

EPISTEMATA

WÜRZBURGER WISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN

Reihe Literaturwissenschaft

Band 502 — 2004

Cornelia Ruhe

La cité des poètes

Interkulturalität und urbaner Raum

Königshausen & Neumann

Inhalt

I.	Einleitung	7
1.	„Happy Multicultural Land“?	7
2.	Die Semiosphären-Theorie Jurij Lotmans	10
3.	Der Begriff der Grenze	19
4.	Ein hybrider Gedächtnisraum	26
5.	Babel oder Jerusalem	31
II.	Azouz Begag	41
1.	„Le bon beur label Azouz Begag“	41
2.	Vom <i>bidonville</i> in die HLM	45
	1. Aufstieg durch Bildung	45
	2. Der <i>beur</i> als Schauspieler	51
	3. „Literature always anticipates life“	53
3.	Das gelobte Land der Literatur	58
	1. Moby-Dick, Mont Blanc und provenzalische Sauce	58
	2. Der Traum von den Antipoden	63
4.	<i>Zenzela</i> oder das Erdbeben	67
	1. Erschütterte Fundamente	67
	2. „Les innovations nous égarent“	73
III.	Mohand Mounsi	76
1.	„Un enfant du ‚Maghreb périphérique‘“	76
2.	De profundis clamavi	80
	1. Das verlorene Paradies	81
	2. Die Überquerung des <i>boulevard périphérique</i>	82
	3. Hinter den Spiegeln	86
	4. Der Kampf gegen die Erinnerung	91
3.	Abstieg in die Hölle der Großstadt	96
4.	Kain und Babel	101
IV.	Dominique Le Boucher	103
1.	Der <i>bidonville</i> als „citadelle d’illusion“	103
2.	Multiple Konstruktionen	107
	1. Im Rohbau	107
	2. Imaginäre Ehebrüche	110
3.	Die „cité de transit“ als Krisenheterotopie	114
4.	Der Vogel Roch und Caligula	117
	1. Sindbad in der „Zone“	118
	2. Caligula oder die Freiheit	121
	3. „Petite patrie portative“	123

5.	Neo-Orientalismus	126
V.	Leïla Sebbar	129
1.	Doppeltes Exil	129
2.	Shérazade - Scheherazade	133
3.	Une lectrice vagabonde	138
	1. „Sa bibliothèque portative“	139
	2. Rimbaud l'Africain	140
	3. Französische Orientalisten	144
	4. Ibn Khaldûn und Lotman	148
4.	Die <i>banlieue</i> – „a creolized semiotic system“	153
	1. Die Grenze als Ort des Austauschs	153
	2. La leçon du nom propre	156
5.	Sieben grüne Ölbäume	158
	1. „Les yeux verts“	158
	2. Sieben – der Schlüssel zur Apokalypse	160
	3. Der verpflanzte Ölbaum	162
	4. Das neue Land der <i>croisés</i>	165
VI.	Paul Smâil	166
1.	„Barbès est en banlieue“	166
2.	Mystifikationen und Intertextualität	169
	1. Epileptiker, Epen und Erzväter	169
	2. „Tout est dans la littérature“	172
	3. Der Maghreb Europas	175
3.	„La cité des Poètes“	181
	1. Die Einordnung in die Weltliteratur	181
	2. Julien Sorel	185
	3. Fürst Lev Nikolaevič Myškin	187
	4. „Rimbaud a tout dit“	192
	5. „Moi et mon Horla“	194
	6. Der maurische Autor des <i>Don Quijote</i>	197
	7. Der Prophet der Unglücklichen	199
	8. Moby-Dick als Leerstelle	202
4.	„Victims of anonymity“	207
	Postskriptum	209
VII.	Neues Babel	211
	Bibliographie	215
	Index	230

I. Einleitung*

[...] wenn auch übrigens der Teufel wissen mag, was in dieser ‚neuen Generation‘ alles möglich ist und überhaupt... wie sie das alles machen! (F. Dostoevskij¹)

Kreuzen ist kreativ. (Niklas Luhmann²)

1. „Happy Multicultural Land“³?

Im Zusammenhang mit der seit Ende der 80er Jahre intensiv geführten Diskussion um den Postkolonialismus, seine Autoren und ihre Literatur haben Begriffe wie „kulturelle Identität“, „Multikulturalität“, „Interkulturalität“, „Peripherie“, „Migration“, „Kreolisierung“ und „Hybridisierung“ (um nur einige der besonders häufig verwendeten zu nennen) eine besondere Konjunktur erlebt. Dabei sind sie bereits für den aufmerksamen Zeitungsleser so allgegenwärtig, dass berechnete Zweifel bestehen, ob sie in ihrer Vielschichtigkeit und Bedeutung für die heutige Gesellschaft wahrgenommen werden oder nur noch eines unter vielen gerade modischen Schlagwörtern sind, mit denen Autoren versuchen, die Aktualität ihrer Texte unter Beweis zu stellen.

Die sogenannte *littérature beur*⁴ oder, ideologisch unverdächtiger, *littérature issue de l’immigration maghrébine*, die hier mit ihren produktivsten Vertretern⁵

* Diese Arbeit entstand in den Jahren 2000 bis 2002 als Dissertation am Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz. Ich möchte der Studienstiftung des deutschen Volkes für die Gewährung eines Promotionsstipendiums und für die Finanzierung eines Forschungsaufenthaltes in den Pariser Bibliotheken danken. Von den Diskussionen und Gesprächen im Rahmen der durch die Studienstiftung organisierten Seminare und Tagungen hat die Arbeit sehr profitiert. Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Professor Dr. Pierre Joan i Tous, der mich in jeder Phase der Arbeit geduldig beraten, unterstützt und mit großem Interesse begleitet hat. Professor Dr. Rainer Stillers danke ich ganz herzlich für seine aufmerksame Lektüre und für viele wertvolle Hinweise. Aus den intensiven Diskussionen mit meiner Freundin Sibel Vurgun ergaben sich zahlreiche Anregungen und Ideen. Nicht zuletzt danke ich denen, die mir während der gesamten Arbeit zur Seite gestanden haben: meinem Mann und meinen Eltern.

¹ Fjodor M. Dostoevskij: *Die Dämonen*. München 1992. S. 504 („[...] хотя ведь черт знает что может случиться в этом ‚новом поколении‘ и черт знает как это у них там совершается!“ Ders.: *Бесы*. Leningrad 1974 [1873]. S. 281).

² Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bde. Frankfurt/Main 1997. Bd. I, S. 61.

³ Zadie Smith: *White Teeth*. London 2000. S. 465.

Gegenstand der Untersuchung sein soll, ist als die jüngste Ausformung der postkolonialen Literatur in Frankreich vielfach mit solchen Begriffen erklärt worden. Während die anglophone Literatur von ehemaligen Immigranten wie Hanif Kureishi, Salman Rushdie, Kazuo Ishiguro, Zadie Smith und vielen anderen von der Kritik gefeiert und wie selbstverständlich „zum Eindruckvollsten der neuen englischen Literatur“⁶ erklärt wird, betrachtet man die Literatur der Immigranten(kinder) in Frankreich immer noch als marginal.

Die „Verwirrung“, die diese Autoren hervorrufen, spiegelt sich in einem konkreten Faktum, nämlich der Einordnung ihrer Bücher in den Regalen der Buchhändler. Es ist nicht einfach, in einer französischen Buchhandlung ein Buch von z. B. Mohand Mounsi zu finden. Meist hat man ihn, wohl seines arabischen Namens wegen, in einer Kategorie, die „littérature orientale“, „littérature arabe“ oder auch „littérature nord-africaine“ heißen kann, eingeordnet. In besonders gut sortierten Buchhandlungen trifft man gelegentlich auch auf ein Regal mit „littérature de l’immigration“. An einem dieser Orte wird sich der gesuchte Autor finden, manchmal auch, wenn die Verwirrung besonders groß ist, an mehreren. Bei der jeweiligen Platzierung drängt sich der Verdacht auf, dass die Autoren je nach ihrer Erfolgsgeschichte der französischen oder der Spartenliteratur zugeschlagen werden. Denn Autoren wie Azouz Begag oder Paul Smaïl finden sich wie selbstverständlich bei der französischen Literatur, wohingegen weniger bekannte stets unter „littérature maghrébine“ bleiben werden – wobei man sich fragen kann, welches Etikett einer Auszeichnung gleichkommt und welches nicht.

Diesem Problem der Etikettierung sieht sich die *littérature issue de l’immigration* auf verschiedenen Ebenen ausgeliefert; oft sind es die Autoren selbst, die durch ihre Aussagen die Komplexität der Situation steigern. Zwar gibt es inzwischen so etwas wie „klassische Autoren der *littérature beur*“⁷, aber es herrscht in akademischen Kreisen vielfach Konsens darüber, dass sie nicht innerhalb des literarischen Kanons zu verorten seien. Einigkeit besteht nur über eines: dass keine

⁴ Der Begriff „beur“ ist in den letzten Jahren sehr kontrovers diskutiert worden und wird von den Autoren, die zur „littérature beur“ gezählt werden, teils vehement als rassistische Eingrenzung abgelehnt, teils berufen sie sich bewusst auf ihn. In dieser Untersuchung soll der Begriff dort, wo er sich nicht vermeiden lässt, wertfrei verwandt werden, da ein völliger Verzicht auf ihn sich als nicht durchführbar erweist, wie bereits von Alec Hargreaves bemerkt: „As a significant critical debate now surrounds this category [...] it is impossible to discuss the work of these film-makers [dasselbe gilt für die Autoren] without using the ‚Beur‘ label.“ Alec Hargreaves: „No Escape? From ‚cinéma beur‘ to the ‚cinéma de la banlieue‘“. In: Ernstpeter Ruhe (Hrsg.): *Die Kinder der Immigration. Les enfants de l’immigration*. Würzburg 1999. S. 115-128. Hier S. 116. Zu einer weiteren Diskussion des Begriffs siehe auch Sylvie Durmelat: „Petite histoire du mot beur“. In: *French Cultural Studies* 9/1998. S. 191-207.

⁵ Azouz Begag, Dominique Le Boucher, Mohand Mounsi, Leïla Sebbar, Paul Smaïl.

⁶ *Die Zeit*. Siehe hierzu auch Andrea Böhm: „Zwischen die Fronten geraten“. In: *Die Zeit* 08/1999, S. 16.

⁷ Zu ihnen zählen Azouz Begag und Farida Belghoul.

Einigkeit darüber besteht, nach welchen Kriterien die Zuweisungen zu regionalen oder auf den Kanon bezogenen Untergruppen vorgenommen werden sollten.

Der hier geschilderte Tatbestand steht in Zusammenhang mit den Vorwürfen, die insbesondere zu Beginn ihres Aufkommens dieser Literatur gegenüber geäußert wurden: Ihr wurde angelastet, dass sie unter ästhetischen Gesichtspunkten konventionell sei. Dass diese Behauptung häufig auf der Unkenntnis der Texte beruht⁸ und nicht lineare Erzählstrukturen allein (die im übrigen nicht alle Romane aufweisen) einen Text konventionell machen (man denke nur an den *Namen der Rose*)⁹, könnte man dagegen halten, ebenso, dass es Positionen gibt, die über dieselben Texte genau das Gegenteil behaupten¹⁰. Kurz: ein Ziel dieser Arbeit wird es sein, herauszuarbeiten, inwieweit diese Texte innovatorische Tendenzen aufweisen und damit besonderes literaturwissenschaftliches Interesse verdienen.

Der Vorwurf, bei dieser Literatur handele es sich um eine Modeerscheinung, die nicht von Dauer sein und für die sich über kurz oder lang kein ernsthafter Wissenschaftler mehr interessieren werde, ist inzwischen von selbst entkräftet worden: Es hat sich erwiesen, dass nicht alle Autoren der *littérature beur* der ersten Stunde, also der 80er Jahre, nach ihrem ersten Werk aufgehört haben zu schreiben, dass einige gar von autobiographischen Themen Abstand genommen haben, dass manche sogar bemerkenswert produktiv sind, manch einer erst in den 90er Jahren begonnen hat zu schreiben, andere gar renommierte Literaturpreise zuerkannt bekommen¹¹ – kurz, dass diese Autoren längst einen wesentlichen Teil der französischen Literatur repräsentieren.

Nicht umsonst dreht sich eine erregte literarische Debatte im Frankreich der letzten Jahre um die bürgerliche Identität eines unter Pseudonym schreibenden Autors, der sich selbst dieser Literatur zuordnet – die Rede ist von der „affaire Smail“, wie der *Nouvel Observateur*¹² sie genannt hat.

⁸ Denn wer würde schon einen Text wie Farida Belghouls *Georgette!* (Paris 1986) für konventionell erklären?

⁹ Der Umkehrschluss, dass alle Texte mit nicht-linearen Erzählstrukturen zwangsläufig modern sein müssten, trifft schließlich genauso wenig zu.

¹⁰ „My growing conviction has been that the encounters and negotiations of differential meanings and values within ‚colonial‘ textuality, its governmental discourses and cultural practices, have anticipated, *avant la lettre*, many of the problematics of signification and judgment that have become current in contemporary theory – aporia, ambivalence, indeterminacy, the question of discursive closure, the threat to agency, the status of intentionality, the challenge to ‚totalizing‘ concepts, to name but a few.“ Homi Bhabha: *The Location of Culture*. London/New York 1994. S. 173.

¹¹ Azouz Begag erhielt 1987 für *Le gone de Chaâba* den Prix des sorcières, Mohand Mounsi 1991 für *La Noce des fous* den Prix Méditerranée/Maghreb der Association des écrivains de langue française, Leïla Sebbar 1993 für *Le silence des rives* den Prix Kateb Yacine.

¹² „L’affaire Smail“. In: *Le Nouvel Observateur* N° 1888/2001, S. 66. Nur am Rande erwähnt sei hierbei die massiv rassistische Komponente dieser Auseinandersetzung, in der es maßgeb-

2. Die Semiosphären-Theorie Jurij Lotmans

In dieser Untersuchung soll der Versuch unternommen werden, Texte, die aufgrund der sozialen Hintergründe ihrer Autoren häufig als *littérature de témoignage* abqualifiziert worden sind, nicht vor einem soziologisch-biographisch orientierten, sondern vor einem kultursemiotischen Hintergrund zu betrachten. Der Schwerpunkt wird dabei auf dem Modell des russischen Kultursemiotikers und Bachtin-Schülers Jurij Lotman¹³ liegen, das für diesen Kontext bisher nicht fruchtbar gemacht worden ist¹⁴. In die theoretischen Vorüberlegungen sollen die ‚üblichen‘ postkolonialen Theoretiker wie Homi Bhabha, Stuart Hall und Edward Saïd¹⁵ ebenso einbezogen werden wie kulturgeographische Ansätze von Henri Lefèbvre und Edward Soja, raumsoziologische wie der von Martina Löw und explizit literaturwissenschaftliche wie die Überlegungen zum Bild der Stadt Paris in der Literatur des 20. Jahrhunderts von Andreas Mahler und Horst Weich. Dabei soll deutlich gemacht werden, dass der Ansatz Lotmans sich insbesondere deshalb für diese Herangehensweise anbietet, weil er im Gegensatz zu anderen weniger dogmatischen Charakter besitzt und von größerer systematischer Offenheit ist.

Die Theorie Lotmans, die von ihm vor allem in einem literaturwissenschaftlichen Rahmen exemplifiziert wird¹⁶, wirft im Kontext vorwiegend ethnologisch-kulturwissenschaftlich orientierter Modelle ein völlig neues Licht auf postkoloniale Texte. Seit der Publikation von Homi Bhabhas *The Location of Culture* ist offensichtlich, dass ein drängendes Problem der postkolonialen Literatur nicht nur im frankophonen Bereich das des Raumes ist. Michel Foucault stellt fest: „Il y aurait à écrire toute une histoire des espaces – qui serait en même temps une histoire des pouvoirs [...]“¹⁷. Gerade diese Machtstrukturen¹⁸ haben dazu geführt, dass Raum in rein geographischer Hinsicht in der Postmoderne

lich darum ging, ob ein Immigrant fähig sei, Bücher von solcher Qualität zu verfassen. Zum jüngsten Stand dieser Diskussion siehe das „Postscriptum“, S. 209f.

¹³ Jurij Lotman: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington/Indianapolis 2000 (1990).

¹⁴ Siehe hierzu Verf.: „Die Mythologie der *croisés*. Kultur und Identität in der *Shérazade*-Trilogie von Leïla Sebbar.“ In: *Lendemains* 98-99/2000. S. 175-191.

¹⁵ Zur Problematik postkolonialer Theorien siehe die vorzügliche Diskussion bei Alec Hargreaves: „Introduction: The Post-Colonial Problematic in France“. In: Ders./Marc McKinney (Hrsg.): *Post-Colonial Cultures in France*. London/New York 1997. S. 3-25.

¹⁶ Die Parallelen zu seinem zu einem Standardwerk gewordenen Buch *Die Struktur literarischer Texte* (München 1972; Original: *Структура художественного текста*. Moskau 1970) sind evident.

¹⁷ Michel Foucault: „L’œil du pouvoir“ (Interview mit J.-P. Barou und M. Perrot). In: Ders.: *Dits et écrits 1954-1988*. Paris 1994. 4 Bde. Hier Bd. III: 1976-1979. S. 190-207 (Original als Vorwort in Jeremy Bentham: *Le Panoptique*. Paris 1977. S. 9-31). Hier S. 192.

¹⁸ Mit Homi Bhabha kann man ergänzen, dass es sich in diesem postkolonialen Kontext um „colonial discourse as an apparatus of power“ handelt (*Location*, S. 70).

und vor allem in Zeiten des Postkolonialismus einen Bedeutungsverlust erlitten hat:

Geographische Räume verlieren zunehmend an Bedeutung. – Viele der neu entstehenden Kulturformen sind deterritorialisiert, d. h. für eine wachsende Anzahl von Menschen und Gruppen verlieren geographische Orte als primäre Bezugspunkte der Identität und des Alltagslebens an Bedeutung und werden von kulturellen und sozialen Bündnissen abgelöst [...].¹⁹

Lotmans Verdienst ist es, die Semiosphäre als „semiotic space“²⁰, die er als „the space of culture“²¹ bezeichnet, auf einer sowohl topographischen als auch diskurstheoretischen Ebene für die Analyse von Texten fruchtbar zu machen. Lotmans Ansatz lässt sich in überaus produktiver Weise durch bestimmte Aspekte der Kulturgeographie stützen und exemplifizieren, da hier postkoloniale Theorien in teils sehr fruchtbarer Art rezipiert wurden. So sind z. B. in Sojas topographische Überlegungen Ansätze zum urbanen Raum und zur Marginalisierung einbezogen worden. In dieser Hinsicht sind Lotmans Thesen für die Analyse der *littérature beur* von besonderem Interesse, denn sein Ansatz gestattet es, diese Texte nicht auf einen mehr oder weniger originellen Niederschlag lebensweltlicher Fakten zu reduzieren, sondern sie von einem literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkt aus zu betrachten.

Lotman entwickelt sein Modell der Interaktion miteinander in Beziehung stehender Kulturen in Anlehnung an das von dem ukrainischen Wissenschaftler und Politiker Vladimir Vernadskijs²² entwickelte Biosphären-Modell. Eine Semiosphäre ist ein kulturelles System, eine Gesellschaft, innerhalb derer eine bestimmte Sprache funktioniert:

The unit of semiosis, the smallest functioning mechanism, is not the separate language but the whole semiotic space of the culture in question. This is the space we term the *semiosphere*. The semiosphere is the result and the condition for the development of culture [...].²³

Unter Sprache versteht Lotman in diesem Zusammenhang nicht nur natürliche Sprache, sondern auch bestimmte, innerhalb einer Kultur geführte Diskurse, bestimmte kulturelle Phänomene²⁴.

¹⁹ Joana Breidenbach/Ina Zukrigl: *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*. Reinbek bei Hamburg ²2000 (¹1998). S. 36. Hervorhebungen im Text.

²⁰ Lotman, *Universe*, S. 123.

²¹ Lotman, *Universe*, S. 150.

²² Vladimir Vernadskij (1863-1945) war der erste Präsident der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften und Autor von *Биосфера* (1926).

²³ Lotman, *Universe*, S. 125. Hervorhebungen im Text.

²⁴ „[...] languages which can serve only certain cultural functions, as well as language-like, half-formed systems which can be bearers of semiosis if they are included in the semiotic context.“ Lotman, *Universe*, S. 128.

Innerhalb einer Semiosphäre werden viele Sprachen und Diskurse parallel zueinander geführt, was dazu führt, dass

[t]he semiosphere is marked by its *heterogeneity*. The languages which fill up the semiotic space are various, and they relate to each other along the spectrum which runs from complete mutual translatability to just as complete mutual untranslatability.²⁵

Auch wenn verschiedene Sprachen und Diskurse innerhalb ein- und derselben Semiosphäre angewandt werden, so sind sie dennoch deshalb nicht zwangsläufig untereinander vereinbar.²⁶

Da auf die einzelnen Semiosphären bzw. Gesellschaften zahlreiche externe Einflüsse anderer, angrenzender Semiosphären einwirken, wird in ihrem Zentrum das eigene System normativ beschrieben und somit festgelegt, um seine Kontinuität zu gewährleisten:

The highest form and final act of a semiotic system's structural organization is when it describes itself. This is the stage when grammars are written, customs and laws codified. When this happens, however, the system gains the advantage of greater structural organization, but loses its inner reserves of indeterminacy which provide it with flexibility, heightened capacity for information and the potential for dynamic development. The stage of self-description is a necessary response to the threat of too much diversity within the semiosphere: the system might lose its unity and definition, and disintegrate.²⁷

Die Kodifizierung des Systems erfolgt zu dessen Blütezeit und erfasst alle organisatorischen Teilbereiche der Semiosphäre. Dieser Schritt ist zwar als Abwehr gegen die Bedrohung von außen durch angrenzende Semiosphären nötig und erzeugt zugleich höhere Kontinuität nach innen, andererseits macht er das System unflexibel und undynamisch. In dem Moment, in dem die entwickelten Codes dann über das Zentrum der Semiosphäre, in dem sie entwickelt wurden, auch auf dessen Peripherie ausgedehnt werden sollen, treten Schwierigkeiten auf, da diese Codes dort als fremd empfunden werden.

Wichtig für die Thesen Lotmans ist die Gegenüberstellung der Begriffe Zentrum und Peripherie, wobei Peripherie hier nicht gleichbedeutend mit Marc

²⁵ Lotman, *Universe*, S. 125. Hervorhebungen im Text.

²⁶ „El espacio semiótico se nos aparece como una intersección en varios niveles de varios textos, que unidos van a formar un determinado estrato, con complejas correlaciones internas, diferentes grados de traducibilidad y espacios de intraducibilidad. Bajo este estrato está situado el de la ‚realidad‘: de aquella realidad que está organizada por múltiples lenguas y se encuentra con ella en una jerarquía de correlaciones. Ambos estratos forman juntos la semiótica de la cultura.“ Jurij Lotman: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona 1999 (Original: *Культура и взрыв*. Moskau 1992). S. 41.

²⁷ Lotman, *Universe*, S. 128.

Augés „non-lieux“²⁸ oder gar mit Foucaults „Heterotopien“²⁹, die beide einen wesentlich transitorischeren Charakter haben, verwendet werden soll³⁰.

Die Parallelen zur Systemtheorie Niklas Luhmanns werden an diesem Punkt besonders deutlich, nicht nur aufgrund der Terminologie von Zentrum und Peripherie: Lotman geht davon aus, dass die Ausdifferenzierung in diese beiden Pole eine Binnengliederung ist, die vom Zentrum jeder Kultur aus vorgenommen wird³¹. Die Peripherie wird zu dem Ort erklärt, an dem die Teile der Bevölkerung leben, die nicht in allen Punkten mit den Normen des Zentrums konform gehen. Luhmann, in dessen Terminologie die Semiosphäre ein offenes autopoietisches System wäre, geht noch einen Schritt weiter:

Die Zentrum/Peripherie-Differenzierung ergibt sich aus der Ausdifferenzierung von Zentren. Sie ist gleichsam im Zentrum zu Hause. Mehr als die Peripherie hängt deshalb das Zentrum mit seinen eigenen Errungenschaften und Differenzierungen von dieser Differenzierungsform ab. Die Peripherie behält die segmentäre Differenzierung von Familienhaushalten bei und könnte daher auch ohne Zentrum überleben.³²

Die Abhängigkeit des Zentrums von einer Peripherie, die in relativer Autonomie von ihm leben könnte, ist bei Lotman zwar, so wird in der Folge gezeigt werden, angelegt (und erweist sich auch im Zusammenhang mit seinen Thesen als überaus interessant), wird aber nie in dieser Deutlichkeit formuliert. Zwar ist eine seiner zentralen Thesen, dass die Peripherie sich den Normen des Zentrums nicht unterordnen kann und daher in ihrer z. B. ästhetischen Produktion unab-

²⁸ „Mais les non-lieux réels de la surmodernité, ceux que nous empruntons quand nous roulons sur l'autoroute, faisons les courses au supermarché ou attendons dans un aéroport le prochain vol pour Londres ou Marseille, ont ceci de particulier qu'ils se définissent aussi par les mots ou les textes qu'ils nous proposent: leur mode d'emploi en somme [...]“ Marc Augé: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris 1992. S. 121.

²⁹ „Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisés dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies“. Michel Foucault: „Des espaces autres“. In: Ders.: *Dits et écrits 1954-1988*. Paris 1994. Bd. IV: 1980-1988. S. 752-762. Hier S. 755f. (Original in *Architecture – Mouvement – Continuité* 5/1984. S. 46-49).

³⁰ Im Folgenden werden die Begriffe „Zentrum“ und „Peripherie“ im Sinne Lotmans sowohl in konkret-geographischer Hinsicht verwendet als auch in einem abstrakteren, übertragenen Kontext.

³¹ Ein fundamentaler Unterschied zu Luhmanns Systemtheorie ist hingegen Lotmans Vorstellung, dass verschiedene Semiosphären nebeneinander existieren und sich gegenseitig beeinflussen können, wohingegen Luhmann nur von einer Opposition zwischen System und Umwelt des Systems (also allem nicht zum System Gehörigen) ausgeht.

