sup> Einen Eigennamen findet man auf dem Bucheinband nicht, folglich wird die Autorfunktion im Sinne Foucaults vollständig suspendiert. Der Klappentext jedoch wartet mit einer kryptischen Namensnennung und dem Foto des bekannten Autors Goytisolo auf, so dass einschlägige Bibliographien den Text nicht

---

<sup>69</sup> Vgl. hierzu Fußnote 34.

<sup>70</sup> Ibid. S. 57.

<sup>71</sup> Ernstpeter Ruhe, “Les mots, l’amour, la mort. Les mythomorphoses d’Assia Djébar», in: Alfred Hornung/Ernstpeter Ruhe (Hgg.): *Postcolonialisme & Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*. Amsterdam, 1998, S. 161-177, hier S. 168.

<sup>72</sup> Der Titel „Las semanas del jardín“ rekurriert auf ein verloren gegangenes Werk von Cervantes, das dieser drei Mal erwähnt hat: im Prolog seiner Novellensammlung *Novelas ejemplares*, und den Widmungstexten zu seinen *Ocho comedias* sowie zu “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”, (1616). Welche Teile dazu gehörten, ist bis heute nicht genau geklärt (vgl. Eisenberg 1992).

<sup>73</sup> “Entpersönlichung des Konzeptes von Autorschaft,, vgl. Yannick Llored: “La ejemplaridad del compromiso literario de Juan Goytisolo en *Las semanas del jardín*”, in: Amélie Florenchie/Isabelle Touton (Hgg.): *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid, 2011, S. 111-130, hier S. 114.

mehr nur unter dem Substitut eines ‚Leserzirkels‘, sondern unter dem Autornamen selbst dokumentieren.<sup>74</sup> Dass hier eine Rahmenerzählung nach dem Modell von 1001 Nacht aktualisiert, die 28 Erzähler drei Wochen lang in einem nordafrikanischen Garten als *locus amoenus* ihren Reigen aufführen, dass die Handlung in weiten Teilen in Marokko angesiedelt ist und darüber hinaus eine Reihe orientalistischer Diskurstypen ironisiert werden,<sup>75</sup> macht diesen autorlosen, Kollektivtext – ganz abgesehen von Juan Goytisolos enger biographische Beziehung zur marokkanischen Kultur – auch zu einem Referenztext für die Maghrebliteratur. Wenn Djébar sich auf historisches Material, auf offizielle und private Überlieferungen beruft, so geht es ihr nicht im Sinne Woodmansees um eine Wiederherstellung von Kollektivität, die in letzter Konsequenz eine Suspendierung des Eigennamens zur Folge hätte, sondern um die Inszenierung einer solchen Autorfunktion verbunden mit der Reflexion auf deren geschlechtsspezifische, kulturelle und mediale Bedingungen.

### **5. Kateb Yacine : *Nedjma* als Inszenierung des Stammesmythos der Beni Hilal**

Die Inszenierung kollektiver Textproduktion bei Kateb Yacine möchte ich hier wenigstens andeuten. Sie scheint mir bedeutsam, um dem Missverständnis vorzubeugen, dass die Inszenierung kollektiver Textproduktion im Maghreb sich vorrangig auf eine weibliche Memoria beziehe. Vielmehr zeigt das Beispiel, dass die Stammesmythen (*récit tribal*) als integraler Bestandteil der mündlichen Tradition eine wesentliche Rolle für die Rekodifizierung von Kollektivität und die Ausbildung von spezifischen Autorschaftsmodellen spielen.

Auch am Beispiel des Romans *Nedjma*, der als Gründungstext der Maghrebliteratur gilt, lässt sich die erzählerische Inszenierung kollektiver Textproduktion nachweisen. In der fragmentarischen Struktur des zwischen Stammesmythos und realistischer Erzählweise oszillierenden Textes sah die Forschung bisher ein Rätsel und bezeichnete diese als Palimpsest, als Traumkaleidoskop, einen Mythos oder sogar eine postmoderne Schrift. Während der Stammesmythos in seiner Bedeutung für die Handlung des Romans und die Konzeption der Figuren vielfach beschrieben wurde, ist seine narrative Einschreibung bislang kaum systematisch erörtert worden.<sup>76</sup> Naget Khadda ging dieser Frage nach und vertrat 2010 auf einer Tagung in Clermont-Ferrand die These, dass der Gründungsmythos des Stammes der Beni

---

<sup>74</sup> Ganz anders die in Frankreich anonym gegründeten Autorenkollektive wie Tiqqun, welche gemeinsame Essays zu gesellschaftlichen Themen verfassen (vgl. z.B. Tiqqun: *Grundbausteine einer Theorie des Jungen-Mädchens*. Übersetzt von Ronald Voullié. Berlin: Merve).

<sup>75</sup> Vgl. Llored, „La ejemplaridad del compromiso literario“, 2011, S. 113, 120, 123, 125.

<sup>76</sup> So Charles Bonn, Kateb Yacine: *Nedjma*, Paris, 2009 [1990], S.71, der seinerseits auf die unveröffentlichte Studie von Mireille Djaïder, *Le discours mythique dans l'œuvre romanesque de Kateb Yacine* (1977), verweist (ebd.).