³² Luhmann, *Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. II, S. 663.

hängig vom Zentrum agiert, dennoch bleibt für ihn die Abhängigkeit stets eine wechselseitige. Er geht davon aus, dass beide Konzepte nicht unabhängig voneinander verwendet werden können, sondern vielmehr, wie weiter unten gezeigt werden wird, unter bestimmten Bedingungen austauschbar werden. So wie es für Identitätsbestimmungen einzelner Kulturen erforderlich ist, zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu unterscheiden, so sind Zentrum und Peripherie für Lotman gleichermaßen eng miteinander verflochten, „[e]rst neben Wildnis werden wir uns der Bedingungen von Kultur bewusst. Kultiviertes Leben ist ohne dieses Bewusstsein der Bedingungen von Kultur gar nicht möglich.“³³

Daher erfolgt bei Lotman die Definition dessen, was Peripherie ist, in Abhängigkeit vom Zentrum und umgekehrt: Vom Zentrum einer Kultur aus werden normative Beschreibungssysteme generiert, die dann auf die gesamte Kultur bis an ihre Peripherie ausgedehnt werden sollen, ungeachtet der Tatsache, dass sie sich für bestimmte Strömungen dieser Kultur, vor allem solche, die an der Peripherie vorkommen, zur Beschreibung gar nicht eignen:

First of all, if in that nuclear structure where the self-description originated, the self-description in fact represents an idealization of a real language, then on the periphery of the semiosphere, this ideal norm will be a contradiction of the semiotic reality lying ‚underneath‘, and not a derivation from it. [...] Secondly, whole layers of cultural phenomena, which from the point of view of the given metalanguage are marginal, will have no relation to the idealized portrait of that culture. They will be declared to be ‚non-existent‘.³⁴

Die Peripherie wird also aufgrund der Tatsache, dass sich die hier gesprochenen Sprachen und Diskurse nicht der Norm des Zentrums unterordnen, vom Zentrum aus negiert und für nicht-existent erklärt. Die hier geführten Diskurse sind aufgrund der anders gearteten Diskursgegebenheiten des Zentrums dort nicht anschlussfähig. Texte und Diskurse, die von der Peripherie produziert werden, finden im Zentrum zunächst keine Aufnahme.³⁵

Das Zentrum ist dadurch, so Lotman, dass es sich den von ihm selbst generierten idealen Normen unterordnet, statisch. Von hier gehen keine neuen, revolutionären Impulse mehr aus³⁶.

³³ Thomas Sieverts: *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*. Braunschweig/Wiesbaden ³1999 (¹1997). S. 56.

³⁴ Lotman, *Universe*, S. 129.

³⁵ Auch Luhmann, der davon spricht, dass die Zentren „eine symbolgebundene, sinngebende Priorität des Zentrums ausarbeiten und von dort aus eventuell missionarische Ziele [die bei Lotman erwähnte Ausdehnung der Normen] verfolgen“ (Luhmann, *Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. II, S. 666), geht davon aus, dass man aus diesen Gründen von den Diskursen „der fernerer Peripherie gerade noch weiß, daß es sie gibt.“ Luhmann, *Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. II, S. 664.

³⁶ Luhmann spricht von einer „unbeirrbar[e] semantische[n] Stabilität“. *Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. II, S. 673.

Diese Normen lassen sich mit dem Konzept des kulturellen Gedächtnisses in Beziehung setzen. Es sind nicht nur bestimmte Systeme von Vorschriften, die hier generiert werden, es ist auch die Erinnerung, das Gedächtnis einer Kultur, das festgelegt wird. Die Festschreibung der Kultur und des Gedächtnisses führt zu ihrer „Stillstellung und Entsemiotisierung“³⁷, wobei durch diese „Allianz von Herrschaft und Vergessen“³⁸ alles dem aktuellen Zustand der Semiosphäre vorgegangene ausgelöscht werden soll: „Es ist das Kennzeichen staatlicher Erinnerungspolitik, daß sie ein aktuelles Gedächtnis stiftet und dabei bemüht ist, vorgängige Erinnerungsstrukturen zu usurpieren.“³⁹ Dies entspricht den von Lotman postulierten Organisationsprinzipien der zentralen Teile der Semiosphäre.

Die Peripherie hingegen, an der die Normen des Zentrums nicht greifen und die noch keine eigenen Normierungs- und Normalisierungsprozesse vorgenommen hat, „is bright with colours and many intersecting boundaries“⁴⁰. Hier werden neue Ideen hervorgebracht und Texte produziert, die mit den Normen des Zentrums in Konflikt stehen und die daher in ästhetischer Hinsicht neu und revolutionär sind: „This is the area of semiotic dynamism“⁴¹. Das (eigene) kollektive Gedächtnis der Peripherie ist noch im Entstehen begriffen und insofern essentiell dynamisch, da es noch keine Fixierung erfahren hat⁴². An der Peripherie werden neue Sprachen und Diskurse kreiert, die dann, sofern sie im Zentrum überhaupt wahrgenommen werden, „enjoy greater prestige and are perceived by contemporaries to be real art“⁴³. Im Gegensatz zu den statisch festgeschriebenen, normierten Systemen des Zentrums sind die Sprachen und Diskurse der Peripherie lebendig, kreativ und innovativ⁴⁴.

³⁷ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992. S. 75.

³⁸ Assmann, *Gedächtnis*, S. 72.

³⁹ Aleida Assmann/Jan Assmann: „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. In: Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen 1994. S. 114-140. Hier S. 124.

⁴⁰ Lotman, *Universe*, S. 130.

⁴¹ Lotman, *Universe*, S. 134.

⁴² Im Sinne Assmann/Assmanns ist es damit als kommunikatives Gedächtnis zu sehen: „Das kommunikative Gedächtnis bezieht sich auf die rezente Vergangenheit. [...] Dieses Gedächtnis wächst der Gruppe historisch zu; es entsteht in der Zeit und vergeht mit ihr, genauer: mit seinen Trägern. [...] Der Übergang aus dem kommunikativen Gedächtnis ins kulturelle Gedächtnis wird durch Medien gewährleistet.“ Assmann/Assmann, „Das Gestern im Heute“, S. 119f.

⁴³ Lotman, *Universe*, S. 134.

⁴⁴ Dies steht, das sei nur am Rande erwähnt, im Gegensatz zu den Überlegungen von Clifford Geertz, er geht davon aus: „Es gibt nichts in den Vororten, das nicht zuerst in der Altstadt aufgetreten wäre.“ Clifford Geertz: „Common sense als kulturelles System“. In: Ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/Main 1999 (1983). S. 261-

Lotmans Verständnis von Peripherie weist signifikante Übereinstimmung auf mit dem dreier amerikanischer Theoretiker, dem der hispanoamerikanischen Gloria Anzaldúa⁴⁵, dem der schwarzen Amerikanerin bell hooks⁴⁶ und dem des zwischen Mexiko und den USA pendelnden Performancekünstlers Guillermo Gómez-Pena⁴⁷, für die dieser Begriff ebenfalls zentrale Bedeutung hat. So sagt bell hooks in ihrem zeitgleich mit der englischen Ausgabe von Lotmans Theorie erschienenen Text über die Peripherie:

For me this space of radical openness is a margin – a profound edge. [...] To be in the margin is to be part of the whole but outside the main body. [...] We looked both from the outside in and from the inside out. We focused our attention on the center as well as on the margin. We understood both. [...] these statements identify marginality as much more than a site of deprivation; in fact I was saying just the opposite, that it is also the site of radical possibility, a space of resistance.⁴⁸

Hier wird der Raum der Peripherie nicht nur als ein Ort der Ausgrenzung begriffen, sondern eher als ein Ort des Widerstandes und der doppelten Perspektive, aus dem kreatives Potential erwächst: „It offers to one the possibility of radical perspective from which to see and create, to imagine alternatives, new worlds.“⁴⁹ Die hier entstehenden Ausdrucksformen unterscheiden sich deutlich von denen des Zentrums, da sie sich nicht dessen Normen unterordnen und einen gespaltenen Blick auf das gesamte System werfen.

Es ist das Zentrum, so wurde bereits deutlich gemacht, das die Definitionsmacht darüber beansprucht, was in der bestehenden Semiosphäre oder Gesellschaft als peripher und was als zentral zu sehen ist. Mit dieser Definition wird der Raum erst mit Bedeutung gefüllt, erst durch diese Bezeichnung entsteht er erstmals, wie Martina Löw in Anlehnung an Henri Lefébvre formuliert:

Jede Gesellschaft, so Lefébvre, bringt ihre Art von Raum hervor. In der ‚neokapitalistischen‘ Gesellschaft basiert Raum auf der Trennung von Orten, die dann miteinander verbunden würden (zum Beispiel durch Autobahnen). Der Staat gebe vor, einen natürlich gegebenen Raum zu verwalten, praktisch schaffe er jedoch einen Raum. Der Staat reproduziere über die Kontrolle des Raums Herrschaftsbedingungen, indem er durch räumliche Teilung und Ghettoisierung eine Hierarchie der Orte aufbaue. So ent-

288. Hier S. 262. Es wird sich erweisen, dass es sich im hier interessierenden Fall um die (zugegebenermaßen seltenere) umgekehrte Einflussrichtung handelt.

⁴⁵ Gloria Anzaldúa: *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco 1987; dies.: *Making Face/Making Soul*. San Francisco 1990.

⁴⁶ bell hooks: *Feminist Theory. From Margin to Center*. Boston 1984; dies.: *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston, M. A. 1990; dies.: *Outlaw Culture*. New York/London 1994. bell hooks Name schreibt sich stets klein.

⁴⁷ Guillermo Gómez-Pena: *Warrior for Gringostroika*. Saint Paul 1993.

⁴⁸ hooks, *Yearning*, S. 149f.

⁴⁹ hooks, *Yearning*, S. 150.

stehe der moderne Raum als gleichzeitig homogen (staatlich kontrolliert) und zerrissen bzw. hierarchisiert.⁵⁰

Es ist also die Definition eines Raumes oder Stadtviertels als peripher, die auch seine entsprechende, für den Betrachter peripher wirkende Besiedlung (und analoge Sprachen und Diskurse) nach sich zieht.

Vom Zentrum aus werden bestimmte künstlerische Produktionen der Peripherie als interessanter als die des Zentrums erkannt, was dann mit der Zeit dazu führen kann, dass die Peripherie bzw. die von hier hervorgebrachten Texte und Metatexte ins Zentrum rücken und „claim to be universal metalanguages for the whole semiosphere“⁵¹. Die Positionen von Zentrum und Peripherie selbst sind also nicht fest, sondern dynamisch. Im Sinne Gómez-Penas könnte man hier von „fluctuating borders“⁵² sprechen:

[...] it also means to question and transgress border culture. What today is powerful and necessary, tomorrow is arcane and ridiculous; what today is border culture, tomorrow is institutional art [...].⁵³

Weder von Lotman noch von Gómez-Pena wird der periphere Zustand folglich als dauerhaft verstanden. Voraussetzung für die an der Peripherie stattfindende Dynamik ist im Gegenteil auch die temporäre Limitation des peripheren Daseins. Dieser – glaubt man Lotmans Ausführungen – regelmäßig stattfindende Austausch zwischen Zentrum und Peripherie, der in seinem Verlauf dazu führt, dass jede noch so revolutionäre periphere Strömung irgendwann ins normalisierende Zentrum rückt, ist allerdings, so macht der Geograph Edward Soja deutlich, ein Phänomen, das so erst seit der späten Moderne zu beobachten ist:

The grip of older categories, boundaries, and separations is weakening. What was central is now being pushed to the margins, while the once tactful fringes boldly assert a new-found centrality. The shifting, almost kaleidoscopic, intellectual terrain has become extremely difficult to map for it no longer appears with its familiar, time-worn contours.⁵⁴

Dieser Austausch, mit dem gleichzeitig eine Anerkennung der einstigen Peripherie einhergeht, der sie zur Norm aufsteigen lässt, ist zwar ein Vorteil, insofern es das Ziel jeden ästhetischen Strebens ist, aus dem marginalisierten in einen Zustand zu treten, in dem dem Schaffen mehr Aufmerksamkeit zuteil wird. Andererseits bedeutet dieser Prozess für die einst peripheren Phänomene gleichzeitig auch ihre Zähmung; indem sie von der „zentralen“ Gesellschaft anerkannt, als modern oder gar avantgardistisch betrachtet werden, erfolgt eine Aneignung, die gleichzeitig auch den Tod des Phänomens durch drohende Banalisierung in sich

⁵⁰ Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt/Main 2001. S. 109.

⁵¹ Lotman, *Universe*, S. 135.

⁵² Gómez-Pena, „The Border Is“. In: *Warrior*, o. S.

⁵³ Gómez-Pena, „The Border Is“. In: *Warrior*, o. S.

⁵⁴ Edward Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London/New York 1989. S. 50.

birgt. Der vermeintliche Sieg der peripheren Systeme, ihr Schritt ins zentrale Rampenlicht lässt sie ihren revolutionären, avantgardistischen Glanz verlieren, sie werden von der Statik des Zentrums angesteckt, um schließlich von einer neuen peripheren Strömung abgelöst zu werden.

Daher erscheint es auch nicht weiter erstaunlich, wenn bell hooks fordert, die Marginalität als Standpunkt um jeden Preis beizubehalten:

[...] I was not speaking of a marginality one wishes to lose – to give up or surrender to as part of moving into the center – but rather of a site one stays in, clings to even, because it nourishes one's capacity to resist.⁵⁵

Mit dem Verlust des marginalen Status, so macht sie deutlich, geht auch das ihm eigene dynamische Potential verloren, wird der erneuernde Impetus ausgebremst. Dabei geht es nicht nur um die Marginalität als solche, sondern auch um den Blickwinkel, aus dem heraus das eigene Schaffen erfolgt, wie auch Bhabha feststellt: „This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy.“⁵⁶

⁵⁵ hooks, *Yearning*, S. 150.

⁵⁶ Bhabha, *Location*, S. 4.

3. Der Begriff der Grenze

„Mir graut vor Mythen“, sagte Henri Michaux einmal im Gespräch. „Alles, was altert und zum Mythos wird, müsste man wieder in Frage stellen. Auch Frankreich sollte von Zeit zu Zeit seinen Namen wechseln, der Ehrlichkeit wegen, um den Mythos ‚Frankreich‘ abzulegen.“ (Juan Goytisolo⁵⁷)

Der Widerspruch zwischen hooks Position und der Lotmans liegt allerdings, so scheint es, auf einer viel grundsätzlicheren Ebene: Das Problem dieser Form des Denkens liegt nicht nur in der stark vereinfacht dargestellten Form des Austauschs⁵⁸, sondern darin, dass hier überhaupt nur zwei Möglichkeiten in Betracht gezogen werden; hooks ist nicht die einzige, die diese Gefahr wahrnimmt.

Auch der von Soja als „centered peripheral“⁵⁹ bezeichnete Lefebvres warnt vor dem einseitigen Denken in bipolaren Strukturen, vor der dieser Position inhärenten Vereinfachung, die zur Exklusion aller weiteren Möglichkeiten führt. Im Anschluss an ihn formuliert Edward Soja die Forderung nach einem neuen, dritten Raum,

a *Thirdspace of political choice* that is also a meeting place for all peripheralized or marginalized ‚subjects‘ wherever they may be located. In this politically charged space, a radically new and different form of citizenship (*citoyenneté*) can be defined and realized.⁶⁰

Dieser „Thirdspace“, wie Soja ihn versteht, scheint sich dem „site of resistance“⁶¹ von bell hooks anzunähern; zugleich prägt Soja den Begriff in Anlehnung an Homi Bhabhas „Third Space“, für den er wiederum eng mit dem der Hybridität verbunden ist⁶². Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie ein Überwinden der dialektischen Strukturen gerade im Hinblick auf die Analyse postkolonialer Phänomene fordern, hin zu einem „trialectical thirding-as-Othering“⁶³.

Es wäre falsch anzunehmen, dass Lotman aufgrund seines akademischen Werdegangs nicht fähig wäre, über binäre Modelle hinauszudenken. Vielmehr

⁵⁷ Juan Goytisolo: *Spanien und die Spanier*. Aus dem Spanischen übertragen von Fritz Vogelsang. Frankfurt/Main 1982 (Original München/Luzern 1969). S. 7.

⁵⁸ „Of course our picture is highly schematic.“ Lotman, *Universe*, S. 150.

⁵⁹ Edward Soja: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*. Cambridge, Ma. 1996. S. 33.

⁶⁰ Soja, *Thirdspace*, S. 35. Hervorhebungen im Original.

⁶¹ hooks, *Yearning*, S. 152.

⁶² „It spreads beyond the knowledge of ethnic or cultural binarisms and becomes a new, hybrid space of cultural difference in the negotiation of colonial power-relations.“ Bhabha, *Location*, S. 204.

⁶³ Soja, *Thirdspace*, S. 140.

postuliert auch er einen solchen „dritten“ Begriff: neben Zentrum und Peripherie ist die Grenze einer Semiosphäre bei ihm von besonderer Bedeutung⁶⁴.

Dass die Grenzen ihres Raumes für eine gegebene Gesellschaft von hoher Relevanz sind, liegt auf der Hand und wird bereits von Simmel formuliert:

Eine weitere Qualität des Raumes, die auf die gesellschaftlichen Wechselwirkungen wesentlich einwirkt, liegt darin, daß sich der Raum für unsere praktische Ausnutzung in Stücke zerlegt, die als Einheiten gelten und – als Ursache wie als Wirkung hiervon – von Grenzen eingerahmt sind. Der Rahmen, die in sich zurücklaufende Grenze eines Gebildes, hat für die soziale Gruppe sehr ähnliche Bedeutung wie für ein Kunstwerk. An diesem übt er die beiden Funktionen, die eigentlich nur die zwei Seiten einer einzigen sind: das Kunstwerk gegen die umgebende Welt ab- und es in sich zusammenzuschließen; der Rahmen verkündet, daß sich innerhalb seiner eine eigenen Normen untertänige Welt befindet, die in die Bestimmtheiten und Bewegungen der umgebenden nicht hineingezogen ist; indem er die selbstgenügsame Einheit des Kunstwerkes symbolisiert, verstärkt er zugleich von sich aus deren Wirklichkeit und Eindruck. So ist eine Gesellschaft dadurch, daß ihr Existenzraum von scharf bewußten Grenzen eingefasst ist, als eine auch innerlich zusammengehörige charakterisiert, und umgekehrt: die wechselwirkende Einheit, die funktionelle Beziehung jedes Elementes zu jedem gewinnt ihren räumlichen Ausdruck in der einrahmenden Grenze.⁶⁵

Hervorzuheben ist hier insbesondere die Verbindung, die bereits für Simmel zwischen der räumlichen Vorstellung, ihrer kulturellen Ausnutzung und dem Kunstwerk besteht, eine Korrelation, wie sie sich auch in Lotmans Begriff von Grenze spiegelt. Ebenso wie die Positionen von Zentrum und Peripherie Fluktuationen unterliegen, so sind auch die Grenzen dynamisch, ihre Setzung erfolgt zwar auch hier vom Zentrum aus, allerdings kann der Umgang mit ihnen sich an der Peripherie völlig anders darstellen: „Wir können darauf mit der These reagieren, daß die Grenzen dort liegen, wo das Zentrum sie sieht, unabhängig davon, wie an der Peripherie die nachbarlichen Kontakte ausfransen.“⁶⁶

Die Grenzen sind für Lotman die interessantesten Punkte für die Entwicklung einer Semiosphäre: „The boundary may separate the living from the dead, settled people from nomadic ones, the town from the plains; it may be a state frontier, or a social, national, confessional, or any other kind of frontier.“⁶⁷

⁶⁴ Da die Grenze an sich als ein Teil sowohl des Zentrums als auch der Peripherie gesehen werden muss und somit nicht als ein „Drittes“ wahrgenommen werden kann, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass für Lotman nicht die Grenze allein, sondern vor allem der auf und aus ihr entstehende neue, dritte Ort relevant ist. Im Folgenden sei, der sprachlichen Klarheit halber, der Begriff ‚Grenze‘ in diesem erweiterten Sinne verwandt.

⁶⁵ Georg Simmel: „Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft“. In: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt/Main 1992 (Erstausgabe 1908). S. 687-790. Hier S. 694f.

⁶⁶ Luhmann, *Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. II, S. 668.

⁶⁷ Lotman, *Universe*, S. 131.

Grenze ist hier also nicht nur im direkten, sondern vor allem im übertragenen Sinne zu verstehen.

An der Grenze einer Semiosphäre finden ständige Kontakte mit anderen Semiosphären, also mit anderen Kulturen und Gesellschaften statt. Dabei fungiert die Grenze als „filtering membrane which so transforms foreign texts that they become part of the semiosphere’s internal semiotics while still retaining their own characteristics.“⁶⁸

Luhmann verwendet im Zusammenhang mit der Funktion der Grenze, die für ihn die „selbstproduzierte Differenz von Selbstreferenz und Fremdreferenz“⁶⁹ herstellt, dieselbe Metaphorik: „Ja, Grenzen sind hier besondere Organe des Systems, Membranen von Zellen, Haut von Organismen, die spezifische Funktionen der Abschirmung und der selektiven Vermittlung von Austauschprozessen erfüllen.“⁷⁰ Damit dienen Grenzen dazu, ein Komplexitätsgefälle zwischen System und Umwelt herzustellen, die überkomplexe Umwelt fassbar und verständlich zu machen – sie also, im Sinne Bhabhas, in die Sprachen des jeweiligen Systems zu übersetzen.

Solche Grenzen gibt es aber nicht nur zwischen einzelnen Semiosphären, sondern, so erläutert Lotman weiter, sie durchziehen auch die Semiosphäre selbst: „Certain parts of the semiosphere may at different levels of self-description form either a semiotic unity, a semiotic continuum, demarcated by a single boundary“⁷¹. Die Grenzen sowohl innerhalb der Semiosphäre als auch zwischen verschiedenen Semiosphären werden immer wieder neu verhandelt, sind also ebenso wie Zentrum und Peripherie dynamisch. Allerdings gibt es hier, anders als in dieser dualen Formation, keinen Gegenpol, mit dem ein Austausch erfolgen könnte.

In Bezug auf die bereits oben erwähnte Opposition von Zentrum und Peripherie ist die Grenze einer Semiosphäre als die Peripherie der Peripherie anzusehen. Dies ist auch der Punkt, an dem eine Gesellschaft die Mitglieder ansiedelt, die besonders wenig angesehen sind. Nur hier werden diejenigen geduldet, die sich besonders schlecht in die bestehenden Normen einer Gesellschaft einfügen lassen, aber auch die Gruppen, die von außen, aus anderen Semiosphären, in die bestehende Semiosphäre hineinkommen – Fremde und Immigranten:

Just beyond the perimeter of what nationalism constructs as the nation, at the frontier separating ‚us‘ from what is alien, is the perilous territory of not-belonging. This is where, in primitive times, people were banished, and where, in the modern era, immense aggregates of humanity loiter as refugees and displaced persons.⁷²

⁶⁸ Lotman, *Universe*, S. 137.

⁶⁹ Luhmann, *Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. I, S. 77.

⁷⁰ Luhmann, *Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. I, S. 76.

⁷¹ Lotman, *Universe*, S. 138.

⁷² Edward Saïd: „The Mind of Winter. Reflections on Life in Exile“. In: *Harper’s Magazine* 1984/Sept. S. 49-55. Hier S. 51.

Die Grenze ist, wie Edward Saïd es nennt, ein Ort des „non-belonging“, wo die Identität und die kulturelle Zugehörigkeit besonders prekär sind. Die Grenze ist damit ein Ort des Exils.

Gleichzeitig ist sie aber gerade durch die Distanz, die aus diesem Zustand identitärer Ungewissheit erwächst mehr noch als die Peripherie ein in semiotischer Hinsicht besonders interessantes Gebiet:

In the frontier areas semiotic processes are intensified because here there are constant invasions from outside. [...] The extreme edge of the semiosphere is a place of incessant dialogue.⁷³

Die Grenze ist also, aufgrund ihrer ständigen Berührung mit anderen Semiosphären, ein Ort der Zweisprachigkeit, ein Ort, an dem „creolizations“⁷⁴ der Systeme stattfinden können. Zugleich ist sie als der Ort der größten semiotischen Aktivität der Punkt, an dem völlig neue Semiosphären mit vollkommen veränderten Normen entstehen können. Die Grenze in Lotmans Sinne wäre also der von Bhabha und Soja beschworene „Thirdspace“, der auch von ihnen stets am Rande der Gesellschaft angesiedelt wird.

Gleichzeitig ist die Grenze der „Third Space“, nicht nur der privilegierte Ort der Hybridität, sondern selbst hybrid, „rather hybridity to me is the ‚third space‘ which enables other positions to emerge.“⁷⁵

Für Lotman findet an der Grenze als für Kreolisierungen und Hybridität prädestiniertem Raum ein ständiger Austausch statt, hier entstehen „creolized semiotic systems“⁷⁶, hybride kulturelle Systeme also, deren Basis, wie bei Bhabha, der Austausch bzw. die Übersetzung ist⁷⁷. Voraussetzung dafür, dass solche Prozesse stattfinden können, ist die Offenheit der Grenze, denn nur wenn sie als „filtering membrane“⁷⁸ und als Übersetzungsinstanz fungieren kann, ist an ihr auch ein Dialog möglich⁷⁹. Eine unflexible Grenze hingegen wird wesentlich schneller noch als das Zentrum statischen Charakter erlangen⁸⁰.

⁷³ Lotman, *Universe*, S. 141f.

⁷⁴ Umberto Eco: „Introduction“. In: Lotman, *Universe*, S. vii-xiii. Hier S. xii.

⁷⁵ Homi Bhabha: „The Third Space“. In: J. Rutherford (Hrsg.): *Identity, Community, Culture, Difference*. London 1991. S. 207-221. Hier S. 211.

⁷⁶ Lotman, *Universe*, S. 142.

⁷⁷ Zur Bedeutung des Begriffs Übersetzen bei Bhabha siehe vor allem das Kapitel „How newness enters the world: Postmodern space, postcolonial time and the trials of cultural translation“. In: Ders.: *Location*, S. 212-235.

⁷⁸ Lotman, *Universe*, S. 137.

⁷⁹ Nicht nur in kulturelsemiotischer Hinsicht lässt sich festhalten, dass die Grenzen die semiotisch aktivsten Bereiche sind: „Betrachtet man die ökologische Struktur von Tümpeln oder von unberührtem Land, so zeigt sich, dass die heftigste Aktivität an den umstrittenen Grenzen stattfindet – auf unberührtem Land zum Beispiel dort, wo Feldtiere mit Waldtieren in Berührung kommen, in Tümpeln dort, wo Organismen, die in Bereichen von unterschiedlicher Wassertiefe leben, aufeinanderstoßen. Weniger konfliktreiche Bezirke hinter den Grenzen sind auch weniger aktiv. Der soziale Mittelpunkt liegt hier am physischen Rand.“ Richard Sennett:

Die Ähnlichkeiten von Lotmans Theorien mit denen der Luhmann'schen Systemtheorie sind frappierend; auch bei Luhmann entstehen neue kulturelle Systeme an den Grenzen:

Wenn jede Operation ein zeitpunktabhängiges Ereignis ist, das verschwindet, sobald es aktualisiert ist, und folglich durch ein anderes Ereignis ersetzt werden muß, wenn überhaupt eine Sequenz von Operationen, also ein System zustande kommen soll (was nicht sein muß!), erfordert jeder Fortgang des Operierens ein Kreuzen der Grenze der Form, nämlich einen Übergang zu etwas auf der anderen Seite, was vorher nicht bezeichnet war.⁸¹

Zunächst ist dieser Grenzraum aber, mehr noch als die Peripherie, ein Ort der Ausgrenzung und der Marginalität. Wie bereits oben von bell hooks festgestellt, ist er dadurch allerdings nicht zwangsläufig ein Ort der Resignation oder der Machtlosigkeit. Auch Stuart Hall sieht in der Kreativität der Peripherie ein besonderes Potential:

Paradoxerweise bekam die Marginalität in unserer Welt einen machtvollen Raum. Es ist zwar ein Raum mit geringer Macht, aber dennoch ein Machtraum. Ich würde so weit gehen zu behaupten, daß jeder, der sich für das kreative Potential in der gegenwärtigen Kunst interessiert, entdecken wird, daß dieses Potential einiges den Sprachen der Peripherie verdankt.⁸²

Nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer marginalen Position ist den peripheren Diskursen eine subversive Macht eigen, die sich aus der Perspektive des Zentrums als revolutionäre, avantgardistische Tendenz darstellt. Dabei gründet ihre Neuartigkeit in demselben Maße auf ihren inhaltlichen und formalen Abweichungen wie auf ihrer Perspektive bzw. Position.

An den Grenzen sucht man auch, so Lotman, nach gemeinsamen, hybriden Sprachen, die den dortigen Lebensumständen entsprechen. Dass sich an der Grenze tatsächlich neue, gleichsam mehreren Semiosphären gemeinsame Sprachen herausbilden, die Merkmale aller sie beeinflussenden Systeme tragen, wird auch von Gloria Anzaldúa, die an der texanisch-mexikanischen Grenze lebt⁸³, hervorgehoben – und auch auf der Ebene des Textes verdeutlicht:

Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds. Frankfurt/Main 1991 (Original: *The Conscience of the Eye. The Design of Social Life of Cities.* New York 1990). S. 249f.

⁸⁰ Nur am Rande sei bemerkt, dass die kulturelle Übersetzung auch für Jürgen Habermas eine entscheidende Rolle spielt. Ein Verständnis anderer Kulturen vollzieht sich für ihn im „Modus der Übersetzung.“ Jürgen Habermas: „Säkularisierung, die nicht vernichtet“. In: *Die tageszeitung*, 15.10.2001. S. 7.

⁸¹ Luhmann, *Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. I, S. 54.

⁸² Stuart Hall: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften II.* Hamburg 1994. S. 59.

⁸³ Für sie ist diese Grenze „una herida abierta where the Third World grates against the First and bleeds.“ Anzaldúa, *Borderlands*, S. 3. Hervorhebungen im Original.

But Chicano Spanish is a border tongue which developed naturally. Change, evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción have created variants of Chicano Spanish, un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir. Chicano Spanish is not incorrect, it is a living language.⁸⁴

Hier, an der Grenze, entstehen also Hybridisierungen, Kreolisierungen, die im Zentrum unmöglich wären, ja es können, so Lotman, ganz neue kulturelle Systeme entstehen. Eine neue Identität bildet sich an diesen Orten der ursprünglichen Marginalisierung heraus, die ihre Position mit einem neu erworbenen Selbstverständnis behauptet.

Die sich herausbildende „neue Generation“ erlangt in den meisten Texten mythischen Charakter⁸⁵; damit ist hier bereits auf der Ebene der Theorie ein Prozess zu beobachten, der für die weitere Arbeit wirksam werden wird. In der *littérature issue de l'immigration* schafft sich die zweite Immigrantengeneration eine eigene Mythologie, die sich als grundlegend für die Herausbildung einer eigenen Identität erweist⁸⁶. Diese Literatur soll mit Hilfe von Theorien analysiert werden, die selbst massive Tendenzen zur Mythologisierung aufweisen.

Da Lotmans Anliegen in der Hauptsache ein literaturwissenschaftliches ist, beschäftigt er sich mit den literarischen Niederschlägen dieser Mythologisierungen. Entsprechend den jeweiligen Positionen werden deren Auswirkungen von den verschiedenen Theoretikern unterschiedlich eingeordnet: Anzaldúa geht von der Perspektive der *Gender Studies* aus, Gómez-Pena und hooks von der (verwandten) der *Queer Studies*, Bhabha und Saïd, die Exponenten der *Postcolonial Studies* hingegen siedeln den Mythos nicht auf der Ebene des produzierten literarischen Textes, sondern auf der des kulturellen Prozesses an. Die Ausgegrenzten, Hybriden, Kreolisierten sind nicht mehr nur ein zu untersuchendes soziologisches Faktum von ethnologischem und kulturellem Interesse, sie sind vielmehr über sich selbst hinausgewachsen und als Mythos ins kulturelle Gedächtnis eingegangen.

Im Unterschied zur Vorgehensweise Lotmans, der die Prozesse der Mythologisierung analysiert, werden diese von den anderen Autoren zwar konstatiert (siehe das obige Zitat von Anzaldúa), aber nicht in ihrer Prozesshaftigkeit sichtbar gemacht. Sie werden im Gegenteil unter stark ideologischen Gesichtspunkten vereinnahmt, und in der Absetzung von diesem Prozess der Ideologisierung liegt vielleicht der größte Vorteil von Lotmans Theorie. Sein Standpunkt ist ein

⁸⁴ Anzaldúa, *Borderlands*, S. 55. Hervorhebungen im Original.

⁸⁵ Die Begriffe „Mythos“ und „mythologisch“ werden hier im Sinne der Theorien Jurij Lotmans verstanden.

⁸⁶ Siehe hierzu Verf.: „Die Mythologie der *croisés*“.

weitgehend analytischer, ideologiefreier, womit die Möglichkeit besteht, mit wesentlich größerer Offenheit an die Texte heranzutreten.

Auch der Ort der Grenze erfährt in vielerlei Hinsicht eine Mythologisierung: die Grenze ist, so sieht es z. B. bell hooks, das Zentrum für das Entstehen eines Gegendiskurses, oder, wie Gómez-Pena es sieht: „And one day, the border became our house, laboratory, and ministry of culture (or counterculture).“⁸⁷ In diesem Sinne ist die Grenze sowohl der Ort der Marginalität, des Ausgegrenztseins als auch der gegenkulturelle Ort der unbegrenzten Möglichkeiten. Damit erreicht die Grenze, „the margin“, der „Thirdspace“ einen Status, der als mythisch zu bezeichnen ist.

Untersucht wird in dieser Arbeit also Mythos in mehrfacher Hinsicht: die *génération beur* stellt inzwischen, glaubt man den gerade erwähnten Theoretikern, als eine Generation von Ausgegrenzten in sich einen Mythos dar. Ihre Autoren wiederum produzieren literarische Texte, die einen Mythos konstituieren, auf dessen Basis sich eine neue kulturelle Identität herausbildet, – und im Zentrum dieser Texte stehen oft, so soll gezeigt werden, quasi-mythologische Gestalten.

Eines der Probleme der hybriden/kreolisierten Identitäten liegt darin, dass sie keinen Ort haben, an dem sie in ihrer Besonderheit tatsächlich zu Hause wären. Sie sind, mindestens im Hinblick auf ihre kulturelle Identität und ihre Wurzeln, deterritorialisiert. Die Diskurse der Globalisierung haben in den letzten Jahren verdeutlicht, dass Ortlosigkeit eine Folge von vielen ablaufenden Prozessen, wenn nicht sogar Voraussetzung für sie ist. Im Falle der Kinder der Immigration handelt es sich jedoch nicht um eine solche, dem Zeitgeist vorausseilende, selbstgewählte Ort- und Wurzellosigkeit, sondern um eine, in die sie hineingeboren wurden und aus der sie sich zu lösen wünschen. Die einfachste Lösung, nämlich den Ort, der ihnen von der Gesellschaft zugewiesen worden ist, als den ihren zu akzeptieren und an ihm „Wurzeln zu schlagen“, erscheint in Anbetracht der niedrigen Attraktivität des Ortes wenig erstrebenswert und ist doch das Lösungsangebot, das z. B. von Leila Sebbar gemacht wird.

In diesem Zusammenhang erscheint die Perspektive Lotmans, für den dieser Ort, nämlich die Grenze, der Ort des Austauschs und erhöhter semiotischer Aktivität ist und somit der Ort, der im Hinblick auf ästhetische Entwicklung weit attraktiver ist als das Zentrum, für die hier behandelten Texte fruchtbar.

⁸⁷ Gómez-Pena, *Warrior*, S. 1.

4. Ein hybrider Gedächtnisraum

Mes racines? Quelles racines? Je ne suis pas une salade; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol. (Bernard-Marie Koltès⁸⁸)

Den an den Grenzen stattfindenden Austausch zwischen unterschiedlichen Semiosphären beschreibt Lotman als einen Dialog, in dem bestimmte, von außen auf eine Semiosphäre eindringende Texte, Konzepte oder Diskurse in die Sprache der anderen Semiosphäre übersetzt werden:

Dialogue presupposes asymmetry, and asymmetry is to be seen first, in the difference between the semiotic structures (languages) which the participants in the dialogue use; and second, in the alternating directions of the message-flow. This last point means that the participants in a dialogue alternately change from a position of 'transmission' to a position of 'reception' and that consequently the dialogue process consists of discrete sections with intervals between them.⁸⁹

Zwar setzt ein Dialog zwischen zwei Partnern, die hier eben auch zwei Semiosphären sein können, einen bestimmten Grad an Asymmetrie, also an Unterschieden zwischen den beiden Systemen voraus, allerdings ist es, so Lotman weiter, fruchtlos, einen Dialog zu führen, wenn nicht auch ein bestimmter Grad an Gemeinsamkeiten besteht: „So asymmetry assumes a degree of invariancy“⁹⁰.

Diesen Dialog auf der Ebene verschiedener Kulturen hat man sich nach Lotman so vorzustellen, dass sich Perioden großer Aktivität (und damit auch großer Textproduktion) ablösen mit Perioden der Inaktivität, in denen Texte der anderen Semiosphären rezipiert werden. Hier unterscheidet Lotman zwischen verschiedenen Entwicklungsstufen innerhalb eines solchen Dialogs:

[T]he relative inertness of a structure is the result of a lull in the flow of texts arriving from structures variously associated with it which are in a state of activity. Next comes the stage of saturation: the language is mastered, the texts are adapted. The generator of texts is as a rule situated in the nuclear structure of the semiosphere while the receiver is on the periphery. When saturation reaches a certain limit, the receiving structure sets in motion internal mechanisms of text-production. Its passive state changes to a state of alertness and it begins rapidly to produce new texts, bombarding other structures with them, including the structure that 'provoked' them.⁹¹

⁸⁸ Bernard-Marie Koltès: *Le retour au désert*. Paris 1988. S. 13.

⁸⁹ Lotman, *Universe*, S. 143.

⁹⁰ Lotman, *Universe*, S. 143.

⁹¹ Lotman, *Universe*, S. 144f.

Diese Form des Dialogs ist also deutlich getrennt in Phasen der Rezeption und Phasen der Transmission, die jeweils Phasen der Aktivität bzw. der Inaktivität der bestehenden Kultur kennzeichnen. Im Weiteren unterscheidet Lotman fünf unterschiedliche Stufen dieses kulturellen Austauschs:

1. The texts coming in from the outside keep their ‚strangeness‘. They are read in the foreign language (both in the sense of natural language and in the semiotic sense). [...]
2. Both principles – the ‚imported‘ texts and the ‚home‘ culture – restructure each other. Translations, imitations and adaptations multiply. [...]
3. During this stage a tendency develops to find within the imported world-view a higher content which can be separated from the actual national culture of the imported texts. The idea takes hold that ‚over there‘ these ideas were realized in an ‚untrue‘, confused or distorted form and that ‚here‘, in the heart of the receiving culture they will find their true, ‚natural‘ heartland. [...]
4. During this stage the imported texts are entirely dissolved in the receiving culture; the culture itself changes to a state of activity and begins rapidly to produce new texts [...].
5. The receiving culture, which now becomes the general centre of the semiosphere, changes into a transmitting culture and issues forth a flood of texts directed to other, peripheral areas of the semiosphere.⁹²

Zentral ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass für Lotman dieser Austausch auf der Ebene von Texten funktioniert, dass also der von seinem akademischen Lehrer Bachtin geprägte Begriff des Dialogs⁹³, der später von Kristeva als Intertextualität in den westeuropäischen Diskurs eingeführt wurde⁹⁴, zu einem unabdingbaren Bestandteil dieses Prozesses wird. Es ist gerade die Durchdringung von Texten durch andere Texte, das „durch die Berührung mit dem ‚fremden‘ entstehende Wort“⁹⁵, das hier zur Konstituierung einer neuen Semiosphäre und ihrer Identität beiträgt. Dabei ist der Roman die Gattung, die sich im Hinblick auf solche Prozesse als besonders produktiv erweist: „Der Roman, der immer als Kritik der Kodes auftritt, denen er sich verdankt, entwirft sich in der

⁹² Lotman, *Universe*, 146f.

⁹³ „Der Bachtinsche Dialogizitätsbegriff hat zwei Antipoden: 1. Die offizielle Sprache eines vereinheitlichten Kanons mit festgelegten Bedeutungshierarchien, die von einem einzigen Wertungs- und Wahrheitsanspruch aus behauptet wird; und 2. die poetische Sprache (im Sinne der Sprache der Lyrik, beziehungsweise derjenigen Sprache, die im sprachhierarchischen Gefüge einer Kultur den Platz der poetischen Sprache innehat). Die poetische Sprache in diesem Sinn, orientiert an den Normenkodes einer offiziellen Kultur, reguliert durch ästhetische und stilistische Mechanismen [...], ist monologisch oder tendiert zur Monologizität.“ Renate Lachmann: „Dialogizität und poetische Sprache“. In: Dies. (Hrsg.): *Dialogizität*. München 1982. S. 51-62. Hier S. 51.

⁹⁴ Julia Kristeva: „Le mot, le dialogue et le roman“. In: *Semeiotike – Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969. S. 143-173.

⁹⁵ Lachmann, „Dialogizität“, S. 51.

Replik auf die konkreten anderen Texte neu. Er schafft seine Tradition und hebt sie auf [...]“⁹⁶.

Der Roman nimmt andere Texte auf, tritt mit ihnen in einen kreativen Dialog, transformiert und kritisiert offen oder verdeckt seine eigenen Intertexte. Er widersetzt sich der gängigen kulturellen Praxis, die eine solche Durchdringung von Texten nicht vorsieht. Anstelle des normenkonformen Monologs tritt hier der innovative Dialog, der die ambivalenten Lebenserfahrungen derer an Peripherie oder Grenze widerspiegelt:

Gegen die Weigerung, vorgefundene (kompromittierte) Bedeutung zu wiederholen, gegen die uneingeschränkte Polysemie (die befreite Bedeutung) stellt Bachtin die Kreuzung verschiedener Bedeutungspositionen, die soziale und kulturelle Erfahrungen repräsentieren, stellt er den Kampf, die Summe, die Replik, setzt er immer wieder die fremden Stimmen ins Recht, fordert er die unendliche Einschließlichkeit aller Äußerungen, um ihr Einkreiswerden ins Eindeutige, Klare und Finite aufzuhalten.⁹⁷

Dieses Konzept Bachtins wird bei Lotman nicht allein wiederholt, sondern auf die Ebene eines kultursemiotischen Prozesses gehoben. Über die Texte, die innerhalb einer Literatur rezipiert und transformiert werden, lässt sich ein Inventar der für diese Kultur bedeutsamen Vorgänger erstellen. Hier wird das Gedächtnis einer im Entstehen begriffenen Kultur gestiftet:

Wenn die Literatur im folgenden unter dem Blickwinkel des Gedächtnisses betrachtet wird, erscheint sie als mnemonische Kunst *par excellence*, indem sie das Gedächtnis für eine Kultur stiftet; das Gedächtnis einer Kultur aufzeichnet; Gedächtnishandlung ist; sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entwirft, in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden.⁹⁸

Es darf als eine Besonderheit der hier untersuchten Autoren der *littérature issue de l'immigration* gewertet werden, dass Intertextualität in ihren Texten eine herausragende Rolle spielt. Mittels dieses Verfahrens wird ein kollektives Gedächtnis im Sinne Aleida und Jan Assmanns angelegt:

Das kollektive Gedächtnis ist auf Kontinuität und Wiedererkennbarkeit angelegt. Seine Funktion besteht darin, ein eigenes Profil zu entwerfen und selbstbezüglich die Eigenart und Dauer der Gruppe zu sichern.⁹⁹

Durch die Wahl der Intertexte erfolgt, so könnte man es zunächst deuten, der Versuch einer Einordnung. Durch ihre schiere Zahl, so erweist sich dann, kommt es in einigen Fällen auch zu einer Transzendierung dieser Einordnung: In

⁹⁶ Lachmann, „Dialogizität“, S. 54.

⁹⁷ Lachmann, „Dialogizität“, S. 59.

⁹⁸ Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main 1990. S. 36. Hervorhebungen im Text.

⁹⁹ Assmann/Assmann, „Das Geste in Heute“, S. 118.

kaum einem der in dieser Arbeit untersuchten Texte bleiben die intertextuellen Verweise im vergleichsweise engen Rahmen der französischen Literatur¹⁰⁰, häufig wird auch die arabische Literatur miteinbezogen. Nahezu immer finden sich Verweise auf postkoloniale Texte, im Falle von Paul Smäils *Ali le magnifique* ist gar nur die Weltliteratur noch weit genug. Bereits auf der Ebene der intertextuellen Verweise konstituiert sich hier also ein essentiell hybrider Raum, der nicht etwa nur versucht, sich der national-französischen Literatur einzuschreiben, sondern weit über ihre Grenzen hinausgeht. Es entsteht eine Literatur, für die nationale Grenzen zu eng sind und die sich daher ihren eigenen Raum sucht und ihre eigenen Wurzeln schafft.

Lotman betont, dass nicht zwangsläufig immer der ganze von ihm umrissene Zyklus durchlaufen werden muss, um den Prozess des Austauschs zu vollziehen und dass diese Formen des Dialogs nicht nur zwischen verschiedenen Semiosphären, sondern auch zwischen Teilen ein- und derselben Semiosphäre (so z. B. zwischen Zentrum und Peripherie) erfolgen können. Außerdem ist es durchaus möglich, dass in unterschiedlichen Teilen der Semiosphäre verschiedene Prozesse von Rezeption und Transmission parallel zueinander und unabhängig voneinander ablaufen. Es befindet sich also nicht immer die gesamte Semiosphäre in einem Zustand der Aktivität oder Inaktivität. Bestimmte Einflussrichtungen sind sowohl auf nationaler wie auch auf literarischer Ebene häufiger als andere: „Wie in anderen Bereichen stellt auch in der Literatur der Einfluss von Peripherie auf Zentren nach wie vor eine Ausnahme dar.“¹⁰¹

Grundlegend für die im Anschluss an solche Prozesse des Austauschs erfolgende Herausbildung einer eigenständigen Semiosphäre mit einem eigenen kulturellen Gedächtnis (also einer neuen, eigenen Kultur) ist, so Lotman weiter, „[t]he function of myth as a central text-forming mechanism“¹⁰², da der Mythos ordnenden, regulierenden Charakter hat: „The texts engendered by the central text-forming mechanism classify, stratify and order. They reduce the world of anomalies and surprises which surrounds humanity to norm and orderliness.“¹⁰³

Solche kollektiven Erzählungen dienen zur Aneignung und zum Verständnis der eigenen Umgebung. Weit wichtiger ist aber ihre Funktion als sinnstiftendes Element innerhalb einer Gruppe oder Gemeinschaft. Wie bereits weiter oben gezeigt worden ist, dient Erzählen für das Zentrum einer Semiosphäre als „Fun-

¹⁰⁰ Darauf weist auch Alec Hargreaves in einem 1991 erschienen Aufsatz hin, in dem allerdings nur wenige Autoren berücksichtigt werden können: „En attendant des recherches plus exhaustives, nous pouvons tout de même retenir le fait essentiel que dans leurs choix de modèles discursifs, les Beurs ne sont nullement restés coincés pour ainsi dire entre la France et l'Algérie.“ Hargreaves: „L'intertextualité chez les écrivains beurs“. In: *Hommes et Migrations* 1144/1991. S. 40-45. Hier S. 45.

¹⁰¹ Breidenbach/Zukrigl, *Tanz der Kulturen*, S. 133.

¹⁰² Lotman, *Universe*, S. 152.

¹⁰³ Lotman, *Universe*, S. 152.

dament der Kontinuität“¹⁰⁴ im Sinne Jan Assmanns. Es kann aber auch, dann in einem peripheren Sinne, als „Motor der Entwicklung“¹⁰⁵ gesehen werden. Dabei handelt es sich bei diesen Erzählungen nicht mehr zwangsläufig um Nationalmythen, sondern um die Mythen, mit denen heterogene Minoritätengruppen sich ihre Identität zu definieren suchen, ebenso wie sie sich über die intertextuellen Verweise der Texte einen eigenen Gedächtnisraum schaffen. Anhand der vorliegenden Texte lässt sich feststellen, dass sich in diesen Mythen Fiktion und Realität vermischen, um zu einer identitätsstiftenden Erzählung zu werden:

Fundierende Geschichten nennen wir ‚Mythos‘. Diesen Begriff stellt man gewöhnlich der ‚Geschichte‘ gegenüber und verbindet mit dieser Gegenüberstellung zwei Oppositionen: Fiktion (Mythos) gegen Realität (Geschichte) und wertbesetzte Zweckhaftigkeit (Mythos) gegen zweckfreie Objektivität (Geschichte). [...] Das, was hier als Formen erinnerten Vergangenheit untersucht werden soll, umfasst ununterscheidbar Mythos und Geschichte. Vergangenheit, die zur fundierenden Geschichte verfestigt und verinnerlicht wird, ist Mythos, völlig unabhängig davon, ob sie fiktiv oder faktisch ist.¹⁰⁶

Die Konstitution dieses Mythos als identitätsstiftende Basis für eine sich herausbildende Kultur soll anhand der *littérature issue de l’immigration* untersucht werden, einer Literatur, in die „Geschichte“, *Histoire*, immer wieder privilegierter Eingang findet. Die *histoires* konstituieren sich dabei stets im urbanen Milieu der (post)modernen Metropole und ihrer Vorstädte. Die besondere Bedeutung der Städte für die Prozesse der Mythologisierung soll im Folgenden herausgearbeitet werden.

¹⁰⁴ Assmann, *Gedächtnis*, S. 75.

¹⁰⁵ Assmann, *Gedächtnis*, S. 75.

¹⁰⁶ Assmann, *Gedächtnis*, S. 75f.

5. Babel oder Jerusalem

Der Herr zerstreute sie von dort aus über die ganze Erde und sie hörten auf, an der Stadt zu bauen. Darum nannte man die Stadt Babel (Wirrsal), denn dort hat der Herr die Sprache aller Welt verwirrt, und von dort aus hat er die Menschen über die ganze Erde zerstreut. (Genesis 11, 8-9)

In topographischer Hinsicht verdichtet sich das System von Zentrum, Peripherie und Grenze im System Großstadt bzw. im Bild desselben. Die *littérature issue de l'immigration* bildet hier keine Ausnahme: auch hier ist es die Stadt, meist Paris, manchmal Lyon, die im Zentrum der Texte steht und die die Versuchsplattform für neue Identitäten und Lebensentwürfe bildet. In ihr entstehen, so eine der Thesen dieser Arbeit, hybride Identitäten.

Das Thema der urbanen Entwicklung hat in den letzten Jahren ein starkes, nicht ausschließlich soziologisches Interesse auf sich gezogen. Auch die Literaturwissenschaft hat sich verstärkt der Darstellung von Städten in literarischen Texten und ihrer Veränderung in den letzten Jahrzehnten zugewandt. Die moderne Großstadt ist, so wird deutlich, nicht nur „komplex, multinuklear und polyfunktional“, wird nicht nur „begreifbar als wesentlich dynamische Struktur, deren *definiens* es ist, die Geschlossenheit aufzubrechen und darin die ihr gesetzten Grenzen kontinuierlich zu sprengen“¹⁰⁷, sie versetzt den Großstädter auch in die Lage, „dem kulturell Anderen gleich in der Nachbarschaft zu begegnen, also mit wenigen Schritten vom Einheimischen zum Reisenden zu werden.“¹⁰⁸ Dabei ist es die Besonderheit der Großstadt, dass fremd und eigen hier nebeneinander existieren, dass also auf engem Raum besonders viele Grenzen verlaufen und überschritten werden. Geht man allerdings davon aus, dass „Metropole [...] diejenige Großstadt [ist], die nicht mehr zwischen Fremden und Einheimischen unterscheidet“¹⁰⁹, so kann Paris, die Großstadt, um die es hier in der Hauptsache gehen soll, nicht immer als exemplarisch betrachtet werden, denn wie sich in den Texten zeigen wird, ist gerade das Fortbestehen dieser Unterscheidung auf unterschiedlichsten Ebenen eines der zentralen Themen.

Das Bild der modernen Großstadt, das dabei gezeichnet wird, steht in einer alttestamentarischen Symbolik zwischen den Polen Babel und Jerusalem, zwischen der Stadt der babylonischen Sprachverwirrung, in der die einzelnen Völker

¹⁰⁷ Horst Weich: „Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum ‚Image‘ von Paris“. In: Andreas Mahler (Hrsg.): *Stadt-Bilder. Allegorie - Mimesis - Imagination*. Heidelberg 1999. S. 37-54. Hier S. 38.

¹⁰⁸ Wolfram Nitsch: „Paris ohne Gesicht. Städtische Nicht-Orte in der französischen Prosa der Gegenwart“. In: Mahler, *Stadt-Bilder*, S. 305-321. Hier S. 308.