Hilal den Text nicht nur thematisch, sondern auch dessen Erzählstruktur maßgeblich prägt. Die Stammesgeschichte in Form der „geste des hillaliens“, stelle, so Khadda, das „principe fondateur de la dynamique de cette œuvre“ dar.<sup>77</sup> Eine solche Legendensammlung besteht aus Erzählungen, die mündlich rezitiert und ohne Autoranspruch im Rahmen der Memoria tradiert werden. Katebs Text, der das Prinzip aufgreift, ist in sechs Hauptteile und innerhalb dieser in zweimal zwölf Sequenzen gegliedert, wobei der Roman eine zirkuläre Struktur enthält und mit einer wörtlichen Wiederholung des Anfangs schließt. Die Vielfalt an Perspektiven bleibt gänzlich ohne auktoriale Rückbindung oder eine Zentrierung, wie sie partiell in Djebars Erzähler- und Zuhörerinnen zu finden ist. Die vier jungen Männer Lakhdar, Rachid, Mustapha und Mourad, die gemeinsam gegen das Kolonialregime rebellieren, suchen ihre Identität im Mythos des ostalgerischen Stammes der Keblouti vom Berg Nadhor zu begründen, von dessen Ahnvater sie abstammen. Nedjma hingegen, die von allen gleichermaßen begehrte Protagonistin verkörpert den Bruch mit diesem genealogischen Stammesprinzip: ihre Mutter ist eine französische Jüdin, um die Vertreter von vier Völkern buhlten und der berberischstämmige Algerier Si Mokhtar den Sieg davontrug. So verkörpert Nedjma nicht nur den Stamm der Keblouti, sondern durch die Insignien der fremden Herkunft und ihre Unfruchtbarkeit eine Allegorie auf das Ende der tribalen Genealogie, d.h. dessen Überwindung durch ein stammesübergreifendes Konzept der Nation. So lässt sich der Text – der These einer dezidiert inszenierten, und nicht etwa faktischen kollektiven Autorschaft zufolge – als eine Verabschiedung patriarchalen Autoritätsdenkens lesen zugunsten einer pluralistisch-multiethnischen Nation – verkörpert in den zahlreichen gleichrangigen Erzählperspektiven analog zum Heldenmythos des Stammes der Beni Hilal. Die Autorität des Mythos als einer kollektiven Erzählung, ein Diskurs ohne Autorfunktion, wird hier gezielt zur Dekonstruktion tribaler, patriarchaler und autoritärer Strukturen eingesetzt, während die literarische Autorfunktion gleichwohl erhalten bleibt.

## 6. Fazit

Die Inszenierung kollektiver Autorschaft stellt keineswegs eine Wiederaufnahme archaischer oder ethnisch-kulturell geprägter Darstellungsmuster bzw. gemeinschaftlicher Sinnproduktion dar, sondern zielt auf die Konstitution komplexer nicht nur postkolonialer, sondern globaler Autorstrategien. So lassen sich drei Aspekte resümieren: Der Diskurs kollektiver Autorschaft

---

<sup>77</sup> Der Stammesmythos der Beni Hilal sei das die Dynamik bestimmende Grundprinzip des Textes. Vgl. den Beitrag Khaddas in Catherine Milkovitch-Rioux/Isabella von Treskow (Hg.), Kateb Yacine le migrant (Band in Druck).

wird in maghrebinischen Texten in vielfältiger Weise inszeniert und fungiert dabei nicht als nostalgische Reminiszenz an eine verlorene mündliche Tradition, sondern aktualisiert deren mediale Besonderheiten und fungiert als Legitimationsstrategie für ein schöpferisches – nicht nur reproduktives – Modell von Autorschaft. Kollektive Inszenierungen von Autorschaft, so das Fazit, schließen eine faktische Autorpolitik, abgesichert durch die Publikation unter dem ‚eigenen Namen‘, keineswegs aus. Somit handelt es sich nicht um widersprüchliche Autorschaftsdiskurse, sondern Realisierungen des doppelgesichtigen Autors (im Sinne Deterings und Teubers),<sup>78</sup> der seine eigene Depotenziierung vorführt, jedoch aus der Originalität seiner Inszenierung auf der Ebene des Äußerungsaktes, wie Teuber betont, wiederum Autorität zu beanspruchen vermag.

Reduziert man hingegen die analysierten Erzählstrategien auf eine „Rückkehr“ zu kollektiven Erzählformen, käme das einer Exotisierung, einer territorialen Einfriedung der maghrebinischen Literatur und ihrer Autorschaftsdiskurse gleich. Dass die Muster kollektiver Autorisierung hingegen ästhetisch angeeignet und umgeschrieben werden, ist das Entscheidende. Dabei entstehen komplexe Strategien der Hybridisierung von modernen und traditionellen, kollektiven und singulären, sakralen und profanen Formungen literarischer Autorschaft. Maghrebinische Literaturen sind *minoritär* im Sinne von Deleuze/Guattari, weil sie die kulturelle Zuordnung von Autorschaftsmodellen hinterfragen und eine konsequente Deterritorialisierung entsprechender Diskurse betreiben. Folglich ist der maghrebinische Autor nicht deshalb maghrebinisch, weil er sich auf Autorbegriffe der arabisch-islamischen und der Memoriakultur bezieht, sondern dadurch, dass er anknüpfend an vielfältige Diskurse westlicher und nichtwestlicher Prägung eigene Autorrollen entwirft. Kollektive Muster der Autorisierung sind somit Teil literarischer Inszenierungsprozesse, innerhalb und außerhalb der Maghrebliteratur – warum nicht auch Juan Goytisolo in dieser Logik als maghrebinischen Autor betrachten?

---

<sup>78</sup> Vgl. Fußnote 34.