¹⁰⁹ Dieter Hoffmann-Axthelm: *Die dritte Stadt. Bausteine eines neuen Gründungsvertrages*. Frankfurt/Main 1993. S. 218.

ihren Ursprung nahmen¹¹⁰, und der des angeblichen friedlichen Miteinander der christlichen Verheißung (die durch die politische Lage der letzten Jahre allerdings mehr als in Frage gestellt wird). Dieser Gegensatz ist prägend für die Entwicklung der Städte: „[s]eit ihrer Entstehung sind Städte in aller Ambivalenz zwischen Babylon und Jerusalem Sinnbild für und Quelle von Kultur, Fortschritt und Freiheit.“¹¹¹ Gerade dies wird aber in hohem Maße bestimmt von der Vielfalt der Kulturen, die in der Stadt nebeneinander bestehen und bestehen müssen.¹¹²

Die Komplexität der Situation in sprachlicher und kultureller Hinsicht lässt sich mit Hilfe der biblischen Analogien nicht immer adäquat wiedergeben, da die Heterogenität der nebeneinander geführten Sprachen und Diskurse in den Metropolen gerade nicht zu einer Spaltung führt:

Das Bild eines neuen, anderen Turm zu Babel drängt sich auf: das Bild von einer Baustelle, in der sich die Handwerker trotz verschiedener Sprachen verständigen und den Bau keineswegs verlassen, weil sie einander nicht mehr verstehen.¹¹³

Hier kann es nicht um eine Ausdifferenzierung gehen – gerade sie stellt sich hier als Problem – vielmehr ist es so etwas wie eine „Einheit trotz der Vielfalt“, ein Nebeneinander¹¹⁴, dessen Problematik vielmehr darin besteht, zu einer schlüssigen Identität inmitten der Vielzahl an Angeboten zu gelangen. Für Jurij Lotman ist die Stadt der privilegierte Ort dieser Herausforderung:

¹¹⁰ In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, anzumerken, dass die in einigen europäischen Sprachen getroffene Unterscheidung zwischen „Babel“ und „Babylon“ im hebräischen Original keine Entsprechung findet und auch das Arabische diese Differenzierung nicht kennt: „Rappelons que les deux termes français renvoient à un seul et même mot dans le texte hébreu, et que de nombreuses langues ne possèdent pas ce doublet – à commencer par l’arabe [...]“ Sylvie Parizet: „Présentation“. In: Dies. (Hrsg.): *Le défi de Babel. Un mythe littéraire pour le XXI^e siècle*. Paris 2001. S. 9-24. Hier S. 14.

¹¹¹ Florian Rötzer: „Telepolis: Abschied von der Stadt“. In: Ursula Keller (Hrsg.): *Perspektiven metropolitaner Kultur*. Frankfurt/Main 2000. S. 16-36. Hier S. 22.

¹¹² „Eine Stadt, die sich gegen Fremde wehrt und abschottet, sperrt sich gegen Entwicklung und erstarrt.“ Hoffmann-Axthelm, *Die dritte Stadt*, S. 36.

¹¹³ Paul Michael Lützeler: „Vom Ethnozentrismus zur Multikultur. Europäische Identität heute“. In: Michael Kessler/Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Multikulturalität. Tendenzen – Probleme – Perspektiven*. Tübingen 1995. S. 91-105. Hier S. 104.

¹¹⁴ Dieses friedliche Nebeneinander war, so Spiro Kostof, im Gegensatz zum Okzident für orientalische Städte von jeher bestimmend: „Der Islam liefert eines der eindrucksvollsten Kapitel in der Geschichte der ‚multiplen Stadt‘. Die islamische Stadt ist von Anbeginn an weniger als ein rings von Mauern umschlossenes Ganzes zu begreifen, denn als eine Vielfalt ummauerter Einheiten.“ *Die Anatomie der Stadt. Geschichte städtischer Strukturen*. Übers. v. K. Binder/J. Gaines. Frankfurt/Main 1993. S. 25. Damit wird deutlich, dass die Grenze zwischen Zentrum und Peripherie mindestens auf geographischer Ebene in orientalischen Städten weit weniger scharf gezogen wurde als in denen des Okzidents.

The city is a complex semiotic mechanism, a culture-generator, but it carries out this function only because it is a melting-pot of texts and codes, belonging to all kinds of languages and levels. The essential semiotic polyglottism of every city is what makes it so productive of semiotic encounters. The city, being the place where different national, social and stylistic codes and texts confront each other, is the place of hybridization, recordings, semiotic translations, all of which makes it into a powerful generator of new information.¹¹⁵

Die Vielfalt der sich bietenden Möglichkeiten zur Identifikation machen die Auswahl jedoch nicht einfacher, sondern, so eine zentrale Erkenntnis der Postmoderne, nur schwieriger, da die Erkenntnis der Uneinheitlichkeit, des Fragmentarischen, der Konstruktion einer in sich stimmigen Identität vorausgehen muss oder besser gesagt: die Einsicht in die Konstruiertheit von Identität, die man bis dahin als etwas gegebenes hingenommen hatte, muss unter solchen Umständen vor der Konstruktion selbst erfolgen.

Die Auswahl aus den Angeboten wird in so hohem Maße individualisiert, dass man in Frage stellen muss, ob es hierbei zur Herausbildung einer zentralen und einer marginalen, peripheren Identität jenseits aller Gruppenzugehörigkeiten kommt, wie manchmal behauptet wird¹¹⁶, oder ob sich nicht so einfach zwischen beiden unterscheiden lässt: „Il n'existe pas de mode de vie marginal qui procéderait d'un ensemble de normes culturelles, que celles-ci soient héritées ou construites comme un mode d'adaptation à l'exclusion sociale.“¹¹⁷

Letztendlich, so die Vermutung von Gotthard Fuchs und Bernhard Moltmann, wird dieser Prozess nicht mehr auf die Herausbildung vieler minoritärer Identitäten, sondern einer einzigen umfassenden hinauslaufen:

Der postmodernen ‚Mischgesellschaft‘ entspricht es natürlich, daß längst ein kollektiver intellektueller Erzählzusammenhang gestrickt wird, in dem alteuropäische Mythen sich mit kollektiven Sinnerzählungen aus asiatischen, afrikanischen und amerikanischen Traditionen verbinden.¹¹⁸

Dass es sich hierbei um Zukunftsmusik handelt, die nicht einmal der optimistischste Text der französischen Literatur der Immigration einzulösen vermag, wird im Laufe der Untersuchung deutlich werden. Dennoch ist die Stadt und der sie umgebende urbane Raum sowohl in konkret-lebensweltlicher als auch in literarischer Hinsicht wie kein anderer Ort dazu geschaffen, diese Utopien zu denken und zumindest in Ansätzen auch zum Einsatz zu bringen: „[...] the fre-

¹¹⁵ Lotman, *Universe*, S. 194.

¹¹⁶ „Dans les cités, jeunes Maghrébins et Français ne se différencient pratiquement jamais en fonction de la nationalité ou de l'ethnie. Ils partagent une expérience identique.“ François Dubet/Didier Lapeyronnie: *Les quartiers d'exil*. Paris 1992. S. 146f.

¹¹⁷ Didier Lapeyronnie: *L'intégration des minorités immigrées: Étude comparative: France – Grande Bretagne*. Issy-les-Moulineaux 1990. S. 166.

¹¹⁸ Gotthard Fuchs/Bernhard Moltmann: „Mythen der Stadt.“ In: Gotthard Fuchs u. a. (Hrsg.): *Mythos Metropole*. Frankfurt/Main 1995. S. 9-19. Hier S. 16.

quency with which the city appears as the physical embodiment of the Utopian community reminds us of its perceived potential to achieve a kind of contained perfection“¹¹⁹. Andererseits muss nach Michel Foucault davon ausgegangen werden, dass es ein Merkmal von Utopien (die ja eben „Nicht-Orte“ sind) ist, nie zur Realisierung zu kommen und so stets auf der Ebene des Ersehnten oder Erdachten – z. B. der Literatur – zu bleiben: „C’est la société elle-même perfectionnée ou c’est l’envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels.“¹²⁰

Im Sinne des gegensätzlichen Bilderpaares von Jerusalem und Babel eignet sich die moderne Großstadt allerdings ebenso gut auch als Kulisse für düstere Dystopien. Diese Gegenüberstellung spiegelt sich auf der Ebene der untersuchten Texte: Bei Azouz Begag ist die Tendenz zur friedlichen, multikulturellen Utopie in den frühen Texten deutlich sichtbar. Später erfolgt eine gewisse Trübung dieser optimistischen Perspektive. Leïla Sebbar findet versöhnlich-utopische Bilder für ein friedliches Zusammenleben am Rande der Großstadt. In Paul Smaïls *Ali le magnifique* ist es nicht die Metropole, die dystopischen Charakter trägt, sondern vielmehr der Protagonist, der sie als solche darstellt; der Roman klingt allerdings mit einer harmonisierenden, hoffnungsvolleren Note aus – in einer anderen europäischen Großstadt. In den Romanen Mohand Mounsis ist Paris der Ort einer finsternen, dystopischen Hölle, die man nur verlässt für die noch engere, die Finsternis steigernde Gefängniszelle.

Die Gegenüberstellung von Babel und Jerusalem entspricht auf einer anderen Ebene der Opposition „chaos/civility“¹²¹, allerdings wird in der hier untersuchten Literatur ein fundamentaler Unterschied herausgestellt: Zwar entsprechen die westlichen Metropolen für die Immigranten in vielerlei Hinsicht ihrer Vorstellung eines Sündenbabel; es ist aber eine babylonische Wirrsal, ein Chaos, in dem man es sich so gut als möglich bequem gemacht hat, das man nicht mehr für die Verheißungen eines utopischen Jerusalem zu verlassen sucht. Selbst wo Jerusalem tatsächlich besucht wird, in Leïla Sebbars *Le fou de Shérazade*¹²², wird es eher als Beispiel für scheiternde Kreolisierungen betrachtet und als dauerhafte Bleibe nicht einmal in Betracht gezogen. Stattdessen erfolgt höchstens der Versuch, sich innerhalb der engen Grenzen der babylonischen Metropole Paris ein eigenes, kleines Jerusalem zu errichten.

Der vielzitierte und –untersuchte Diskurs vom Mythos der Stadt¹²³, der, um mit Foucault zu sprechen, stets auch ein Machtdiskurs ist und damit die Wahr-

¹¹⁹ Peter Preston/Paul Simpson-Housley: „Introduction: Writing the City“. In: Dies. (Hrsg.): *Writing the City. Eden, Babylon and the New Jerusalem*. London/New York 1994. S. 1–16. Hier S. 2.

¹²⁰ Foucault, „Des espaces autres“, S. 755.

¹²¹ Bhabha, *Location*, S. 124.

¹²² Paris 1991.

¹²³ Siehe hierzu insbesondere Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München 1993.

nehmung hierarchisiert und steuert, wird in dieser Literatur einer Wandlung unterzogen, insofern nicht mehr das zentrale, mythische oder prototypische Paris verhandelt wird, sondern in diesen Texten eine völlig andere, von der „zentralen“ Literatur oft außer acht gelassene, periphere Stadt im Vordergrund steht. Im Falle von Paris handelt es sich hierbei um die *banlieue*, die von der Literatur der Immigration ins Zentrum des Interesses gestellt wird. Dabei werden die ursprünglichen Mythen oder „lieux de mémoire“¹²⁵ jedoch nicht völlig verworfen. Diese Literatur erweitert das Zentrum „um einen ‚peripheren Blick‘, der die Wiederverwendung des literarischen Parismythos (durchaus im Sinne eines postmodernen ‚recycling‘) bestimmt und allererst ermöglicht.“¹²⁶ Die bestehenden Mythen werden einer Transformation unterworfen, durchlaufen den von Lotman erwähnten Filter und finden, durch kreativen (und respektlosen) Umgang mit ihnen, einen völlig neuen Platz innerhalb des sich konstituierenden neuen und peripheren Mythos. So kann man sagen, dass sich in diesen Texten das Zentrum von Paris wenn überhaupt innerhalb des *boulevard périphérique*, dann eher in Barbès als im ersten Arrondissement findet.

Wie Horst Weich aufgezeigt hat, wird das prototypische Paris anhand bestimmter Kategorien definiert:

Das prototypische Paris besteht so aus einem Katalog von Orten, Monumenten, Wegen, Brennpunkten, Plätzen und der damit verbundenen Semantik; es ist im wesentlichen das Paris der Reiseführer, das sich in Buchform [...] fixiert findet und bei touristischen Besuchen aufgesucht wird. [...] Trotz der immensen Fülle von Symbolzeichen kristallisieren sich deutlich drei markante Elemente heraus, die das Zentrum des prototypischen Paris des 20. Jahrhunderts markieren: die Kathedrale Notre-Dame, der Eiffelturm sowie Sacré-Coeur auf der Butte Montmartre.¹²⁷

Damit, dass eine Stadt sich für touristische Belange auf einen klar umgrenzten Katalog an Orten reduzieren lässt, erfolgt eine normative Festlegung dessen, was die Stadt bzw. ihr Zentrum ausmacht, und mit Lotman müsste man folglich postulieren, dass hierdurch eine Versteinerung, oder, treffender gesagt, eine Musealisierung des Zentrums stattfindet. Zwar stirbt es nicht aus, zu Lebens- und Wohnzwecken hingegen erweist es sich als zunehmend ungeeignet, da es Ausstellungszwecken dient. Es wird zu einem Stein gewordenen Gedächtnisraum inmitten der Stadt, zu einem Ort, an dem man sich nur noch vorübergehend aufhält:

¹²⁴ Siehe hierzu auch Tobias Wachinger: „A city invisible but unseen“. Zur Funktion der Textstadt London in Salman Rushdies *The Satanic Verses*. In: Mahler, *Stadt-Bilder*, S. 271-287. Hier S. 272.

¹²⁵ Pierre Nora (Hrsg.): *Les lieux de mémoire*. 3 Bde. Paris 1984.

¹²⁶ Dieter Ingenschay: „Am Ende von Paris? – Der Stadtmythos im peripheren Blick“. In: Ulrich Schulz-Buschhaus/Karlheinz Stierle (Hrsg.): *Projekte des Romans nach der Moderne*. München 1997. S. 149-171. Hier S. 150.

¹²⁷ Horst Weich: *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*. Stuttgart 1998. S. 70f.

This liveliness is due mostly to passers-by who are in transit. The permanent population, its inhabitants, have changed a lot. [...] I have the feeling that the centre is becoming ‚museumified‘ [...] ¹²⁸.

War früher, so geht aus Lefébvres Ausführungen hervor, die Peripherie der Ort des Transits, von dem aus man versuchte, ins Zentrum zu gelangen, so ist es heute umgekehrt. Dies trifft allerdings für die in den vorliegenden Texten geschilderte Situation nur bedingt zu: Die *banlieues* von Paris, die ZUPs¹²⁹ und *villes nouvelles* beginnen zumeist jenseits des *boulevard périphérique*, der gleichzeitig als geographisch deutlich markierte Grenze zwischen den Bezirken der Immigranten und dem Zentrum fungiert.

Hiermit liegt auf der konkret geographischen Ebene eine Situation vor, die in dieser Literatur immer wieder angesprochen wird und die von Lotman pointiert und auf die Literaturwissenschaft bezogen formuliert wird: „In the typological sense the primordial situation is when a plot-space is divided by one boundary into an internal and an external sphere“¹³⁰. Die Wohnorte der Immigranten liegen, so wird deutlich, jenseits des Zentrums. Eine Ausnahme in geographischer Hinsicht bildet Barbès, ein Viertel der Innenstadt, das durch seine multikulturell geprägte Bevölkerung prädestiniert ist, im Zentrum einiger dieser Texte zu stehen. In diesem Fall handelt es sich aber aufgrund der erwähnten Bevölkerungsstruktur um ein peripheres Viertel, das nur bedingt durch historische Entwicklungen im geographischen Zentrum der Stadt liegt¹³¹.

Für die Protagonisten der *littérature issue de l'immigration* ist die Peripherie in der Tat der Wohnort, allerdings besteht in den meisten Fällen immer noch der Wunsch danach, dort nicht das ganze Leben zu verbringen, sondern irgendwann auch in konkret topographischer Hinsicht ins Zentrum zu rücken. Das Zentrum von Paris hat für sie zwar noch eine Bedeutung, die sich nicht auf den musealen Charakter beschränkt, es ist noch ein durch sie bespielter Ort, hat aber mehr Kulissen- als Bühnen-Funktion. Es ist damit nicht das prototypische Paris, das sie besuchen, sondern ein völlig funktionalisiertes, anonymes Stadtzentrum. Die prototypischen Elemente spielen für „ihr“ Paris keine Rolle mehr, charakteristisch für ihr Umfeld ist eine andere, periphere Stadt. Der Ort, an dem sie leben, sei es nun die Grenze oder die Peripherie, erfährt in diesen Texten die Mythologisierung, die für das Zentrum bereits in dem erwähnten Zustand der Musealisierung gipfelt. Das Zentrum ist aus dieser Perspektive betrachtet so statisch geworden, dass sich seine Erwähnung quasi erübrigt, da die eigentliche Aktivität an anderen Orten stattfindet.

Es scheint so, als sei über das zentrale Paris alles gesagt, als habe es, in Lotmans Sinne, alle Stufen des semiotischen Prozesses durchlaufen und ins Zentrum

¹²⁸ Henri Lefébvre: „Interview: The Urban in Question“. In: Ders.: *Writings on Cities*. London 1996. S. 209-218. Hier S. 209 (Text im Original Englisch).

¹²⁹ ZUP = Zone d'urbanisation prioritaire.

¹³⁰ Lotman, *Universe*, S. 157. Hervorhebungen im Text.

¹³¹ Ebenso verhält es sich mit dem jüdischen Marais.

des Interesses sei nun das Periphere gerückt, das seinerseits gerade einem Prozess der Mythologisierung unterzogen werde¹³².

Um zwischen diesen beiden so unterschiedlichen Aspekten der Stadt zu vermitteln, benötigt die Literatur Protagonisten (in Lotmans Terminologie ist hier von Helden, „heroes“, die Rede), die fähig sind, sich in beiden Bereichen zu bewegen und nach Möglichkeit zwischen ihnen zu vermitteln. Prädestiniert dafür, diese „structural boundaries of cultural space“¹³³ zu überschreiten, sind bei Lotman diejenigen Protagonisten, die fähig sind, zwischen Innen und Außen zu vermitteln. Diese Figuren dienen auf einer funktionalen Ebene als Filter, stellen also, da Lotman die Grenze selbst als „filtering membrane“ bezeichnet hat, sozusagen selbst eine gewisse Ausformung der Grenze dar. Ein solcher Protagonist hat „the plot-possibility of crossing that boundary“¹³⁴, und im Laufe dieser Untersuchung wird sich zeigen, dass diese Überschreitung in Bezug auf die Grenze zwischen nationalfranzösischem Zentrum und von der Immigration bestimmter Peripherie immer wieder durch die Handlungsträger der Texte erfolgt.

Charakteristisch für diese Protagonisten ist es, dass sie einen doppelten (negativ könnte man formulieren: gespaltenen) kulturellen Hintergrund besitzen und sich zwischen ihrem maghrebinisch geprägtem Elternhaus und der französisch geprägten Umgebung eine eigene Identität suchen müssen¹³⁵. Sharpe weist in seiner Untersuchung literarischer Stadttex te darauf hin, dass bereits in der Bibel der erste Begründer einer Stadt – die für ihn Ort des Exils ist –, Kain, in doppelter, ambivalenter Weise geprägt ist:

Singled out by the earliest ‚writing‘, Cain founds a city, one whose distance from Eden ironically becomes a reminder of his exiled state, a repetition and reification of God’s initial mark of displeasure. But from the very beginning, this urban marking is ambiguous – a divided sign – for it also carries with it a protective function, the promise of salvation. In response to Cain’s fear of being killed, God sets his mark upon Cain not only to punish but also to preserve him.

Thus, from its biblical origin, the city, sign of human estrangement from God, also raises the hope of an ultimate if distant reconciliation.¹³⁶

¹³² Siehe hierzu auch Dieter Ingenschay: „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“. In: Ders./Albrecht Buschmann (Hrsg.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Würzburg 2000. S. 7-19.

¹³³ Lotman, *Universe*, S. 151.

¹³⁴ Lotman, *Universe*, S. 157. Die These, dass diese Überschreitungen eine maßgebliche Eigenschaft literarischer Helden bzw. Plots sein müssten, findet sich bereits in Lotmans wohl bekanntestem Text, *Die Struktur literarischer Texte* („Das Problem des Sujets“, S. 329-340).

¹³⁵ Dem Seufzer von Albert Memmis Protagonisten über Tunesien könnten die Immigrantenkinder sich im Bezug auf Frankreich anschließen: „Ce pays hors duquel n’importe où je serai en exil. [...] Ce pays dans lequel je n’ai jamais cessé d’être en exil.“ Memmi: *Le Scorpion ou la Confession imaginaire*. Paris 1969. S. 269.

¹³⁶ William C. Sharpe: *Unreal Cities. Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams*. Baltimore/London 1990. S. 1.

Für die Protagonisten der *littérature issue de l'immigration* selbst ist die Stadt zwar nicht mehr Ort des Exils im eigentlichen Sinne, für ihre Eltern aber war sie es, und von ihnen bekommen sie vermittelt, dass sie es auch für sie sein sollte. Darüber hinaus lässt ihnen die französische Gesellschaft, so wird es dargestellt, mittels vielfältiger alltäglicher Diskriminierungen gar nicht die Chance, sich heimisch zu fühlen, so dass sie häufig dazu getrieben werden, ihren Geburtsort als den eines unfreiwilligen Exils zu empfinden. Dazu kommt es unter anderem dadurch, dass sich die meisten dieser „Kinder der Immigration“ äußerlich deutlich von den „Français de souche“ unterscheiden, damit gleichsam auch zu Trägern eines – wenn hier auch nicht göttlichen, sondern vielmehr nationalistischen – „initial mark of displeasure“ werden. Aber auch für sie handelt es sich um ein „divided sign“, denn einerseits zieht es für sie Polizeikontrollen und andere Unannehmlichkeiten nach sich, andererseits macht es sie gegenüber anderen Immigrantenkindern als solche kenntlich und verschafft ihnen deren Schutz und Solidarität. Das Zeichen, ihr Äußeres, dient „not only to punish but also to preserve“. Dasselbe wie für den biblischen gilt auch für die vorliegenden Texte: es ist dieser Zustand der Gespaltenheit, der zum zentralen Thema wird, ebenso aber auch die Hoffnung auf Versöhnung der beiden scheinbar so gegensätzlichen Pole.

Was bei Sharpes Argumentation aus dem Blickfeld gerät, ist die Tatsache, dass der Kain des biblischen Textes ein Mörder ist. Für die Analyse der vorliegenden Texte stellt sich allerdings gerade dieser Aspekt als besonders bedeutungsvoll dar, da sowohl bei Mounsi als auch bei Smail Mörder als Protagonisten der Romane auftreten. Diese Korrelation, die sich wohl kaum dem Zufall verdankt, wird für die Analyse der Texte fruchtbar gemacht werden.

Die „double mark“ ist im Kontext dieser Literatur der doppelte kulturelle Hintergrund, mit dem sich alle Protagonisten auseinander zu setzen haben auf der Suche nach ihrer kulturellen Identität. Dabei oszillieren sie häufig zwischen der Neigung zu ihrer Herkunftskultur und dem Versuch, sich völlig mit der französischen Kultur zu verschmelzen. Der weit schwierigere Mittelweg, bei dem es gilt, eine Synthese aus beidem zu bilden, wird meist erst im Verlauf der Texte als der produktivere erkannt.

Zwar darf mit Stuart Hall davon ausgegangen werden, dass „die kulturelle Identität [...] nicht fixiert [ist], sie ist immer hybrid“¹³⁷, dennoch kann man davon ausgehen, dass gerade diese Hybridisierungen im Gegensatz zu den Definitionen über nationale Zugehörigkeiten einen wesentlichen Fortschritt und eine Stabilisierung, wenn auch nicht eine Fixierung darstellen. Im Sinne Lotmans kann man allerdings festhalten, dass es sich auch bei der kulturellen Identität um einen wesentlich dynamischen Prozess handelt, der ständig neuen Verhandlungen unterliegt, da es auch hierbei darum gehen muss, einen Zustand der Statik zu vermeiden. Die Theoretiker der karibischen *Créolité* gehen gar davon aus, dass es

¹³⁷ Stuart Hall: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften III*. Hamburg 2000.

sich bei den stabilen kulturellen Identitäten ohnehin um eine Erfindung des Okzidents handelt:

Car nous savons que chaque culture n'est jamais un achèvement mais une dynamique constante chercheuse de questions inédites, de possibilités neuves, qui ne domine pas mais qui entre en relation, qui ne pille pas mais qui échange. Qui respecte. C'est une folie occidentale qui a brisé ce naturel. Signe clinique: les colonisations.¹³⁸

Zentrales Problem der *littérature issue de l'immigration* ist jedoch nicht die Dynamik der *Créolité*, sondern, vereinfacht gesagt, die eigene *Créolité* (oder Hybridität) erst einmal als solche zu akzeptieren und zu einem selbstverständlichen Umgang mit ihr zu finden.

Der Zustand der Hybridität ist für das Zentrum zugleich verstörend, da sich damit in besonders drängender Weise das Problem der Einordnung stellt – was hybrid ist, kann nicht in Form binärer Oppositionen vereinnahmt oder zurückgewiesen werden. Für Homi Bhabha handelt es sich hierbei um eine Umkehrung der kolonialen Perspektive:

Hybridity is a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other 'denied' knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority – its rules of recognition.¹³⁹

Die nach erfolgter Umkehrung entstandene Generation ist es, die von vielen Autoren als die der Zukunft gesehen wird, so auch von Gloria Anzaldúa:

En unas pocas centurias, the future will belong to the mestiza. Because the future depends on the breaking down of paradigms, it depends on the straddling of two or more cultures. By creating a new mythos – that is, a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves, and the ways we behave – *la mestiza* creates a new consciousness.¹⁴⁰

Anzaldúa sieht diese Hybridität darin, dass die heterogenen kulturellen Wurzeln zu einem neuen, kreativen Ganzen verbunden werden. Ein völliges Kappen dieser Wurzeln ist bei ihr jedoch nicht vorgesehen. Anders in der utopischen Vision der Protagonistin von Zadie Smith:

In a vision, Irie has seen a time, a time not far from now, when roots won't matter any more because they can't because they mustn't because they're too long and they're too tortuous and they're just buried too damn deep. She looks forward to it.¹⁴¹

¹³⁸ Jean Bernabé/Patrick Chamoiseau/Raphaël Confiant: *Éloge de la Créolité. In Praise of Creoleness*. Édition bilingue. Paris 1993 (¹1989). S. 53f.

¹³⁹ Bhabha, *Location*, S. 114.

¹⁴⁰ Anzaldúa, *Borderlands*, S. 80.

¹⁴¹ Smith, *White Teeth*, S. 527.

Wie die Umsetzung dieser Prozesse auf literarischer Ebene im vorliegenden Textkorpus erfolgt, welcher Verfahren die Autoren sich dabei bedienen und welches Bild der „neuen“ Generation dabei gezeichnet wird, soll im Folgenden untersucht werden.

Zunächst wird am Beispiel des bekanntesten Autoren der *littérature issue de l'immigration*, Azouz Begag, gezeigt, wie massiv die Identitätsprobleme sind, mit denen die Protagonisten sich auseinandersetzen und inwiefern sie zu ihrer Lösung in passiver, aber auch aktiver Hinsicht auf Literatur rekurren. Als Besonderheit Begags wird sich dabei erweisen, dass seine „Helden“ sehr weit gehen in ihrem Bemühen, sich in die französische Gesellschaft zu integrieren.

Hierzu stehen die Romane Mohand Mounsis in deutlichem Gegensatz. Seinen Protagonisten bleibt die Einordnung in das französische Zentrum von vornherein verwehrt. Von Algerien, dem Paradies ihrer Kindheit, werden sie nach Frankreich geholt, wo sie ihr Leben als Eintauchen in die Hölle der Großstadt empfinden. Die Stadt wird dabei in Anlehnung an Dantes Darstellung des Infernos evoziert.

Dominique Le Boucher ordnet sich als in der *banlieue* aufgewachsene Französin selbst der *littérature issue de l'immigration* zu. Ihre Texte sind allerdings, so wird bei der Analyse der von ihr verwendeten Intertexte deutlich, mehr einem neo-orientalistischen als einem kritisch-peripheren Kontext zuzuordnen.

Die Interpretation von Leïla Sebbar's *Shérazade*-Trilogie im Kontext der Theorie Lotmans erweist sich als besonders fruchtbar: Die fünf von Lotman postulierten Phasen des kulturellen Austauschs werden exemplarisch von der Protagonistin auf der Ebene ihrer Lektüren nachvollzogen. Am Ende dieser Entwicklung steht die Herausbildung einer völlig neuen Kultur, die Sebbar als „civilisation croisée“ bezeichnet und die ihren Ort an der Peripherie, in der *banlieue* der Großstädte gefunden hat.

Paul Smaïl stellt den Leser mit seinem letzten Roman *Ali le Magnifique* vor ein ganz anderes Problem: Sein epileptischer und schizophrener Protagonist Sid Ali ist gleichsam eine Montage aus zahlreichen Protagonisten der Weltliteratur. Der hybride Gedächtnisraum, der dabei entfaltet wird, ist signifikant für die *littérature issue de l'immigration*. Zugleich führt aber diese Überfrachtung mit Interpretationsperspektiven letztlich dazu, dass Sid Ali als Leerstelle im Zentrum des Textes hinterbleibt.

II. Azouz Begag

I am having difficulties myself – we are all having difficulties in this country, this country which is new to us and old to us all at the same time. We are divided people, aren't we. (Zadie Smith¹)

1. „Le bon beur label Azouz Begag“²

Azouz Begag ist der wohl bekannteste Autor der *littérature beur*. Für seinen Erstling *Le Gone du Chaâba*³ erhält er 1987 den Prix des sorcières, zehn Jahre später wird der Roman, der sich auch in den Lehrplänen französischer und schweizerischer Schulen findet⁴, verfilmt⁵. In den vergangenen fünfzehn Jahren veröffentlicht Begag eine große Zahl weiterer Texte, darunter Romane⁶, Erzählungen⁷ und Kinderbücher⁸ sowie einen dokumentarischen Bericht⁹. Der Soziologe und Forscher am CNRS hat darüber hinaus soziologische Studien über das Milieu der Immigranten veröffentlicht, teils in enger Zusammenarbeit mit Kollegen¹⁰.

¹ Smith, *White Teeth*, S. 179.

² Paul Smail: *Casa, la casa*. Paris 1998. S. 114.

³ Paris 1986.

⁴ In Frankreich wurde dies allerdings von z. T. heftigen Protesten begleitet: „This warm reception was soon to be interrupted by the parents of the students in the school, who were aided in their campaign against the book by militants of the extreme right in France.“ Samia Mehrez: „Azouz Begag: Un di zafas di Bidoufile or The *Beur* Writer: A Question of Territory“. In: *Yale French Studies* 82/1993. S. 25-42. Hier S. 32.

⁵ Christophe Ruggia: *Le gone du Chaâba*. F 1997.

⁶ *Béni ou le Paradis privé*. Paris 1989; *L'Îlet-aux-Vents*. Paris 1992; *Les Chiens aussi*. Paris 1995; *Zenzela*. Paris 1997; *Le Passeport*. Paris 2000.

⁷ *Dis Oualla!* Paris 1997.

⁸ *Les Voleurs d'écritures*. Paris 1990; *La Force du berger*. Paris 1991; *Les Tireurs d'étoiles*. Paris 1992; *Le Temps des villages*. Paris 1993; *Une semaine à Cap maudit*. Paris 1994; *Ma maman est devenue une étoile*. Paris 1995; *Mona et le bateau-livre*. Paris 1995.

⁹ Ders./Ahmed Bennedif: *Ahmed de Bourgogne*. Paris 2001.

¹⁰ *L'Immigré et sa ville*. Lyon 1984; ders./Abdellatif Chaouite: *Écarts d'identité*. Paris 1990; *La Ville des autres*. Lyon 1991; ders./Christian Delorme: *Quartiers sensibles*. Paris 1994; *Espace et Exclusion*. Paris 1995; *Place du Pont, la Médina de Lyon*. Paris 1997; ders./Reynald Rossini: *Du bon usage de la distance chez les sauvages*. Paris 1999.

Im Gegensatz zu anderen Autoren der *littérature issue de l'immigration* ist Azouz Begag in den Medien sehr präsent¹¹, was manchen davon ausgehen lässt, er sei der vielgeschmähte „*beur de service*“, der sich zugunsten dieser Medienpräsenz den Anforderungen der französischen Gesellschaft bereits völlig untergeordnet habe und ihr als Aushängeschild in Sachen Toleranz und Weltoffenheit allzu bereitwillig diene.¹²

Unter den hier behandelten Autoren ist Begag – mit der anzunehmenden Ausnahme des unter Pseudonym schreibenden Paul Smail – der einzige, der biographisch der zweiten Migrantengeneration zuzurechnen ist: Als Kind algerischer Immigranten kommt er 1957 in Villeurbanne in Frankreich zur Welt und wächst zunächst in einem *bidonville* in der Nähe Lyons auf, wie er es in seinem autobiographische Züge tragenden Erstling *Le gone du Chaâba* beschreibt. Er durchläuft das französische Schulsystem und besitzt die französische Staatsbürgerschaft.

Seine kulturelle Zugehörigkeit scheint für ihn dennoch eine drängende Frage gewesen zu sein, die er auf seine Art zu lösen verstand: Während die Generation frankophoner maghrebinischer Autoren wie Albert Memmi angesichts ihrer Zerrissenheit zwischen arabischer und französischer Kultur sagte: „À cheval sur deux civilisations, j'allais me trouver également à cheval sur deux classes et à vouloir s'asseoir sur deux chaises, on n'est assis nulle part“¹³, hat Begag diese Formulierung für sich und für die Generation, die er auch in seinen Romanen zu repräsentieren sucht, in signifikanter Weise abgewandelt: „J'ai essayé [...] de poser une fesse sur chaque chaise et de rester en équilibre“¹⁴. Die Prekarität dieses so leicht zu störenden Gleichgewichts sowie die angestregten Versuche seiner Protagonisten, es herzustellen, zeigt Begag exemplarisch in seinen Romanen.

Dabei ist er sich der Tatsache bewusst, dass gerade die Literatur der Immigration, der er sich zugehörig fühlt, identitätsstiftende Wirkung entfaltet. Auch die Veränderung des kulturellen Gedächtnisses der verschiedenen Generationen von Immigranten und ihrer Autoren ist für ihn kein Geheimnis:

Ainsi, les premières productions littéraires des ‚beurs‘, issus – ne l'oublions pas – d'un milieu à tradition culturelle orale, ont servi de première pierre pour la mémoire collective des jeunes issus de l'immigration. A travers les créations d'artistes issus de leur milieu, les membres d'une communauté

¹¹ Unter anderem durch einen Auftritt in Yamina Benguiguis Dokumentarfilm *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*. F 1998.

¹² Begag selbst sieht in der Aufmerksamkeit, die ihm in den Medien zuteil wird, vor allem eine allgemeinere Gefahr: „Il y a un piège dans la politique d'intégration, c'est lorsque la société en intègre seulement un et dit ensuite *es ist möglich*... C'est un danger qui est toujours au dessus de ma tête, celui, effectivement, d'être considéré comme un bon exemple d'intégration et de dire ‚ça marche‘ alors que globalement, ça ne marche pas.“ Verena Hänsch: „J'ai acquis le droit de parler“. Une interview avec Azouz Begag.“ In: Ruhe (Hrsg.), *Die Kinder der Immigration*, S. 211-216. Hier S. 211. Hervorhebungen im Original.

¹³ Albert Memmi: *La statue de sel*. Paris 1966. S. 123.

¹⁴ *Le Monde*, 9.04.1986. Hier zitiert nach Mehrez, „Azouz Begag“, S. 33.

minoritaire peuvent ainsi ressentir l'impression d'exister, d'être 'représentés' dans la société dominante, et du coup, les références à l'originaire cèdent petit à petit la place aux références auto-produites dans le temps présent. Il y a altération du passé et ouverture/greffe sur des horizons nouveaux.¹⁵

Gerade für die in Frankreich geborenen Kinder der Immigranten, deren Beziehung zu ihren kulturellen Wurzeln meist nur eine mittelbare ist, wirkte die *littérature beur* als grundlegend für die Entwicklung einer eigenen Identität, die zwar nicht unabhängig von den kulturellen Wurzeln ihrer Eltern war, sich aber dennoch in Absetzung von ihnen als eigenständig verstand. Zur Stiftung dieses Gedächtnisses einer sich herausbildenden hybriden Kultur innerhalb Frankreichs möchte Azouz Begag durch seine Romane beitragen. Sein Anspruch ist dabei stets auch der eines Vermittlers, der danach strebt, interkulturelle Schwierigkeiten überwinden zu helfen, in seinen fiktionalen ebenso wie in seinen soziologischen Texten.

Mit dieser Haltung steht er im Sinne der Theorien Jurij Lotmans auf der Grenze zwischen zwei Semiosphären, und dieser „Zwischenraum“ zwischen den Kulturen, der sein Potential als „Thirdspace“ alternativer Möglichkeiten allerdings noch nicht entfaltet hat, ist es, den er im Zentrum seiner Texte auszuloten sucht.

Wie für die meisten anderen untersuchten Autoren geht es Begag dabei um eine Grenze im doppelten Sinne: Nicht nur den Grenzbereich zwischen französischer Gesellschaft und maghrebinischen Immigranten, in dem eine neue, hybride Generation heranwächst, gilt es ihm darzustellen, sondern auch die Grenze zwischen Kindheit und Erwachsenenalter. Seine Romane sind zumeist Pubertätsromane¹⁶, und so suchen seine Protagonisten nicht nur nach ihrer kulturellen, sondern auch nach ihrer sexuellen Identität, wobei sich bei Begag häufig beides auf einer metaphorischen Ebene überschneidet.

Der Gedächtnisraum, den er für die Kinder der Immigranten entwickelt, ist gekennzeichnet von intertextuellen Verweisen. Zwar sind sie hier noch wesentlich weniger dicht gestreut als bei Leïla Sebbar und vor allem bei Paul Smaïl; wie noch zu zeigen sein wird, ergeben sich aber gewisse Parallelen, die, so eine These dieser Arbeit, zur Schaffung eines essentiell hybriden Raumes beitragen, der die Grenzen der französischen Nationalliteratur transzendiert.

Begags Texte sind an der Peripherie der Gesellschaft angesiedelt, in den *bidonvilles* und HLM-Siedlungen¹⁷. Im Unterschied zu den anderen in dieser Untersuchung behandelten Autoren spielen Begags Romane dabei nicht in Paris, im Zentrum seiner Texte steht seine Heimatstadt Lyon. Die Bewegung seiner Pro-

¹⁵ Azouz Begag: „Écrire et migrer“. In: *Migration, exil, création* 86/1998, S. 9-12. Hier S. 10.

¹⁶ Mit der Ausnahme von *Le Passeport* und des dokumentarischen Berichts *Ahmed de Bourgogne*.

¹⁷ Mit dem Unterschied von *L'Ilet-aux-vents*: hier ist die Handlung auf einer nicht näher bestimmten Insel der DOM angesiedelt.

tagonisten innerhalb der Texte ist dabei eine des langsamen Übergangs von der Peripherie ins Zentrum.

Der Schwerpunkt wird auf vier Texte gelegt werden, auf die Romane *Le gone du Chaâba*, *Béni ou le paradis privé* und *Zenzela* sowie die Erzählung *Dis oualla!*

2. Vom *bidonville* in die HLM

L'idée que tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres est une des puérilités que le romantisme nous a léguées. [...] Les œuvres d'un homme retracent souvent l'histoire de ses nostalgies ou de ses tentations, presque jamais sa propre histoire, surtout lorsqu'elles prétendent à être autobiographiques. (Albert Camus¹⁸)

2.1. Aufstieg durch Bildung

Die Romane *Le gone du Chaâba*, *Béni ou le paradis privé* und *Zenzela* bauen kein zusammenhängendes Universum von Figuren auf, durch die ihnen gemeinsame Thematik von Kindheit und Jugend und die schwierige Suche nach einer Identität bildet sich aber eine thematische Verwandtschaft zwischen ihnen heraus.

Der erste, autobiographisch geprägte Text stellt den Ich-Erzähler Azouz in den Mittelpunkt. Er wächst zunächst im Chaâba, einem *bidonville* am Rande Lyons auf. Nahezu alle Bewohner sind aus demselben Ort wie auch Azouz' Familie, aus dem algerischen El-Ouricia. Der Chaâba stellt eine funktionierende arabische Dorfgemeinschaft auf französischem Boden dar; entsprechend können alte Traditionen gelebt werden als habe man Algerien nie verlassen. Die Angst der Bewohner, insbesondere die von Azouz' Vater ist, dass dieser Zustand mit dem Umzug in eine der HLM-Siedlungen ein Ende hätte:

Dans quel autre Chaâba les hommes vont-ils pouvoir prier dans les champs ou dans le jardin sans paraître ridicules? Dans quel autre endroit vont-ils fêter l'Aïd? Et pour les circoncisions, comment vont-ils faire? Et pour égorger leurs moutons?¹⁹

Mit Verlassen des *bidonville*, der in dieser Hinsicht eine Rekonstruktion des heimischen Dorfes darstellt, so fürchtet der Vater, ginge auch ein Verlust der Tradition einher. Dabei fehlt ihm das Bewusstsein dafür, dass dieser Prozess bei sei-

¹⁸ Albert Camus: „L'énigme“. In: Ders.: *Noces / L'été*. Paris 1959 (*Noces* erstmals Algier 1938). S. 141-151. Hier S. 146f.

¹⁹ Begag, *Le gone*, S. 147.

nen Kindern, vor allem bei Azouz, längst im Gange ist²⁰. Der Sohn schämt sich seiner Herkunft²¹ und hat daher beschlossen, über sie hinauszuwachsen:

Depuis quelques mois, j'ai décidé de changer de peau. Je n'aime pas être avec les pauvres, les faibles de la classe. Je veux être dans les premières places du classement, comme les Français. [...] Je veux prouver que je suis capable d'être comme eux. Mieux qu'eux. Même si j'habite au Chaâba.²²

Azouz hat mit der Kultur seiner Eltern, die nur für Schwäche und Armut zu stehen scheint, wenig im Sinn, er möchte werden wie die Franzosen. Diese Haltung stellt ihn allerdings bald vor massive Schwierigkeiten mit seinen Freunden aus dem Chaâba:

- Ouais, ouais, pourquoi que t'es pas dernier avec nous? Il t'a mis deuxième, toi, avec les Français, c'est bien parce que t'es pas un Arabe, mais un Gaouri comme eux.
 - Non, je suis un Arabe. Je travaille bien, c'est pour ça que j'ai un bon classement. Tout le monde peut être comme moi. [...]
 - Tu vois bien que t'as rien à dire! C'est qu'on a raison. C'est bien ça, t'es un Français. Ou plutôt, t'as une tête d'Arabe comme nous, mais tu voudrais bien être un Français.²³

Azouz' Versuch der Assimilation an die französische Gesellschaft und sein unbedingter Aufstiegswunsch führen zunächst dazu, dass er seine Wurzeln verleugnet²⁴, auch wenn er die Konsequenzen – den Verlust seiner arabischen Freunde – nicht wahrhaben will. Seine Veränderung erfolgt dabei über die Schule und die dort vermittelte Bildung, die er als Möglichkeit erkennt, sich in das vermeintlich bessere französische System einzugliedern. Die Option einer Synthese aus den beiden Kulturen, die ihn ausmachen, wird dabei (noch) nicht in Betracht gezogen.

In derselben Situation befindet sich auch Béni, der etwas ältere Protagonist des zweiten Romans, *Béni ou le paradis privé*. Die auffällige Andersartigkeit seines Namens, Ben Abdallah, der ihn als nicht-französisch abstempelt ebenso wie

²⁰ Diese Perspektive steht im deutlichen Gegensatz zu der, die Dominique Le Boucher in ihrem im weiteren Verlauf dieser Arbeit behandelten Roman *Par la queue des diables* einnimmt: Ebenso wie für Azouz Vater geht auch für die Protagonistin Neïla mit dem Verlassen des *bidonville* zunächst nur ein Verlust von alten, für die Identität konstitutiven Elementen einher. Azouz gelingt es, dies durch die Entstehung einer neuen, hybriden Identität zu kompensieren, sein Vater hingegen erlebt das Verlassen der *cité de transit* ebenso wie Le Bouchers Neïla als Bruch, der nur in die Depression führen kann. Siehe hierzu auch S. 114.

²¹ „Je sais bien que j'habite dans un bidonville de baraques en planches et en tôles ondulées, et que ce sont les pauvres qui vivent de cette manière. [...] Moi, j'ai honte de [...] dire où j'habite.“ Begag, *Le gone*, S. 59.

²² Begag, *Le gone*, S. 60.

²³ Begag, *Le gone*, S. 106.

²⁴ Am eklatantesten wird dies an folgender Szene deutlich: „Le maître à toujours raison. S'il dit que nous sommes tous des descendants des Gaulois, c'est qu'il a raison, et tant pis si chez moi nous n'avons pas les mêmes moustaches.“ Begag, *Le gone*, S. 62.

sein arabisches Äußeres macht es ihm schwer, sich in die französische Gesellschaft zu integrieren:

Mais il [der Lehrer] m'avait quand même traité d'étranger devant toute la classe. C'était toujours à cause de mon nom. [...] Parce que franchement, faut avouer que ça sert strictement à rien de s'appeler Ben Abdallah quand on veut être comme tout le monde.²⁵

Béni hat im Gegensatz zu Azouz längst erkannt, dass nicht nur sein Name und sein Aussehen ihn unter „normalen“ Franzosen auffallen lassen („Je n'ai rien de ce qu'il faut pour être normal.“²⁶), sondern sein Bildungsstand ihn auch von der eigenen Familie und den Traditionen trennt: „Pas la peine d'insister, la rupture était consommée.“²⁷ Dass dieser Bruch allerdings nicht nur in eine Richtung, mit seiner Familie, besteht, sondern auch die Kluft zu den Franzosen nahezu unüberwindbar scheint, ist eine Erkenntnis, die Béni erst am Ende des Romans gewinnt.

Auch für Azouz vollzieht sich die Abkehr von den Traditionen, der letztlich zur Auflösung des Chaâba führt, erst im Verlauf des Romans. Er selbst ist es, der dafür zum Auslöser wird.

Begag stellt diese Szene an eine prominente Stelle, in die Mitte seines Romans: Die Polizei taucht im *bidonville* auf und erkundigt sich nach dem Ort, an dem illegale Schlachtungen durchgeführt werden. Die Frauen, unter ihnen Azouz' Mutter, tun so, als verstünden sie kein Französisch. Der Inspektor wendet sich daher an Azouz und trifft seine Schwachstelle, seinen Stolz auf seine guten schulischen Leistungen. Er verrät den Ort der Schächtungen und bringt so den ganzen Chaâba in die lokale Presse. Die folgende Auseinandersetzung seines Vaters Bouzid mit der Nachbarin Zidouma, die sich gegen die Autorität des Vaters und Clanchefs auflehnt, zerstört die Einheit und vor allem die soziale Hierarchie:

Zidouma a été trop loin. Elle a brisé l'indestructible. [...] La haine s'est dissipée, elle a fait place à l'indifférence, une terrible indifférence qui ronge l'âme du Chaâba.²⁸

Der quasi-dörfliche Zusammenhalt derer, die an der Peripherie der französischen Gesellschaft leben, die einstige Seele des *bidonville*, ist verloren.

Dieser Verlust der Einheit spiegelt sich im psychischen Verfall von Azouz' Vater, der diese Entwicklung, die einen Verlust der althergebrachten Traditionen darstellt, nicht akzeptieren kann und depressiv wird. Im Anschluss an die Auseinandersetzung beginnt auch die physische Auflösung des Chaâba. Es zieht die

²⁵ Begag, *Béni*, S. 43f.

²⁶ Begag, *Béni*, S. 167.

²⁷ Begag, *Béni*, S. 119.

²⁸ Begag, *Le gone*, S. 136f.

Familien näher ins Zentrum, in die Stadt: „Ils quittent le Chaâba pour aller habiter à Lyon, dans les bâtiments.“²⁹ Der Exodus aus den Baracken hat begonnen.

Azouz, der begriffen hat, dass ein Aufstieg in der Gesellschaft auch mit einem Ortswechsel verbunden sein muss, möchte im Gegensatz zu seinem Vater den „Chaâba moribond“³⁰ ebenfalls verlassen. Der Umzug in die HLM zieht auch einen Schulwechsel nach sich, der es ihm, da er nun völlig unbekannt ist, erleichtert, seine arabische Herkunft zu verleugnen. Seinen jüdischen Mitschülern Taboul gegenüber behauptet er, ebenfalls Jude zu sein:

Je suis juif, j'ai dit. Parce que les Taboul sont deux, qu'ils connaissent bien la maîtresse et beaucoup d'autres élèves. Si j'avais avoué que j'étais arabe, tout le monde m'aurait mis en quarantaine, à part Babar, bien sûr.³¹

Der Wunsch, in der neuen Klasse nicht mehr als Kind arabischer Immigranten aufzufallen, sondern völlig integriert zu sein, führt ihn nicht nur dazu, seine Religion zu verheimlichen. Als seine Mutter vor der Schule auf ihn wartet, verleugnet er auch sie, da sie zu bunt und offensichtlich kabyllisch gekleidet ist, als dass er seine neue „jüdische Identität“ aufrechterhalten könnte. An dieser Stelle wird er sich der Prekarität dieses Umgangs mit seinen Wurzeln bewusst: „Un profond sentiment d'humiliation me coupait l'appétit.“³²

Für Béni existiert dieses Schamgefühl bereits nicht mehr. Die Notlügen über seine Herkunft sind ein Mittel zum Zweck, um nicht aufzufallen: „Je suis devenu un peu menteur. Mais des fois quand on veut faire le bien, on est obligé.“³³

Beim Übertritt aufs *lycée* bekommt Azouz einen neuen Lehrer, den *pied-noir* Émile Loubon. In ihm erkennt er Ähnlichkeiten mit sich selbst:

Je me retourne. Et, à cet instant, lorsque nos regards se croisent, se mélangent, je sens qu'il y a au fond de cet homme quelque chose qui me ressemble et qui nous lie. Je ne saurais dire quoi.³⁴

Was sie beide verbindet, so erweist sich bereits in der ersten Unterrichtsstunde, ist ihre Beziehung zu Algerien³⁵. Ebenso wie in Dominique Cabreras Film *L'autre côté de la mer*³⁶ besitzt der Franzose weit bessere Kenntnisse des Arabischen und der algerischen Kultur als der in Frankreich geborene *beur*, dem durch diese Begegnung deutlich wird, wie weit er sich bereits von seinen Wurzeln entfernt hat:

²⁹ Begag, *Le gone*, S. 137.

³⁰ Begag, *Le gone*, S. 161.

³¹ Begag, *Le gone*, S. 189.

³² Begag, *Le gone*, S. 193.

³³ Begag, *Béni*, S. 76.

³⁴ Begag, *Le gone*, S. 208.

³⁵ „Eh bien, vous voyez: moi je suis français et je suis né en Algérie, et vous, vous êtes né à Lyon mais vous êtes algérien.“ Begag, *Le gone*, S. 210.

³⁶ F 1997.

Modeste, le prof. Il est en train de m'expliquer mes origines, de me prouver ma nullité sur la culture arabe et il ose dire qu'il parle arabe presque aussi bien que moi!³⁷

Azouz beginnt sich durch die Begegnung mit Loubon wieder verstärkt für seine arabischen Wurzeln zu interessieren, für „cette Algérie que je ne connais pas mais que je découvre de jour en jour avec lui“³⁸. Er erkennt, dass er zumindest bei diesem Lehrer damit das erreicht, was er von Anfang an wollte: Hier hat er den Franzosen gegenüber einen natürlichen Vorteil, der sich auch auf seine Noten auswirkt: „J'étais enfin intelligent. La meilleure note de toute la classe, à moi, Azouz Begag, le seul Arabe de la classe. Devant tous les Français!“³⁹

Entsprechend ist für Azouz im Gegensatz zu Béni, der mit der arabischen Kultur nichts mehr zu tun haben, sondern ganz französisch werden möchte, die Vorstellung seiner Eltern, dass er dank seiner Bildung zum reichen Mann werde und als solcher nach Hause, nach Algerien zurückkehren könne, nicht völlig abwegig. Er kann den Wunschtraum seines Vaters daher unwidersprochen stehen lassen:

Il [der Vater] est fier. Ses enfants ne seront pas manœuvres comme lui. Un jour, ils porteront la blouse blanche de médecin ou d'ingénieur et retourneront à Sétif. Riches. Ils bâtiront une maison.⁴⁰

Béni hingegen hat sich entschieden, für Frankreich und vor allem für ein französisches Mädchen, die bezeichnenderweise den Namen France trägt. Die Entscheidung für eine Frau wird zur Entscheidung für (s)ein Land: „Entre France et mon père, j'ai choisi la blonde.“⁴¹ Als Metapher steht France für die „Grande Nation“, der Béni mehr als nur dem Pass nach angehören möchte.

Sein Spitzname befähigt ihn vermeintlich dazu, sich in Frankreich wie in Algerien zurechtzufinden:

Béni, c'est moi, 'mon fils' dans la langue du Prophète, béni dans celle du Christ, anagramme de bien dans celle du Petit Robert. J'avais tout pour réussir, tout pour plaire.⁴²

³⁷ Begag, *Le gone*, S. 215.

³⁸ Begag, *Le gone*, S. 213.

³⁹ Begag, *Le gone*, S. 224.

⁴⁰ Begag, *Le gone*, S. 229.

⁴¹ Begag, *Béni*, S. 110.

⁴² Begag, *Béni*, S. 35. Die zahlreichen, die Texte von Begag durchziehenden Wortspiele sind charakteristisch für diese Literatur (man denke insbesondere an Paul Smail, siehe unten, S. 166ff.). Dies zeigt, dass die Autoren eine Außenperspektive auf die französische Sprache haben und so fähig sind, einen spielerischen Umgang mit ihr zu pflegen. Als Teil des Systems „Frankreich“ und „französische Sprache“ besitzen sie einerseits die Möglichkeit, sich darüber zu mokieren. Andererseits beweist es, dass sie sich in einem anderen, dritten Raum fühlen, denn sie machen sich sowohl über die französische Sprache lustig als auch über das kaputte Französisch

Sein Name ist anschlussfähig in beiden Kulturen, und auch er hätte potentiell die Möglichkeit, sich durch seine Zugehörigkeit zu beiden einen weiteren Horizont zu verschaffen als seine französischen Freunde. Allerdings scheint er diese Möglichkeit selbst dann abzulehnen, wenn er unmissverständlich darauf hingewiesen wird:

- Tu te fais pas chier, toi... Quand même faut dire c'qui est, t'as du pot d'être immigré, tu peux niquer des deux côtés de la barrière!
J'ai fait remarquer, d'abord, qu'il n'y avait pas que des avantages d'être immigré, ce qui lui a semblé normal, ensuite que je n'étais pas immigré puisque je n'avais émigré de nulle part sinon de l'hôpital de la Croix-Rousse où je suis né, et qu'enfin ce n'était pas une question de pot mais de classe.⁴³

In seinem Bedürfnis nach unbedingter Assimilation an die französische Gesellschaft versperrt Béni sich die Sicht auf das kreative Potential seiner Grenzsituation. Für ihn scheint es keinen „Thirdspace“, keine gelungene Synthese in der Hybridität zu geben, sondern nur das völlige Aufgehen in einer der beiden Kulturen.

Daher ist für ihn die Erkenntnis, von der Gesellschaft nie als vollwertiger Franzose wahrgenommen zu werden, sondern immer als „étranger“⁴⁴, besonders schmerzhaft. Dank seines Lehrers M. Loubon gelingt es Azouz, die Besonderheit seiner Situation zu erkennen und daraus ein neues Selbstbewusstsein abzuleiten. Béni hingegen muss einsehen, dass er bei allen Bemühungen, auszuweisen wie die Anderen, dennoch dem alltäglichen Rassismus ausgesetzt ist. In die Diskothek „Paradis“ wird er nicht hineinkommen, weil sie sich als „Club privé“⁴⁵ ausgibt, um es einfacher zu haben, Leute auszuschließen.

Das vermeintliche Paradies Frankreich lehnt ihn ab, weil er die Zugangsvoraussetzungen nicht erfüllt. Der Versuch, sich und seine Persönlichkeit zu „glätten“ wie seine lockigen Haare⁴⁶, scheitert. Béni bringt schließlich sein „wahres Ich“ wieder zum Vorschein: „J'ai frotté avec l'énergie qui me restait pour retrouver les bouclettes de mon cuir véritable.“⁴⁷

Die Verleugnung der doppelten Identität ist nicht möglich, und so deutet sich auch am Ende dieses Romans eine Hinwendung zur Besonderheit der eigenen Situation an.

ihrer Eltern. Eine Untersuchung über die Funktion der Sprache in den Texten der *littérature issue de l'immigration* ist bisher leider Forschungsdesiderat geblieben.

⁴³ Begag, *Béni*, S. 78.

⁴⁴ Begag, *Béni*, S. 43.

⁴⁵ Begag, *Béni*, S. 165.

⁴⁶ Begag, *Béni*, S. 144-46.

⁴⁷ Begag, *Béni*, S. 173.

2.2. Der *beur* als Schauspieler

[...] y ella ha alzado la voz al hablar de la estatua para que yo comprenda que quien pasa demasiado tiempo en un sitio de que no procede acaba no siendo de ninguno de ellos, acaba con cara de chino y ojos azules [...]. (Javier Marías⁴⁸)

Das Motiv der Schauspielerei, das auch in anderen Romanen der *littérature issue de l'immigration*⁴⁹ eine Rolle spielt, zieht sich in auffallender Weise durch *Béni*⁵⁰. Er möchte nicht nur später den Beruf des Schauspielers ergreifen – was ihn bezeichnenderweise seinem Autor annähert, denn auch Azouz Begag sagt von sich „J'ai fait des études d'économie alors que je voulais devenir comédien.“⁵¹ –, sondern ist sich auch dessen bewusst, dass er aus seinen Fähigkeiten bereits in der Schule Profit schlagen kann: „Moi je savais que c'était pas pour de bon, qu'il fallait faire semblant, seulement, faire comme si j'étais un vrai loup. C'est ça que j'avais compris.“⁵² Das So-tun-als-ob geht ihm in Fleisch und Blut über, und er sieht es als Möglichkeit, den an ihn durch die Eltern und die Schule gestellten, in sich sehr unterschiedlichen Anforderungen entgegen zu kommen und sich endlich integriert zu fühlen:

[...] un comédien avait le magique avantage d'être plusieurs gens à la fois, avec le choix de se cacher dans la peau de l'un d'eux, une marionnette imaginaire qui n'existe et n'apparaît que sur un claquement des doigts, comédien pour faire croire qu'on n'est pas celui qu'on est en réalité, et vice versa, personne ne me comprendra plus et ce serait tant mieux comme ça car on ne serait plus assuré de rien, bien fait! Un monde fait de comédiens dans lequel on ne saurait pas si monsieur Untel s'écrit avec un U majuscule ou un I, et de toute façon tous les gens s'en fouteraient parce que y'aurait plus de I et plus de U, plus de gros, plus de maigres, plus de Blancs, plus de couleur, plus de Béni-r'es-d'ou-toi? d'ici ou de là-bas? et je pourrais tranquillement regarder ma France sans qu'elle le sache, je sais c'est malhon-

⁴⁸ Javier Marías: *Todas las almas*. Barcelona 1989. S. 191 („[...] und sie hat die Stimme gehoben, als sie von der Statue sprach, damit ich begreife, daß jemand, der zuviel Zeit an einem Ort verbringt, dem er nicht entstammt, am Ende keinen Ort mehr besitzt, am Ende das Gesicht eines Chinesen und blaue Augen hat [...]“ Ders.: *Alle Seelen*. Übersetzt v. E. Wehr. München 1997. S. 213).

⁴⁹ Insbesondere in Paul Smails letztem Roman, *Ali le Magnifique* (Paris 2001), siehe hierzu S. 185f. Aber auch in Mehdi Charefs jüngstem Roman, *La maison d'Alexina* (Paris 1999) wird dem Ich-Erzähler Abou am Ende bezüglich seiner Zukunft gesagt: „Toi, tu es un comédien!“ (S. 159). Hanif Kureishis Protagonist in *The Buddha of Suburbia* (London 1990) wird im Verlauf des Textes tatsächlich zu einem erfolgreichen Schauspieler.

⁵⁰ Bereits in *Le gone du Chaâba* werden der *bidonville* und die sich dort abspielenden Szenen als Theater bezeichnet: „J'aime bien ce théâtre.“ Begag, *Le gone*, S. 9.

⁵¹ Azouz Begag: „La place de l'immigré dans la société française“. In: Ruhe (Hrsg.), *Die Kinder der Immigration*, S. 21–25. Hier S. 21.

⁵² Begag, *Béni*, S. 39.

nête, mais au moins je saurais exactement ce qu'elle ressent pour moi derrière mon masque.⁵³

Die Auflösung fester Persönlichkeitsgrenzen führt, so Bénis Idealvorstellung, dazu, dass er nie mehr anecken muss, sondern sich in jedem Moment die passende Maske vorhalten kann, um der Situation gerecht zu werden. Erschien es Azouz noch ausreichend „de changer de peau“⁵⁴, um so zu werden wie die Franzosen, so geht es für Béni nun darum, eine unendliche Palette an Persönlichkeiten zu erschaffen:

Dans ce monde de comédien, je n'aurais plus peur de rien, car si quelqu'un m'embête dans la peau d'un personnage, je le laisserais faire jusqu'au moment fatal où je changerais de personnage, d'un seul coup de baguette, et l'autre en perdrait son latin blanc.⁵⁵

Um nie mehr den Hänseleien seiner Klassenkameraden oder der Willkür von Polizeikontrollen ausgesetzt zu sein, möchte er zum sozialen Chamäleon werden. Im Gegensatz zu Woody Allens Figur Zelig⁵⁶ allerdings, dem es – im Übrigen als filmisches Sinnbild für den „ewigen Juden“ – gelingt, sich immer wieder auch optisch seiner Umgebung einzufügen, kann Béni nicht aus seiner Haut, sondern wird stets als „étranger“ identifiziert, auch wenn er versucht, von dem prototypischen Fremden innerhalb der französischen Gesellschaft zu einem anderen, ungewöhnlicheren zu werden:

Je plisse les yeux. Tous les Asiatiques ont les yeux plissés. Un type aux yeux plissés, on peut le prendre pour un Chinois ou quelque chose comme ça. C'est gentil tout plein un Chinois, révérencieux, pas bagarreur pour un yen et ça a l'air si fragile.⁵⁷

Aber die Verwandlung in einen stets freundlichen Chinesen erfolgt nicht einmal in seinem Kopf zu seiner eigenen Befriedigung, und entsprechend wird er am Eingang der Diskothek in Ermangelung einer „carte de membre“⁵⁸ abgewiesen.

Trotz des Einsatzes seiner schauspielerischen Fähigkeiten, aber auch seiner Intelligenz durch Erlangen des BEPC⁵⁹ wird ihm die völlige Integration in die französische Gesellschaft verweigert. Er wird nicht aufgenommen: „On ne peut plus accepter de cotisation. C'est complet. Regardez le monde qui attend derrière vous.“⁶⁰

⁵³ Begag, *Béni*, S. 74f.

⁵⁴ Begag, *Le gone*, S. 60.

⁵⁵ Begag, *Béni*, S. 75.

⁵⁶ Zelig ist der Protagonist seines gleichnamigen Films von 1983.

⁵⁷ Begag, *Béni*, S. 168.

⁵⁸ Begag, *Béni*, S. 169.

⁵⁹ Brevet d'études du premier cycle, das französische Äquivalent zum deutschen Hauptschulabschluss.

⁶⁰ Begag, *Béni*, S. 169.

Im Vergleich mit anderen schauspielerisch veranlagten Protagonisten der *littérature issue de l'immigration* verläuft der Prozess für Béni allerdings glimpflich. Seine Persönlichkeit nimmt keinen Schaden, sondern bleibt intakt. Mehdi Charefs Abou führt sein schauspielerisches Talent, so wird angedeutet, in die Kinder- und Jugendpsychiatrie, Paul Smaïls Ali wird gar zum psychopathischen Mörder, der aus der Unmöglichkeit, aus der eigenen Haut, die ihn in der französischen Gesellschaft als Fremden stigmatisiert, zu fahren, die letzte Konsequenz zieht: Er ermordet die, die ihm diese Integration zu verweigern scheinen, und endet im Gefängnis.

2.3. „Literature always anticipates life“⁶¹

Für Begags Béni scheint sich ein Ausweg aus der Ablehnung zu bieten: in einer märchenhaften Wendung wird er, dem der Eintritt in die Diskothek verwehrt wurde, von einer weiblichen Gestalt angesprochen, mit der er sich in die Lüfte aufschwingt, um anstelle des „Paradis privé“ zu einem „Paradis de la lumière“⁶² zu gelangen. Hatte seine Phantasie es nicht geschafft, ihn auch optisch soweit zu verändern, dass er „normal“ wurde, so bietet sie ihm in der Not einen letzten Ausweg⁶³. Ganz im Sinne Goethes ist es die Frau, die ihn am Ende aus der (Vor)Hölle der Zurückgewiesenen erlöst („Das Ewigweibliche / Zieht uns hinan.“⁶⁴).

Diese märchenhafte Szene ist insbesondere aus einer theoretischen Perspektive für die *littérature issue de l'immigration* signifikant. Jurij Lotman geht davon aus, dass diejenigen Texte, die im Zentrum einer Kultur produziert werden, bestimmten Normen gehorchen und gleichzeitig zur Bestätigung derselben zu dienen haben:

The texts engendered by the central text-forming mechanism classify, stratify and order. They reduce the world of anomalies and surprises which surrounds humanity to norm and orderliness.⁶⁵

Solche Texte dienen einer bestehenden Ordnung, indem sie sie immer wieder herstellen und bestätigen.

⁶¹ Oscar Wilde: „The Decay of Lying“. In: Ders.: *Complete Works*. London/Glasgow 1990. S. 970-992. Hier S. 983.

⁶² Begag, *Béni*, S. 173.

⁶³ Die Interpretation dieser Szene durch Alec Hargreaves halte ich hingegen für problematisch: „This call to resistance apparently signals the possibility of Béni reverting to his Maghrebi roots in order to find therein the sense of dignity and social inclusion denied to him by widespread racism among the French population.“ Hargreaves: „Resistance at the Margins: Writers of Maghrebi Immigrant Origin in France“. In: Ders./McKinney (Hrsg.), *Post-Colonial Cultures*, S. 226-239. Hier S. 231.

⁶⁴ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. Erster und zweiter Teil. München/Zürich ¹²1991 (¹1977). S. 351.

⁶⁵ Lotman, *Universe*, S. 152.

Ganz anders verhält es sich laut Lotman mit Texten, die an der Peripherie einer Gesellschaft entstehen:

The system of peripheral texts reconstructs a picture of the world in which chance and disorder predominate. [...] The positive pole is manifest in *miracle*, the solution of tragic conflicts by the least expected and least probable means. However, since these texts lack any overall ordering, the miracle in this group of texts can never be a final solution. So the world-picture is as a rule chaotic and tragic.⁶⁶

Im Weltbild dieser Texte herrschen keine Normen, sondern Zufälle und Unordnung. Konflikte können durch wundersame Ereignisse gelöst werden, ohne dass diese eine definitive Lösung darstellen könnten. Ebenso verhält es sich in dem hier vorliegenden Text: Die Lösung, das Davonfliegen in Richtung des „Paradis de la lumière“ bietet Genugtuung, dennoch verschwindet der Ort seiner Zurückweisung nicht aus Bénis Blickfeld, wodurch das „Abheben“ vom Boden der Realität als vorübergehend markiert ist. Die Phantasie, so könnte man im Sinne der Theorie Lotmans sagen, bietet Möglichkeiten der Evasion aus der Tragik der eigenen Situation, die Welt wird dadurch allerdings nicht eigentlich verbessert. Die Probleme bleiben bestehen.⁶⁷

Die Fiktion als Ort der Phantasie *par excellence*, die Literatur als Möglichkeit der Flucht aus einer unbefriedigenden Welt, liegt dem Leser dabei in Form der jeweiligen Texte der Immigrationsliteratur vor, und auch für die Protagonisten bietet sie oft die einzige, wenigstens vorübergehende Fluchtmöglichkeit. Inwieweit diese Evasion dabei nicht nur durch passives Rezipieren, sondern auch durch aktive Produktion von Literatur erfolgt, soll weiter unten am Beispiel von Begags Erzählung *Dis oualla!* erläutert werden.

Nicht immer scheinen Literatur und Film aber einen Ausweg zu gewähren, nur allzu oft spiegeln sie vielmehr die ohnehin drängenden Probleme der Charaktere: Béni wird bei seinen Lektüren von Hergés Comics direkt auf den existierenden Kulturchauvinismus hingewiesen und wandelt den Titel gleich entsprechend ab: „Tintin et Milou chez les sous-développés du Congo“⁶⁸. In diesem Fall bietet die Literatur keine Flucht, sondern stößt Béni nur umso deutlicher auf die Probleme des Rassismus, mit denen er sich durch sein Aussehen täglich konfrontiert sieht.

Azouz hingegen hat zunächst noch ein weit unmittelbareres, unironisches Verhältnis zur Literatur. Der Herbst im *bidonville* erscheint ihm erst durch und mit Baudelaire richtig trist: „A l'époque, j'avais cru que le poète devait subir bien des tracasseries chez lui pour écrire des mots aussi tristes. Mais maintenant, j'ai changé

⁶⁶ Lotman, *Universe*, S. 162f. Hervorhebungen im Text.

⁶⁷ Durch die Verwendung märchenhafter Elemente nähert Begag sich einer weiter unten behandelten Autorin an: Bei Leïla Sebbar spielen diese Mechanismen sowie Märchen als intertextuelle Verweise eine bedeutende Rolle. Siehe unten S. 133ff.

⁶⁸ Begag, *Béni*, S. 26. Der Originaltitel des Comics, *Tintin au Congo*, gibt den darin verbreiteten Rassismus nur unzureichend wieder.

d'avis.“⁶⁹ In diesem Fall sorgt die Literatur für eine umso schärfere Wahrnehmung der Realität, die Azouz allerdings durchaus als heilsam zu empfinden scheint, da er sie auch seinem Vater ans Herz legt: „Comment lui écarter les yeux? Il faudrait qu'il lise Baudelaire...“⁷⁰

In dieser Form der Aneignung literarischer Inhalte vollzieht Azouz, der hier als exemplarischer Vertreter seiner peripheren Kultur zu sehen ist, einen Prozess, den Jurij Lotman als kulturellen Austausch zwischen zwei Semiosphären beschreibt. Lotman sieht dabei fünf Phasen des „changeover“ zwischen Zentrum und Peripherie vor, die essentiell über Medienrezeption und –interpretation verlaufen. Den Abschluss bildet die Entstehung einer neuen Semiosphäre auf der Grenze zwischen zwei bereits bestehenden, die für sich eine eigene, hybride Identität reklamiert.

Azouz steht in seiner Entwicklung noch ganz am Anfang des von Lotman skizzierten Vorgangs. Kultur und Sprache seiner Eltern, mit denen er aufgewachsen ist und die er als sein eigen betrachtet, erscheinen ihm weniger wichtig als die französischen Werte, die ihm die Schule zu vermitteln sucht: „Already existing texts in ‚one's own‘ language, and that language itself, are correspondingly valued lowly, being classed as untrue, ‚coarse‘, ‚uncultured‘.“⁷¹ Die elterlichen Traditionen rücken nicht nur in den Hintergrund, sie erscheinen Azouz im Lichte dessen, was er in der französischen Schule lernt, zunächst auch unzivilisiert und roh, erregt er doch immer wieder Anstoß, wenn er dort ein Wort des arabischen Dialekts des Chaâba verwendet.

Die Kenntnisse des Französischen hingegen und die Fähigkeit, sich in den für ein Fortkommen in der Schule nötigen Diskursen zurecht zu finden, erfüllt Azouz mit Stolz: „Knowledge of the foreign language is a sign of belonging to ‚culture‘, to the elite, to the best.“⁷² Sie sind ganz so, wie Lotman postuliert, ein Zeichen dafür, dass er integriert ist und als Zweitbester und dann Bester der Klasse einer wenn auch marginalen Elite angehört. Daher erscheinen ihm auch diejenigen Texte, die wie Baudelaire's Gedicht über den Herbst in der Schule behandelt werden, weit bedeutungsvoller als die oralen Erzählungen der Eltern⁷³. Im Sinne Lotmans stehen diese Schullektüren in einer „high position in the scale of values, and are considered to be true, beautiful, of divine origin, etc.“⁷⁴ Die Lyrik, die eine vermeintlich richtige Perspektive vermittelt, ist es, die den korrekten Blick auf die unmittelbare Umgebung eröffnet, der vorher aufgrund man-

⁶⁹ Begag, *Le gone*, S. 149.

⁷⁰ Begag, *Le gone*, S. 149.

⁷¹ Lotman, *Universe*, S. 146.

⁷² Lotman, *Universe*, S. 146.

⁷³ Im Gegensatz zu seinem Vater ist er fähig zu lesen und kann daher Baudelaire überhaupt rezipieren. Darüber hinaus erhalten die in der Schule vermittelten Inhalte dadurch, dass sie schriftlich fixiert sind, stärkere Bedeutung als die heimischen.

⁷⁴ Lotman, *Universe*, S. 146.

gelnder Kenntnisse verstellt schien. In diesem Sinne exemplifiziert Azouz in ironischer Weise den Ausspruch Oscar Wildes, „Literature always anticipates life.“⁷⁵

Lotman sieht als nächste Stufe des kulturellen Austauschs eine Phase vor, in der die aufeinandertreffenden Kulturen und Texte sich gegenseitig restrukturieren und das Zentrum die Peripherie auch in der Produktion beeinflusst: „Translations, imitations and adaptations multiply.“⁷⁶ Dieser Schritt wird von Azouz, dem Jungen von der Peripherie der französischen Gesellschaft⁷⁷, ebenfalls vollzogen:

Er schreibt in der Schule einen Aufsatz und wird von der Lehrerin bezichtigt, dabei (schlecht) bei Maupassant abgeschrieben zu haben: „Vous n’êtes qu’un fumiste.“⁷⁸ Dieser Vorwurf ist insofern unbegründet, als Azouz eine Geschichte wiedergegeben hat, die der Grundschullehrer erzählt hatte, ohne zu erwähnen, dass sie von Maupassant sei. Ganz im Sinne der Theorie Lotmans ist sie für Azouz ins kulturelle Gedächtnis eingegangen und hat dort auch stilistisch ihre Einflüsse hinterlassen: „[...] the codes imported along with the texts become part of the metalingual structure.“⁷⁹ Azouz hatte sich die Erzählung, die ihm völlig zu der Realität, die er selbst lebt, zu passen schien, angeeignet (in den Worten Lotmans: „the ‚new‘ is now interpreted as an organic continuation of the old“⁸⁰, also dessen, was Azouz täglich erlebt). Darüber hinaus entstammt er einer oralen Kultur, in der die erzählten Geschichten nicht schriftlich fixiert sind oder werden und so nicht das geistige Eigentum eines Anderen darstellen können. Das Konzept des Plagiats, dessen er bezichtigt wird, muss Azouz folglich fehlen.

Interessant ist weiterhin, dass diese Textstelle noch einen weiteren, doppelten intertextuellen Verweis beinhaltet: In François Truffauts Film *Les quatre cents coups* (F 1959) findet sich eine parallele Szene. Dem Protagonisten Antoine Doinel (Jean-Pierre L  aud) wird vorgeworfen, er habe den Aufsatz, auf den er sehr stolz ist, bei Balzac abgeschrieben. Antoine hat in diesem Fall die Erzählung Balzacs tatsächlich gelesen, das Identifikationspotential dabei aber ebenfalls als so stark empfunden, dass er die *r   criture* nicht als Plagiat sehen kann oder will, obwohl er einer Schriftkultur angehört und sich über die Problematik seines Vorgehens im Klaren ist.

Der Bezug zu Truffauts Film erfolgt nicht zufällig, scheint dieser Film doch gerade für die Autoren der *littérature de l’immigration* eine wichtige Rolle zu spielen. Die Schlusszene in Mehdi Charefs Roman *Le th   au harem d’Archibald*

⁷⁵ Wilde, „The Decay of Lying“, S. 983.

⁷⁶ Lotman, *Universe*, S. 146.

⁷⁷ Als wäre der Originaltitel nicht aussagekräftig genug, lautet der Titel der deutschen Ausgabe *Azouz, der Junge vom Stadtrand* (Zürich/Frauenfeld 1998).

⁷⁸ Begag, *Le gone*, S. 220.

⁷⁹ Lotman, *Universe*, S. 146.

⁸⁰ Lotman, *Universe*, S. 147.

*med*⁸¹ sowie die des späteren Filmes sind analog zur letzten Szene von *Les quatre cents coups* konstruiert.

Der Bezug zu Truffauts rebellischen Protagonisten unterstreicht die Unähnlichkeit der beiden Hauptpersonen nicht nur bezüglich der Kulturen, derer sie angehören: Während Antoine aufgrund seiner mangelnden Anpassung an die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse schließlich in eine Besserungsanstalt kommt, gelingt diese Azouz so gut, dass er Klassenerster wird und auch auf dem *lycée* die Anforderungen des Lehrers in jeder Hinsicht (über)erfüllt.

⁸¹ F 1983.

3. Das gelobte Land der Literatur

La France n'était plus pour moi un simple cabinet de curiosités, mais un être sensible et dense dont une parcelle avait été un jour greffée en moi. (Andreï Makine⁸²)

3.1. Moby-Dick, Mont Blanc und provenzalische Sauce

Lotman sieht drei weitere Schritte auf dem Weg des völligen Austauschs zwischen Zentrum und Peripherie vor. Es passt zu der eher konzilianten Haltung Begags, dass dieser Prozess in seinen Romanen nicht ganz bis zu seinem Ende gelangt. Dies steht im Gegensatz zu der in dieser Arbeit noch zu behandelnden Leïla Sebbar, deren Protagonistin Shérazade ihre Position aggressiver vertritt; erst sie führt die von Lotman vorgesehene Entwicklung vollkommen aus⁸³. Erst Begags Momo, der Ich-Erzähler aus *Dis oualla!*, vollzieht weitere von Lotman vorgesehene Schritte nach. Auch er erträumt sich durch die Literatur einen Ausweg aus der Enge seiner Vorstadt-Welt, der sich dann allerdings nur auf einer inter- bzw. metatextuellen Ebene tatsächlich realisiert.

Momo und seine Freunde leben in einer nicht näher bestimmten HLM-Siedlung. Ihre Träume von einem Ausweg aus dem grauen Alltag der *banlieue* spiegeln sich insbesondere in dem Intertext, der die gesamte Erzählung mit einer Fülle von Anspielungen durchzieht: Herman Melvilles *Moby-Dick*.⁸⁴

Die Tatsache, dass ein Intertext leitmotivisch die Erzählung durchzieht, stellt eine interessante Parallele zu Lotmans Schema des kulturellen Austauschs dar, das, wie bereits weiter oben erwähnt⁸⁵, gleichzeitig auch eine Theorie intertextueller Verfahren entwickelt. Er geht davon aus, dass in einer dritten Phase die Fähigkeit aufkommt, sich von reinen Nachdichtungen und Nachempfindungen der aus dem Zentrum an die Peripherie dringenden Vorbilder zu verabschieden und von den konkreten Texten Inhalte allgemeiner Art zu abstrahieren, um sie dann auf die eigene Lebenssituation anzuwenden. Dieser Vorgang lässt sich in Begags *récit* in der Anlehnung an Melvilles Roman, der einer *réécriture* unterzogen wird, beobachten:

⁸² Andreï Makine: *Les testaments français*. Paris 1995. S. 126.

⁸³ Siehe unten S. 133ff.

⁸⁴ Dieser Intertext verbindet Begags Erzählung signifikanterweise mit einem in dieser Arbeit noch zu untersuchenden Autoren der *littérature issue de l'immigration*: Durch das bisher vier Romane umfassende Werk Paul Smaïls ziehen sich unzählige Verweise auf Melvilles große Walfängersaga, die vor allem für den letzten Roman Smaïls, *Ali le Magnifique*, hochinteressante Interpretationsmöglichkeiten eröffnen, wie noch zu zeigen sein wird. Siehe hierzu S. 174f., S. 178f. sowie S. 202ff.

⁸⁵ Siehe oben S. 26ff.

Momo und seine Freunde treffen sich stets auf dem Treppenaufgang vor einem ihrer Wohntürme⁸⁶, der für sie, so scheint es bei einer ersten Lektüre, wie die Brücke eines Schiffs ist: „Là, nous étions comme sur le pont d'un navire d'où on pouvait fouiller à la jumelle la vie des habitants de l'immeuble [...]“⁸⁷

Damit entsprechen sie bei Melville nicht, wie man zunächst meinen könnte, der Besatzung der Pequod, sondern vielmehr den Landbewohnern, die sich, in Ermangelung tatsächlicher Seeabenteuer, nur in Gedanken auf Reisen wähen:

Posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries. Some leaning against the spiles; some seated upon the pier-heads; some looking over the bulwarks of ships from China; some high aloft in the rigging, as if striving to get a still better seaward peep.⁸⁸

Tatsächlich spielt sich auch bei Momo das „Abenteuer“, wenn von einem solchen für diese Erzählung die Rede sein kann, nur im Kopf des Ich-Erzählers ab, der, wie noch zu zeigen sein wird, selbst sein Erfinder ist. Es erweist sich, dass nicht allein die anderen Bewohner der HLM-Siedlung sich ihre Flucht nur erträumen, sondern dass dasselbe für die jugendlichen Protagonisten gilt. Die Unbeweglichkeit dieser Haltung, die eine Evasion in die Schranken der Imagination verweist, wird durch die literarische Vorlage entschieden unterstrichen. Die Bemerkung des Ich-Erzählers – „Ça me faisait marrer, ces projets de grands départs qui tombaient à l'eau.“⁸⁹ – kann in diesem Kontext nur ironisch gewertet werden.

Trotz oder vielleicht wegen dieser nicht immer ganz freiwilligen Unbeweglichkeit werden alle von der „maladie du partir“⁹⁰ geplagt, die auch für Melvilles Ishmael den Grund für die Abreise darstellt: „It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation.“⁹¹ Die Seefahrt ist somit ein probates Mittel zur geistigen Hygiene, indem sie Depressionen vertreibt. Genau das ist auch das Ziel Vincents, der schließlich als einziger zu einer tatsächlichen Seereise aufbricht:

- Ouais... Un jour, je mettrai les voiles. Je vais pas rouiller ici, moi! [...] Première fois qu'on entendait Vincent proférer des gravités pareilles. Y

⁸⁶ Damit befinden sie sich im Sinne Lotmans auf der Grenze, am für Marginalisierte prädestinierten Ort: „If the centre for ‚normal‘ life is the flat, then the boundary space between home and non-home is the staircase and entrance. And these are the spaces that marginalized social groups make ‚their own‘: the homeless, the drug addicts, young people.“ Lotman, *Universe*, S. 140.

⁸⁷ Begag, *Dis oualla!*, S. 9.

⁸⁸ Herman Melville: *Moby-Dick*. New York/London 1967 (1851). S. 12.

⁸⁹ Begag, *Dis oualla!*, S. 11.

⁹⁰ Begag, *Dis oualla!*, S. 36.

⁹¹ Melville, *Moby-Dick*, S. 12.

avait pas de doute: il avait attrapé le mal de mer aux Pâquerettes. Une maladie de fond le rongait.⁹²

Wie das literarische Vorbild Ishmael geht Vincent, von seinem „Erfinder“ Momo geschickt, auf Seereise⁹³, um den „spleen“ zu vertreiben.

Die Gestalt des Kapitän Ahab wird bei Begag durch den „gardien“, M. Duchêne-Jambe-de-bois verkörpert, der ein Holzbein und „un air de commandant Achab aux trousse de Moby Dick“⁹⁴ hat. Im Unterschied zu Melvilles düsterem Helden ist Duchêne allerdings durchaus fähig, sich freundlich zu verhalten. Er ist es, der Momo, Luis und Émilie enthüllt, wohin Vincent verschwunden ist, denn als Hausmeister ist es seine größte Freude, über alle Vorgänge in den ihm unterstehenden Gebäuden informiert zu sein⁹⁵. Gleichzeitig pflegt er eine Intimfeindschaft mit Momo und seinen Freunden, gegen die er im Vokabular eines alten Seemanns immer wieder Drohungen ausstößt:

- [...] Si j'étais la société, y a belle lurette que je vous aurais balancés par-dessus bord... Mais je n'ai pas dit mon dernier mot!
Je me suis dit: tiens, c'est bizarre, pourquoi emploie-t-il autant d'images de la marine, quand il nous parle? Il s'imagine qu'on a été ensemble sur le paquebot *France*, ou quoi?⁹⁶

Die Wendungen und Metaphern aus dem Bereich der Marine springen von den Worten Duchênes auch auf die des Ich-Erzählers über. Auch sein Text ist mit Seemannsvokabular angereichert⁹⁷. Die Metapher von demselben Boot, in dem alle Einwohner eines Landes, ob „de souche“ oder Ausländer gemeinsam sitzen, ist auch hierzulande nicht fremd. An dieser Stelle erhält sie jedoch durch den Rückbezug auf *Moby-Dick* eine zusätzliche Komponente. Bereits die Pequod Melvilles stellt *in nuce* eine multikulturelle Gesellschaft dar:

⁹² Begag, *Dis oualla!*, S. 35.

⁹³ „*Quelles que soient la destination de notre voyage (en bateau!) [...]*“ Begag, *Dis oualla!*, S. 131. Hervorhebungen im Text.

⁹⁴ Begag, *Dis oualla!*, S. 10.

⁹⁵ „Le gardien jubilait. Si, justement, il savait! Il savait des choses, beaucoup de choses, des choses importantes, des choses méconnues des autres, privées, secrètes, intimes.“ Begag, *Dis oualla!*, S. 127.

⁹⁶ Begag, *Dis oualla!*, S. 18. Hervorhebung im Original.

⁹⁷ Zu diesem Vokabular passt es hervorragend, dass Begag Zitate aus einem der berühmtesten Lieder Georges Brassens verwendet: an mehreren Stellen (S. 56, 111, 113) wird auf „Les copains d'abord“ angespielt (an anderer Stelle, S. 70, wird Brassens' „Les amoureux des bancs publics“ anzitiert). Abgesehen vom maritimen Zusammenhang spielt hier mit Sicherheit eine Rolle, dass es sich um ein Lied über unbedingten Zusammenhalt unter Freunden handelt. In diesem Kontext gewinnt das plötzliche Verschwinden Vincents und die beiläufige Bemerkung „Il manquait à bord“ (S. 113), bei der es sich um ein Zitat aus diesem Lied handelt, eine neue, tragische Bedeutung, denn bei Brassens heißt es: „Quand l'un d'entre eux manquait à bord / C'est qu'il était mort.“ Die spur- und kommentarlose „Abreise“ und insbesondere das Hinterlassen eines Abschiedsbriefes lassen die Interpretation des Selbstmordes Vincents durchaus zu.

An Anacharsis Clootz deputation from all the isles of the sea, and all the ends of the earth, accompanying Old Ahab in the Pequod to lay the world's grievances before the bar from which not very many of them ever came back.⁹⁸

Das Schiff wird zu einer Allegorie der Welt erklärt, das alle Leiden der Menschheit zur Schau stellt und letztlich vor ein (göttliches) Gericht bringt⁹⁹. Eine solche Metapher hält der Leser auch mit *Dis oualla!* in der Hand, die Schwierigkeiten des Zusammenlebens, vor allem aber die der Suche nach sich selbst, nach dem „weißen Wal“ der Protagonisten also, werden vor Augen geführt.

Das Schiff ist aber nicht nur als Mikrokosmos für die Darstellung gesellschaftlicher Probleme prädestiniert. Michel Foucault hat es in seinem Aufsatz über die Heterotopien folgendermaßen definiert:

[...] si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique (ce n'est pas de cela que je parle aujourd'hui), mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux, les rêves se tarissent [...].¹⁰⁰

In seiner Beweglichkeit zwischen den Orten, der eine topographische Ungewissheit inhärent scheint, eignet das Schiff sich nicht nur besonders gut als Aufenthaltsort für die Dauer einer Identitätssuche, sondern auch als Objekt von Träumen und Projektionen, das überdies eine wenigstens imaginäre Rückbindung an die Heimat der Eltern, die ehemaligen Kolonien leistet.

Mit seinem tatsächlichen Aufbruch zu einer Seereise hat Vincent sein Leben selbst in die Hand genommen – *„J'écris moi-même le journal de ma vie.“*¹⁰¹ Es ist ihm gelungen, sich von seinem Erzähler zu lösen und selbst zur handelnden Person zu werden. Im Sinne der metatextuellen Ebene der Erzählung ist er das Sinnbild für die Verselbständigung der Literatur und ihrer Inhalte, von der auch Lotman spricht.

⁹⁸ Melville, *Moby-Dick*, S. 108.

⁹⁹ Andererseits repräsentiert das Schiff auch eine wesentlich kleinere Entität: die Stadt Paris, die das „clair et noble vaisseau“ im Wappen trägt. Insofern kann, so Horst Weich mit Bezug auf einen anderen Text, die Verwendung der Metapher auch auf einer anderen Ebene gelesen werden: „In der [...] Schiffsmetaphorik, die das unrettbare Verlorensein in der unbegrenzten Weite der Stadt ausdrückt, läßt sich eine kritische Replik auf die Schutz und Sicherheit gewährende *barque* des Stadtwappens von Paris sehen [...]“ (Weich, *Paris en vers*, S. 140, Anm. 46). In einer christlichen Semantik steht das Schiff für die Gemeinde der Gläubigen.

¹⁰⁰ Foucault, „Des espaces autres“, S. 762.

¹⁰¹ Begag, *Dis oualla!*, S. 132. Hervorhebungen im Text.

Der weiße Wal, nach dem alle Protagonisten auf der Suche zu sein scheinen, taucht im Roman nicht auf. Der Prozess der Identitätsentwicklung ist, so könnte man dies zunächst interpretieren, nicht abgeschlossen, daher zeigt sich auch „ihr“ Moby-Dick nicht.

Andererseits lässt sich in der Erzählung die Ersetzung einer weißen, also mit Imagination zu füllenden Fläche – bei Melville symbolisiert durch den Wal, in dem sich alle Gedanken der Besatzung kristallisieren, ohne ihn je wirklich fassen zu können – durch eine andere konsolidieren: Aus Moby-Dick, dem unerreichbaren, unterseeischen Monster wird bei Begag der stets in Schnee gehüllte Mont Blanc, der ebenso als beschreibbare, mit Fiktion zu füllende Fläche dienen kann. Dieses „Beschreiben“ leerer Fläche wird durch den Doppelsinn des Begriffs Mont Blanc, der nicht nur einen Berg, sondern auch eine der bekanntesten Füllermarken – also ein Schreibwerkzeug – bezeichnet, noch verdeutlicht.

Momos Manuskript, das der Entwurf eines Romans, vielleicht einer stabilen Persönlichkeit werden sollte, ist am Ende so weiß und leer wie der Mont Blanc, in dessen Richtung Momo es wirft: „[...] j’ai balancé mon manuscrit vide par-dessus bord, en direction des neiges éternelles du mont Blanc.“¹⁰² Das Ziel einer eigenen Identität haben Momo und seine Freunde zwar stets vor Augen, erreichen werden sie es aber, so deutet die signifikante Abwandlung des Inter-textes an, nicht einmal auf der Ebene der Literatur.

Ein anderer Protagonist Begags in einem früheren Werk, in dessen karibischer Lebenswelt konkrete Wale durchaus eine Rolle spielen und der sich bezeichnenderweise geschworen hat, *Moby-Dick* niemals zu lesen¹⁰³, bietet allerdings noch eine andere Erklärung dafür, warum es für Wale besser ist, sich nicht an der Meeresoberfläche zu zeigen:

Si j’étais une baleine, je ne mettrais plus le nez dehors, je saurais que des hommes peuvent attendre, depuis le pont de leur bateau, de me voir surgir pour appuyer sur une gâchette mortelle et enfermer mes restes dans une boîte de conserve à la sauce provençale.¹⁰⁴

Dies gilt, so könnte man für den vorliegenden Text folgern, nicht nur für Wale: Wer seine Persönlichkeit zu offensichtlich präsentiert, dem droht Abstrafung durch die Gesellschaft, die Gefangenschaft in einer Konservenbüchse gemeinsam mit provenzalischer Sauce. Diese Gefangenschaft ist es, in die Exotismus und falsch verstandener Multikulturalismus auch die Generation der Immigrantenkinder rasch führen kann: Sie und ihre künstlerischen Produkte werden klassifiziert und als Spartenkunst oder „littérature mineure“¹⁰⁵ abgetan, bzw. durch

¹⁰² Begag, *Dis oualla!*, S. 137.

¹⁰³ „[...] les hommes les [die Wale] massacrent méthodiquement à travers toutes les mers. Quelqu’un a écrit un livre là-dessus: *Moby Dick*. Je ne lirai jamais. Je me demande où ils trouvent le courage de planter leurs énormes pieux aiguisés dans la chair vivante de ce bel animal.“ Begag, *L’Ilet-aux-vents*, S. 110. Hervorhebungen im Text.

¹⁰⁴ Begag, *L’Ilet-aux-vents*, S. 111.

¹⁰⁵ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Pour une littérature mineure*. Paris 1975.

eine entsprechende Sauce oder Verkaufsstrategie für ein großes Publikum schmackhaft gemacht und so in ihrem ästhetischen Wert reduziert. Im Lichte dieser Interpretation stellt sich allerdings die Frage, ob unauffälliges Verhalten bzw. Assimilation aufgrund dieser Gefährdung für Begags Protagonisten, die für die Gesellschaft auf den ersten Blick als „Andere“ erkennbar sind, immer möglich ist und ob dieses Lösungsangebot nicht etwas zu defensiv ausfällt.

Der Ich-Erzähler aus *Dis oualla!* versucht jedenfalls, zunächst eine öffentliche Rolle einzunehmen, indem er erste Schreibversuche unternimmt.

3.2. Der Traum von den Antipoden

Der Ich-Erzähler Momo, dessen Herkunft aus einer maghrebinischen Familie nur sehr am Rande thematisiert wird, ist angehender Autor. Sein erster, autobiographischer Roman soll den Titel *„La Vie de moi“*¹⁰⁶ tragen. Das Problem ist allerdings, dass die von ihm bereits geschriebenen Sätze, die sich bezeichnenderweise auf die Funktion des kulturellen Gedächtnisses beziehen¹⁰⁷, spurlos von den Seiten verschwinden und im Munde seines bereits erwähnten Freundes Vincent wieder auftauchen.

Vincent pflegt sich gewöhnlich eher umgangssprachlich auszudrücken, macht aber unter dem Einfluss von Momos Roman eine „métamorphose linguistique“¹⁰⁸ durch. Seine Sprechweise wird nun literarisch, was, wie noch zu zeigen sein wird, ganz seiner Rolle entspricht. Nachdem er die ersten Sätze ausgesprochen hat, übergibt er sich heftig, was als Abstoßungsreaktion zu interpretieren ist: „La mère d’Émilie a dit que Vincent avait *fait un rejet*... C’était un rejet de quoi, au juste?“¹⁰⁹ Die Worte Momos, die eine romanhafte Bearbeitung seines Lebens als Immigrantenkind in Frankreich darstellen, sind Vincent offensichtlich so fremd, dass sein Körper sie wie Implantate abstößt. Sie verursachen ihm „des *mots d’estomac*“¹¹⁰.

Dieses medizinische Vokabular stellt eine bemerkenswerte Parallele zu einem tunesischen Intertext dar, in dem der Vorgang der Transplantation wesentlich plastischer gemacht wird: In Taoufik Abdelmoulas *Un être composé*¹¹¹ wird der Kopf eines an Krebs erkrankten Tunesiers auf den Körper eines an einem Gehirntumor leidenden Franzosen transplantiert. Die Operation scheint rein technisch gelungen, allerdings ist der Widerstreit zwischen Körper und Kopf, zwischen islamischen Sitten und französischem *Savoir-vivre*, erheblich. Letztlich wird die Unmöglichkeit, diese Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen innerhalb eines Körpers zu leben, überdeutlich. Der lange befürchtete *rejet* erfolgt und das

¹⁰⁶ Begag, *Dis oualla!*, S. 66. Hervorhebungen im Text.

¹⁰⁷ „Celui qui a oublié son passé est condamné à vivre au présent. [...] À quoi sert la mémoire quand on n’a pas d’avenir?“ Begag, *Dis oualla!*, S. 67ff. Hervorhebungen im Text.

¹⁰⁸ Begag, *Dis oualla!*, S. 87.

¹⁰⁹ Begag, *Dis oualla!*, S. 89. Hervorhebungen im Text.

¹¹⁰ Begag, *Dis oualla!*, S. 89. Hervorhebungen im Text.

¹¹¹ Tunis 1983.

Doppelwesen stirbt. Vincent, der Franzose, wird durch die „Füllung“ mit Momos *beur*-Text, so scheint es, in ähnlicher Weise überfordert.

Eine Lektüre dieser Vorgänge auf einer metatextuellen Ebene ergibt folgendes Bild: Vincent, der Momos Text wieder- oder gar übergibt, ist Literatur, er ist der von Momo geschriebene Text. In diesem Kontext ist es auch zu verstehen, dass Émilies Mutter nach einem Löschblatt, einem „buvard“¹¹² verlangt, um Vincents Erbrochenes aufzusaugen. Die Figuren des Textes entstammen Momos Phantasie, sind von ihm entworfene Fiktion. Mit dem Ablaufen der Handlung vor den Augen des Lesers erlischt die Schrift, wird die Handlung verbraucht. Daher kann Momo am Ende des Textes sein Manuskript, dass nun völlig leer ist, aus dem Fenster werfen: „[...] j’ai balancé mon manuscrit vide par-dessus bord, en direction des neiges éternelles du mont Blanc.“¹¹³

Durch die Autorfigur Momo wird die Fiktionalität des Textes offengelegt und selbst zum Thema erhoben. Das (mögliche) Schicksal des gelesenen Textes wird dabei von einer der Figuren im Text vorweggenommen:

- ... Non, non, le plus terrible c’est que, dès que j’ai terminé un livre, je suis incapable de me souvenir de l’histoire. Je perds la mémoire. Pendant que je lis, j’enregistre bien, mais, après le mot fin, tout s’éteint.¹¹⁴

Als literarische Gestalten drohen die Protagonisten in gleicher Weise dem Vergessen anheim zu fallen. Daher erscheint Momo die Tatsache, dass seine Sätze verschwinden, als besondere Katastrophe.

Bezeichnend ist darüber hinaus, dass das Immigrantenkind Momo sich ausgerechnet als Vincent neu schreibt, sich also ein rein französisches alter ego erschafft. Den Wunsch, ein „richtiger“ Franzose zu sein, kann er sich nur auf der Ebene der Literatur erfüllen, genauso wie sich für Vincent als Figur in Momos Text auch ein anderer Wunschtraum verwirklicht: er wandert nach Australien aus. Was Momo bisher nicht geschafft hat, lässt er stellvertretend seinen Protagonisten erleben¹¹⁵:

Il [Vincent] avait disparu de la circulation. Moi qui étais un peu explorateur de pages blanches, j’ai déclaré à Luis et Émilie que notre copain avait découvert un autre monde, que c’était son *mektoub*. De toute façon, si nous voulions nous aussi devenir grands un jour, nous en sortir, faudrait bien nous dégager du béton des Pâquerettes.¹¹⁶

Als „Erforscher leerer Seiten“ sowohl in seinem entstehenden Roman als auch auf der Landkarte lässt er Vincent zu neuen Ufern aufbrechen, den Ausbruch aus der Tristesse der *banlieue* schaffen, vor dem Luis, Émilie und er noch zurück-

¹¹² Begag, *Dis oualla!*, S. 85.

¹¹³ Begag, *Dis oualla!*, S. 137.

¹¹⁴ Begag, *Dis oualla!*, S. 115.

¹¹⁵ Vincent ist es auch, der anstelle „seines“ Autors Momo einen Liebesbrief an Émilie schreiben darf.

¹¹⁶ Begag, *Dis oualla!*, S. 118. Hervorhebungen im Original.

schrecken. Dabei steht Australien weniger für ein konkretes Land als für eine abstrakte, möglichst große Ferne von der eigenen Situation, für die ersehnte Umkehrung der Lage – die Antipoden¹¹⁷. Der Traum, der für Vincent auf einer fiktionalen Ebene Wirklichkeit wird, ist laut Habib Tengour der „Lieblingstraum algerischer Jugend [...]: mit dem Schiff nach Australien.“¹¹⁸

In einer erneuten Umkehrung der Fakten handelt es sich also um den *beur* Momo, der sich mit Vincent ein französisches alter ego erschafft, für das er wiederum den Traum der algerischen Jugendlichen in Erfüllung gehen lässt. Die tatsächliche Herkunft wird auf verschiedenen Ebenen so weit verschleiert, dass man mit Pierre Bourdieu davon ausgehen kann, dass sie in der kulturellen ebenso wie in der sozialen Hierarchie keine Rolle mehr spielt:

Ali est seulement une sorte de passage à la limite de François: le stigmaté ethnique, qui est inscrit, de manière indélébile, dans le teint et les traits du visage, et aussi dans le nom propre, vient redoubler ou, mieux, *radicaliser* le handicap lié au défaut de diplômes et de qualification, lui-même lié au défaut de capital culturel et tout spécialement linguistique.¹¹⁹

Wenn man Momo einen Mangel an sprachlichem Kapital auch nicht vorwerfen kann, so ist er sich seines sozialen Handicaps doch bewusst genug, um es vorerst nur auf der Ebene der Literatur und durch eine Flucht lösen zu können.

Diesem Gefühl von Fernweh entspricht es nur zu gut, dass sich auf dem Cover der Originalausgabe von *Dis oualla!* dem aufmerksamen Leser eine Landkarte präsentiert, von der man nach Lektüre des Textes erwarten könnte, dass sie den Zusammenhang zu Australien geographisch konkretisiert. Es handelt sich aber ganz im Gegenteil um einen Ausschnitt aus einer biblischen Karte, die das verheißene Land des jüdischen Volkes darstellt¹²⁰. Dieser Verweis verdeutlicht nochmals, dass es sich bei „Australien“ nur um eine Metapher handelt, die für ein potientes „gelobtes Land“ der Immigranten, möglichst fern von ihrer Realität in den Randzonen französischer Städte steht.

Andererseits lässt sich die metatextuelle Ebene der Erzählung auch dahingehend interpretieren, dass sich dieses „gelobte Land“ realiter nie finden wird, sondern nur eine Projektionsfläche bietet. Australien, der einst weiße Fleck auf den Weltkarten, ist in den Köpfen der Jugendlichen abgesehen von den unvermeidlichen Kängurus immer noch weitgehend unerforscht, ist eine beliebig mit erträumten bzw. fiktiven Inhalten zu füllende weiße Fläche:

¹¹⁷ Für den *pied-noir* Georges und für Djaffar in Dominique Cabreras Film *L'autre côté de la mer* (F 1997) erfüllt ein ebenso wenig konkretes Australien dieselbe Rolle: ein Visum für *down under* wäre die Rettung vor den von allen Seiten drohenden Gefahren.

¹¹⁸ Regina Keil-Sagawe: „Habib Tengour (Algerien). Von Paris nach Peschawar“. In: *LiteraturNachrichten* 72/2002. S. 17-18. Hier S. 18.

¹¹⁹ Pierre Bourdieu: „L'ordre des choses“. In: Ders. u. a.: *La misère du monde*. Paris 1993. S. 81-99. Hier S. 83. Hervorhebungen im Original.

¹²⁰ Siehe dazu das biblische Buch Josua.

Quand je suis revenu, ils étaient toujours là à inventer l'Australie. Luis racontait qu'à une certaine époque, d'immenses paquebots emmenaient des milliers d'immigrés dans ce nouveau pays où tout restait encore à découvrir [...].¹²¹

An dieser Stelle wird eine zusätzliche Komponente der Metapher „Australien“ deutlich: es ist das klassische Land der Einwanderer. Mehr noch als Amerika ist seine Geschichte seit der Entdeckung bis heute von verschiedenen Wellen der Einwanderung bestimmt. Australien ist als mythisches Land des Ausbruchs aus der Tristesse der *banlieue* für die Kinder der Immigration also in mehrfacher Hinsicht prädestiniert.

Eine Realisierung dieser Wunschvorstellungen ist, so macht der vorliegende Text deutlich, allerdings nur auf einer fiktionalen Ebene möglich – in und durch die Literatur, diejenige, die Momo zu schreiben versucht und die, die dem Leser vorliegt:

Moi, je savais. J'étais même le seul à connaître le fin mot: les mots précisément, c'est comme les voiles d'un bateau; un jour, quand t'as compris, tu les hisses et puis tu te largues.¹²²

Durch seine Schreibversuche hat Momo sich ein neues Gebiet, das der Literatur erobert, und im Gegensatz zu seinen Freunden hat er es als probates Mittel erkannt, der Enge des Lebens in der *zone* zu entfliehen und sich eine Welt nach eigenen Vorstellungen zu schaffen: „C'est pour cette raison que j'écrivais mes Mémoires à la maison. Avec des mots, je me tressais une corde et m'enfuyais entre les barreaux de la fenêtre.“¹²³ Durch seine radikal subjektive Weltsicht wird Momo zum Konstrukteur einer individuell zu formenden Fiktion von Realität.

Im Sinne der Theorien Lotmans befindet Momo sich durch sein eigenes Schaffen auf der vorletzten, vierten Stufe eines möglichen Verlaufs von kulturellem Austausch: „[...] the culture itself changes to a state of activity and begins rapidly to produce new texts“¹²⁴: Mit der Produktion eigener Texte schafft die Peripherie die Grundlage dafür, selbst sowohl das Zentrum als auch andere Sphären zu beeinflussen. Die eigene Originalität, die bisher nur als Mangel wahrgenommen wurde, kann sich nun entfalten. Die erlebte Realität wird literaturfähig, indem eines der wichtigsten Probleme der eigenen Generation, der Verlust von Tradition und kulturellem Gedächtnis, thematisiert wird: „Émilie s'est amusée en disant que c'était plutôt original, cette histoire d'une histoire qui perdait le fil de l'histoire...“¹²⁵ Momo, der Demiurg, wird durch sein Schaffen zum Chronisten seiner Welt, die er damit zu verändern sucht.

¹²¹ Begag, *Dis oualla!*, S. 135.

¹²² Begag, *Dis oualla!*, S. 103. Auffallend ist hier auch das Wortspiel: Er, Momo, ist als Autor selbstverständlich der, der das letzte Wort hat, „le fin mot“ also.

¹²³ Begag, *Dis oualla!*, S. 23.

¹²⁴ Lotman, *Universe*, S. 147.

¹²⁵ Begag, *Dis oualla!*, S. 70.

4. Zenzela oder das Erdbeben

Un homme à qui on a coupé les racines est un homme sans tête. (Azouz Begag¹²⁶)

4.1. Erschütterte Fundamente

Die Auslöschung bzw. der sukzessive Verfall der kulturellen Wurzeln ist auch Thema eines weiteren Romans von Azouz Begag, *Zenzela*¹²⁷.

Farid Belgacem, Sohn algerischer Immigranten, steht im Mittelpunkt dieses Romans. Im Gegensatz zu den bisher behandelten Protagonisten Begags ist er Kindheit und Jugend bereits entwachsen, er ist Anfang zwanzig. Zu einem für alle Seiten zufriedenstellenden Umgang mit seiner doppelten, algerischen und französischen Identität ist er allerdings nicht gelangt. Ebenso wie Azouz und Béni scheint auch er auf der ständigen Suche nach seinem Platz in der Welt und im Leben. Mehr noch als seine Vorgänger steht Farid dabei exemplarisch für seine Generation, für die er, so suggeriert der Text, auch die Rolle eines Propheten zu erfüllen hat.

Bei einem seiner Besuche in Algerien ist es ein Fella, der Farid erstmals auf seine Besonderheit aufmerksam macht: „Tu es l’envoyé de Dieu.“ [...] L’idée d’être une providence ne me déplaisait pas, au fond. J’étais fier de moi.“¹²⁸ Dieser Aspekt seiner Persönlichkeit verbindet Farid mit zwei anderen Protagonisten der *littérature issue de l’immigration*: mit Leïla Sebbars Shérazade, die durch eine Reihe mit ihr verbundener Attribute prophetische Qualitäten für ihre Generation erlangt, sowie mit Sid Ali aus Paul Smaïls *Ali le Magnifique*, der u. a. eine Montage aus verschiedenen prophetischen Gestalten der Weltreligionen ist¹²⁹. Im Gegensatz zu den integrativen Zielen, für die Shérazade sich einsetzt, zieht Farid allerdings wenn überhaupt, so eher egoistischen Nutzen aus seiner neuentdeckten Eigenschaft¹³⁰.

Farids mediale Fähigkeiten manifestieren sich erstmals deutlich, als er im Schlaf das Erdbeben in Algerien sieht:

Sur le coup, au beau milieu de la nuit, je ne savais pas qu’il s’agissait d’un séisme – comment pouvais-je deviner? –, je voyais seulement la terre s’ouvrir et aspirer dans une énorme crevasse tout ce qui se trouvait à sa sur-

¹²⁶ Begag, *L’Ilet-aux-vents*, S. 150.

¹²⁷ „Zenzela“ bedeutet im algerischen Dialekt Erdbeben.

¹²⁸ Begag, *Zenzela*, S. 50.

¹²⁹ Siehe hierzu unten S. 158ff. sowie S. 199ff.

¹³⁰ „Je dois confesser une tentation sournoise. Je me suis dit que si j’étais vraiment prophète, je pourrais user sans abus du délit d’initié, en quelque sorte. Secrètement, je me réjouissais d’un jour où j’allais m’offrir, ni vu ni connu, une petite prémonition sur le Loto ou le tiercé.“ Begag, *Zenzela*, S. 56, siehe auch S. 58, Anm.

face, des arbres surtout, chênes et platanes, de si grands colosses qui se briaient comme des fétus de paille.¹³¹

Zwar weist dieser Alptraum Farid in der Tat als „extralucide [...]“¹³² aus, verhindern kann er die Katastrophe dennoch nicht. Ebenso wie das Beben ist der Verlust der kulturellen Wurzeln durch ihn und seine Generation, der darin symbolisiert ist, eine Art Naturereignis, dem auch übernatürliche Kräfte nicht Einhalt gebieten können, vielmehr fordern sie Farid und seiner Generation in Begags Augen in einem schmerzhaften Ablösungsprozess eine Entscheidung ab.

Die Schwierigkeiten dieser Abnabelung formuliert der Fußballtrainer seiner Mannschaft, der er ein sicheres Tor vermässelt hat, treffend in der für Farid schmerzhaften Frage: „De quel bord es-tu?“¹³³ Ähnlich wie für Béni stellt sich für Farid die doppelte Qualität seiner kulturellen Zugehörigkeit weniger als positives Potential denn als Problem dar. Eine Lösung ist nur durch eine definitive Entscheidung für eine der beiden Seiten möglich; so fänden auch die vom Fußballtrainer unterstellten Loyalitätsschwierigkeiten ihre Auflösung. Andererseits ist mit einer solchen Wahl stets auch der Verlust einer Hälfte seiner Identität verbunden.

Farid sieht sich in Algerien mehr als Tourist. Er protestiert deshalb auch nicht dagegen, dort als „passager“¹³⁴ bezeichnet zu werden¹³⁵. Er fühlt sich als ein „fils de l'exil en villégiature au pays des racines [...] Quelques secondes lui avaient suffi pour déceler mon identité de sujet roulant non identifié, inoffensif.“¹³⁶ Durch diese doppelte Anspielung wird sein Gefühl der Fremdheit noch verdeutlicht: Zum Einen bezieht er sich mit der Formulierung „sujet roulant non identifié“ auf den Titel von Akli Tadjers Roman *Les ANI du Tassili*¹³⁷. Die ANI sind bei Tadjer die „Arabe non identifié“, diejenige Generation, der auch Farid angehört und die droht, ihre Wurzeln zu verlieren¹³⁸. Zum Anderen spielt auch Tadjer mit seinem Neologismus auf die „objets volants non identifiés“ oder kurz OVNI, also die Fremdheit *par excellence* symbolisierenden UFOs an. Bezeichnenderweise sieht Farid sich aber nicht mehr als Objekt, das in der Be-

¹³¹ Begag, *Zenzela*, S. 25.

¹³² Begag, *Zenzela*, S. 118.

¹³³ Begag, *Zenzela*, S. 17.

¹³⁴ Begag, *Zenzela*, S. 34.

¹³⁵ „J'étais un passager, certes [...]“. Begag, *Zenzela*, S. 37.

¹³⁶ Begag, *Zenzela*, S. 45.

¹³⁷ Paris 1984.

¹³⁸ „Le célèbre généticien Peter Rampling, qui officie au centre universitaire de Melbourne, affirme que ce serait le résultat de la descendance d'une femme et d'un homme venus du Maghreb dans les années cinquante, le tout additionné d'un gaz d'origine encore inconnue que l'on respire en banlieue parisienne, lyonnaise ou marseillaise. [...] Ainsi donc un peuple nouveau est apparu sur la terre en les années 1950-1980 de notre ère. Ce peuple porte le nom de son chromosome '500 000 ANI' (500 000 correspondant au nombre de cas dépistés et recensés, ANI signifiant Arabes non identifiés).“ Tadjer, *Les ANI*, S. 24ff.

trachtung der Autochthonen einen Fremdkörper bildet, sondern als handelndes Subjekt, das allerdings nur noch mit einem fahrbaren Untersatz gesegnet ist.¹³⁹

In seiner Entscheidung oszilliert Farid immer wieder zwischen Frankreich und Algerien. Sein Wunsch ist es, in einer der beiden Gesellschaften vollkommen akzeptiert zu werden: „J’avais besoin d’un pays. Un endroit où m’arrêter. Une oasis. Il fallait que je franchisse le pas.“¹⁴⁰ Während seiner Suche nach einer Heimat wird er von Alpträumen geplagt, in denen er sich durch seine doppelte Identität doppelt ausgegrenzt sieht:

Mes coéquipiers m’ont sauté dessus, m’ont immobilisé sur le lit et voulaient me ligoter pour me lyncher. Je me suis débattu, j’envoyais des coups de tête, j’ai crié: „Non, non, je suis avec vous, je suis avec vous!“ Je ne voulais pas rester seul au monde. C’était une sensation horrible, je vociférais et j’entendais ma voix dans ma bouche, à huis clos. Je criais dedans. J’étais sur l’un des deux bords, entre cauchemar et réalité, avec ma voix au milieu qui faisait le message entre le temps d’hier et le temps de demain, essayant de coller les deux bouts.¹⁴¹

Er sieht sich in seinem Traum als Mittler zwischen der Vergangenheit, die für seine Eltern und seine arabischen Wurzeln zu stehen scheint, und der Zukunft, die durch sein Leben in Frankreich symbolisiert wird. Seine Unfähigkeit, beide Aspekte seines Lebens zu vereinen, drängen ihn zu einer Wahl, die ihm auf einer metaphorisch zu lesenden Ebene des Romans letztlich abgenommen wird.

Wie so viele Immigranten, die fest mit einer Rückkehr in ihr Heimatland rechnen, hat auch Farids Vater ein Haus gebaut im heimatlichen algerischen Sétif, das er später mit der ganzen Familie zu bewohnen gedenkt:

La maison comportait deux étages. Le troisième restait couché sur les plans de l’architecte. Il fallait beaucoup d’argent pour construire. Les deux premiers avaient déjà coûté plus que les économies de mon père.¹⁴²

Das Haus ist eine Metapher für die Hoffnung auf den Erhalt der Verwurzelung der Familie in der Heimat Algerien: Die Zahl der Etagen stimmt mit der Zahl der Generationen überein. Seit Jahren fließen alle Ersparnisse des Vaters in die Erziehung seiner Kinder bzw. in das Haus. Obwohl es sich (ebenso wie Farids Identität) noch im Bau befindet, empfindet Farid es bereits jetzt als eine Art Erpressung:

¹³⁹ Im Lichte dieser Anspielung wird die Mitnahme des Anhalters zu einer Parodie der vor allem in den USA berüchtigten Entführung durch Außerirdische. Insofern ist es nur konsequent, dass der solcherart „Entführte“ ihn schließlich als „envoyé de Dieu“ (Begag, *Zenzela*, S. 50) bezeichnet, werden doch auch die vermeintlichen fliegenden Untertassen immer wieder in einem spiritistisch-abergläubischen Sinne gedeutet.

¹⁴⁰ Begag, *Zenzela*, S. 107.

¹⁴¹ Begag, *Zenzela*, S. 25.

¹⁴² Begag, *Zenzela*, S. 21.

A quoi sert la demeure du retour que nous bâtissons là-bas, si tu te laisses prendre ici? J'étais déjà otage de la maison de Sétif, alors qu'elle était en voie de développement.¹⁴³

In dem Haus kristallisieren sich die Wunschvorstellungen seiner Eltern von einem Lebensabend im Dorf, wobei die Bedürfnisse der Kinder verdrängt werden, deren Bezug durch ihr Heranwachsen in Frankreich wesentlich schwächer ist.

Tatsächlich sind die Fundamente des Hauses bereits vor Jahren erschüttert worden:

Il y a dix ans, la zenzela qui s'était aventurée sur les hauts plateaux de Sétif l'avait fissurée et en avait fait, désormais, un château de cartes. Quelques fissures anodines qui se sont infectées par la suite.¹⁴⁴

Die einst auf soliden Fundamenten stehende Identität der Eltern als Algerier ist für die Generation der Kinder zu einem vom Einsturz gefährdeten Kartenhaus geworden – „[...] les fondations sont pourries...“¹⁴⁵. Der symbolische Transfer drängt sich auf: So wie der Zement für das Haus in Sétif mit Erde gestreckt wurde und es daher instabil macht – „[...] c'était une histoire de ciment. L'entrepreneur aurait trafiqué le produit en y ajoutant de la terre pour nous voler, et voilà le résultat.“¹⁴⁶, so ist Farids Identität – auch wenn er es sich selbst nicht eingesteht – „trafiqué“, hybrid und lässt ihn zwischen den zwei möglichen Polen oszillieren.

Für Farid und seine Geschwister ist die Heimat ihrer Eltern mehr eine Karte, die in bestimmten Situationen zur Erfüllung eigennütziger Ziele ausgespielt werden kann¹⁴⁷: So organisiert Farid eine Kollekte für die Erdbebenopfer von El-Asnam, die zunächst erfolgreich verläuft, von der algerischen Botschaft aber abgelehnt wird; sie dient ihm als Vorwand, um dadurch bei seiner Angebeteten klingeln und mit ihr reden zu können.

Die Erschütterungen und Erdbeben, denen nicht nur das Haus von Farids Eltern, sondern ganz Algerien ausgesetzt sind, gehen dabei, so teilt die alte Akila Farid mit, von ihm aus: „- Tu as vu? Elle [das Erdbeben] est venue, hein? C'est toi qui l'as amenée de France...“¹⁴⁸ Die auf die Unabhängigkeit folgende Immigration zahlreicher Algerier nach Frankreich bewirkt einen Exodus an Arbeitskräften, der das Land in seinen Grundfesten erschüttert und insbesondere seine in postkolonialen Zeiten ohnehin prekäre nationale Identität auf eine schwere Probe stellt. Der Verlust der Bindung an das Heimatland der Eltern durch die zweite Generation bildet hingegen eine zweite Welle einer sozusagen „inneren

¹⁴³ Begag, *Zenzela*, S. 21.

¹⁴⁴ Begag, *Zenzela*, S. 33.

¹⁴⁵ Begag, *Zenzela*, S. 67.

¹⁴⁶ Begag, *Zenzela*, S. 67.

¹⁴⁷ In einer etwas gewagten Bildlichkeit sind es diese ausgespielten Karten, die das Kartenhaus instabiler machen und es letztlich zum Einsturz bringen.

¹⁴⁸ Begag, *Zenzela*, S. 34.

Emigration“, die zu einer völligen Ablösung vom ursprünglichen Mutterland und zur Herausbildung einer neuen Identität führt.

Gleichzeitig stellt das Erdbeben als „carnaval insolite“¹⁴⁹ eine Umkehrung und Infragestellung der gesellschaftlichen Ordnung ganz im Sinne Michail Bachtins¹⁵⁰ dar:

Finalement, à regarder de plus près, une bonne zenzela ‚numéro 9 de Richter‘ ne détruisait-elle pas les fondations de la société et n’offrait-elle pas une excellente occasion de repenser l’organisation d’une véritable démocratie populaire et socialiste? Les sujets de conversation frisaient la subversion.¹⁵¹

Farid scheint das Erdbeben als Denkanstoß zu verstehen, der die Algerier dazu veranlasst, über Struktur und Organisation ihres Landes nachzudenken. Auch er beginnt nach dem Erdbeben von El-Asnam, das er in seinem Alptraum vorausgesehen zu haben meint, über seine kulturelle und affektive Zugehörigkeit nachzudenken.

Die metaphorische Ebene suggeriert, das der Bruch mit der Familie und ihren Traditionen mit Erreichen des Erwachsenenalters beginnt: Kaum ist der Bau des Hauses abgeschlossen, beginnt bereits der Einsturz¹⁵². Der Verfallsprozess geht allerdings langsam vor sich: „La maison foutait le camp à petit feu.“¹⁵³ Farid sieht darin zunächst noch „une résidence de campagne dans un autre monde“¹⁵⁴, eine Möglichkeit also, in kultureller Hinsicht ambivalent zu bleiben.

Dabei spiegelt sich für Farid, ähnlich wie für Béni, der interkulturelle Konflikt im zwischenmenschlichen Bereich: Er ist verliebt in Anna, „une Blanche gauloise“¹⁵⁵, soll aber nach dem Willen seiner Eltern die Tochter des örtlichen Marabus, Anifa, heiraten. Seine Unfähigkeit, in dieser Hinsicht eine klare Entscheidung zu fällen, entspricht der Unentschiedenheit bezüglich der beiden ihn

¹⁴⁹ Begag, *Zenzela*, S. 35.

¹⁵⁰ Siehe hierzu Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von G. Leupold. Frankfurt/Main ²1998 (¹1987; Original: *Творчество Франсуа Рабле*. Moskau 1965). Für Bachtin stellt die karnevalistische Lachkultur eine zweite, inoffizielle Welt dar, die dem mittelalterlichen Menschen die Möglichkeit bot, einen anderen Blick auf das Gewohnte zu werfen. Diese Doppelung der Lebenswelten, übertragen allerdings auf eine nicht-karnevalistische Ebene ist es, mit der auch Farid zu kämpfen hat: „Sie [die Lach-Prinzipien] präsentierten einen völlig anderen, betont inoffiziellen, außerkirchlichen und außerstaatlichen Aspekt der Welt, des Menschen und der menschlichen Beziehungen: jenseits alles Offiziellen errichteten sie *eine zweite Welt und ein zweites Leben*, an denen alle Menschen des Mittelalters in größerem und geringerem Maß Anteil hatten, in denen sie für eine bestimmte Frist *lebten*.“ Bachtin, *Rabelais*, S. 53. Hervorhebungen im Original.

¹⁵¹ Begag, *Zenzela*, S. 36.

¹⁵² „Elle voulait me contraindre à en dire plus sur cette histoire de maison qui venait juste d’être terminée et qui s’écroulait déjà.“ Begag, *Zenzela*, S. 67.

¹⁵³ Begag, *Zenzela*, S. 72.

¹⁵⁴ Begag, *Zenzela*, S. 73f.

¹⁵⁵ Begag, *Zenzela*, S. 60.

beeinflussenden Kulturen. Durch die Unmöglichkeit, beide Frauen gleichzeitig zu „besitzen“ – um mit Béni zu sprechen also „de niquer des deux côtés de la barrière“¹⁵⁶ – legt der Text nahe, dass auch in kultureller Hinsicht eine Entscheidung gefordert ist.

Erst der völlige Zusammenbruch des Hauses in Sétif bewirkt in Farid eine entsprechende Erkenntnis:

C'est drôle, la secousse que j'ai ressentie à ce moment-là. Cela ne faisait plus aucun doute, nous n'allions jamais reconstruire de maison à Sétif. Il fallait planter la tente *ici*. Alors, j'ai eu une monition sur la suite de mon mektoub. [...] Je voyais la maison de Sétif s'éloigner de moi jusqu'à s'effacer complètement, au fur et à mesure que je dévalais les escaliers. Plus vite je courais, plus vite elle était engloutie par la terre, là-bas, au-delà de l'horizon des monts du Lyonnais.¹⁵⁷

Die Zerstörung des Hauses entspricht dem endgültigen Kappen seiner algerischen Wurzeln. Die Zukunft in der Heimat, die seine Eltern für sie alle vorgesehen hatten, ist Vergangenheit, bevor sie wirklich begonnen hatte. Farid kann sich nun entschließen, sein Leben in Frankreich einzurichten. Zwar gelingt es ihm nicht, Anna zu erobern¹⁵⁸, der Schluss des Romans lässt aber offen, inwieweit diese Enttäuschung seine Entscheidung bezüglich seiner kulturellen Heimat beeinflussen wird: „J'allais juste effacer le disque dur, oublier, si je trouvais le courage, et ouvrir un nouveau fichier de vie.“¹⁵⁹ Die Abkehr von den Traditionen der Eltern wird damit endgültig besiegelt.

Wie ruhig und unproblematisch dieser Prozess auch verlaufen kann, zeigt die erste Szene des Romans: Farids kleiner Bruder Nabil verschwindet bei einem Besuch bei der *marabata* plötzlich („Ils vous ont pris le petit Nabil.“¹⁶⁰ lautet deren Warnung). Farid ist es, der ihn schließlich am Rande des Friedhofes im Gespräch mit einigen dubiosen Männern wiederfindet:

¹⁵⁶ Begag, *Béni*, S. 78.

¹⁵⁷ Begag, *Zenzela*, S. 139f. Hervorhebung im Original.

¹⁵⁸ Die Bushaltestellen, an denen sie sich jeden Morgen begegnen, sind durch eine Straße getrennt, von der Farid der Ansicht ist, sie werde durch ihrer beider Blicke überwunden. Die Unüberwindlichkeit der zwischen ihnen liegenden Kluft deutet sich aber bereits zu Anfang an: „Elle me laissait comme ça, menotté dans mes doutes, de l'autre côté du pont, sur l'autre bord [...]“ (Begag, *Zenzela*, S. 41) Der Durchbruch zu ihr misslingt. Mit dieser stummen Methode des Flirts kehrt Farid quasi zu seinen algerischen Ursprüngen zurück: auch der algerische Protagonist in Merzak Allouaches Film *Salut cousin!* meint, so bereits seine künftige Frau gefunden zu haben: „On est branchés rien qu'avec les yeux. De la fenêtre à la fenêtre. Je te jure, je lui envoie un jour ma mère, elle la demande... et ça y est je me marie...“ Merzak Allouache: *Salut cousin!* In: *L'Avant-Scène* 457/1996. S. 6-64. Hier S. 23.

¹⁵⁹ Begag, *Zenzela*, S. 140.

¹⁶⁰ Begag, *Zenzela*, S. 11.

Il regardait les hommes embusqués un peu plus loin, muet, comme s'il avait été en grande conversation avec eux et que, en fin de compte, il avait décidé de rester dans sa vie tranquille, avec sa famille.¹⁶¹

Im Gegensatz zu Farid scheint Nabil die Entscheidung leicht gefallen zu sein, er verweigert die Heimholung in die algerische Gesellschaft, für die die Männer stehen. Die Tatsache, dass auch dies einer Entführung gleichzukommen scheint, spricht allerdings dafür, dass Nabil – und mit ihm auch seine Familie und Farid – seine eigentliche Heimat bereits in jenem hybriden Zwischenraum gefunden hat, den Lotman als Grenze bezeichnet.

Dieser Ausgang macht deutlich, dass Begag mit Ausnahme seines ersten Romans die Möglichkeit einer Synthese beider Kulturen nicht ernsthaft in Betracht zieht. Seinen Protagonisten verlangt er ab, den „Thirdspace“, der doch ihre Heimat ist, zu verlassen und ihren peripheren Status aufzugeben. Nicht erst bestätigt durch die Theorien Lotmans gewinnt der Leser allerdings den Eindruck, dass damit das kreative Potential der Hybridität zugunsten einer Konformität mit der Masse vernachlässigt wird.

4.2. „Les innovations nous égarent“¹⁶²

In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, dass Begag sich auf einen ungenannt bleibenden Intertext stützt, der dem Erdbeben, das im Text handlungsauslösende Funktion erfüllt, zusätzliche Bedeutung verleiht und für die Interpretation fruchtbare Aspekte hinzufügt. Die Rede ist von Tahar Ouetters algerischem Roman *Ez-Zilzel*.

Ouetters Antiheld, Cheikh Boularouah, reist von Algier nach Constantine, an beiden Seiten einer tiefen Schlucht gebaut, die durch sieben Brücken überwunden werden kann, die wiederum titelgebend für die sieben Kapitel von Ouetters Roman sind. Ebensolche Brücken versucht Farid sowohl zwischen den beiden Teilen seiner kulturellen Identität als auch zwischen sich, dem *beur* und Anna, der Französin zu bauen. Letztlich misslingt beides.

Durch einen Trick will Cheikh Boularouah seinen Landbesitz vor der unmittelbar bevorstehenden Bodenreform des algerischen Staates retten. Er will ihn seinen Verwandten, zu denen er allerdings bereits vor Jahren jeden Kontakt abgebrochen hatte, nominell überschreiben. Auf seinem Weg durch Constantine, bei dem er zunehmend dem Wahnsinn verfällt, plagen ihn düstere Vorahnungen bezüglich des apokalyptischen Erdbebens, das die Stadt, so denkt er, bald heimsuchen werde als Strafe für ihre Verdorbenheit:

„Il y a trop longtemps que le rocher nous supporte, surtout ceux de votre espèce. De tous côtés, il est rongé par les eaux. Dieu sait à quel point il est

¹⁶¹ Begag, *Zenzela*, S. 14.

¹⁶² „Pourtant, en religion, nous savons à quoi nous en tenir: la fidélité à l'héritage des anciens, tandis que les innovations nous égarent.“ Tahar Ouetter: *Ez-Zilzel*. Alger ²1981 (¹1974). Übersetzt aus dem Arabischen von Marcel Bois. S. 11.

crevassé, s'effrite et menace ruine. A tout instant il peut nous signifier à sa manière qu'il en a assez de nous supporter.¹⁶³

Auch bei Ouettar spiegelt der vermeintlich ausgehöhlte Fels, auf dem Constantine erbaut wurde, die schwachen Fundamente einer Gesellschaft, der baldiger Zusammenbruch droht, ebenso wie bei Begag der Einsturz des Hauses in Sétif für den Verlust der arabischen Traditionen der zweiten Generation steht.

Cheikh Boularouah bezieht sich in seinen Vorahnungen auf den arabischen Historiker und Soziologen Ibn Khaldûn, der in seinen Schriften eine Ablösung der in der Stadt herrschenden Schichten durch die von der Peripherie herandrängenden Nomaden innerhalb dreier Generationen prognostiziert hatte¹⁶⁴, Ausführungen, die als eine Antizipation der Theorien Jurij Lotmans gelesen werden können. Der sich ankündigende Wechsel scheint für den Cheikh allerdings ein überdeutliches Zeichen für eine nahende Strafe Gottes, für das von ihm vorausgesagte Erdbeben also, durch das die Stadt völlig ausgelöscht werde: „Mais cette fois, c'est le grand chambardement, le séisme renversant tout de fond en comble, tel que nous le décrit le Coran.“¹⁶⁵

Während das Erdbeben bei Begag, wie bereits gezeigt wurde, eine essentiell weltliche Metapher für den Verlust der arabischen Wurzeln seines Protagonisten zu sein schien, eröffnet sich durch den intertextuellen Bezug auf Tahar Ouettars Roman eine zusätzliche, religiöse Ebene:

Im Islam leitet ein Erdbeben den Tag der Auferstehung ein. Der Koran kündigt von dieser „Stunde“ folgendermaßen:

Siehe, das Erdbeben der ‚Stunde‘ ist ein gewaltig Ding.
An dem Tage, den ihr schauen werdet, wird jede Säugende vergessen ihres Säuglings, und ablegen wird jede Schwangere ihre Last, und schauen wirst du die Menschen als Trunkene, wiewohl sie nicht trunken sind; doch Allahs Strafe ist streng.¹⁶⁶

Die Apokalypse dieses Erdbebens, seine großen Umwälzungen gelten für Begags Protagonisten allerdings in einem weitgehend säkularisierten, privaten Rahmen. Durch den Bezug zu Ouettars Text, der wiederum die Verbindung zum Koran herstellt, erlangt es allerdings eine übergreifendere Bedeutung, die der Apokalypse. Nicht nur das Ende seiner bisherigen Welt erfolgt für Farid durch das Erdbeben (er beschließt, „un nouveau fichier de vie“¹⁶⁷ zu öffnen), es ist, so deuten die Intertexte an, auch das Ende eines Zeitalters¹⁶⁸. Dieses Ende scheint bei Begag al-

¹⁶³ Ouettar, *Ez-Zilzel*, S. 10.

¹⁶⁴ Siehe dazu auch unten, S. 148ff.

¹⁶⁵ Ouettar, *Ez-Zilzel*, S. 19.

¹⁶⁶ *Koran*, Sure 22, 1-2.

¹⁶⁷ Begag, *Zenzela*, S. 140.

¹⁶⁸ Hierin liegt eine Parallele zu den Romanen Leïla Sebbars sowie zu den Thesen Ibn Khaldûns. Siehe dazu unten S. 148ff.

lerdings einen Neuanfang zu beinhalten, der nun ganz der neuen Generation gehört: „L’histoire était finie, mais une autre était déjà repartie.“¹⁶⁹

Bei Begag deutet sich bereits eine Entwicklung an, die von einigen der noch zu behandelnden Autoren wesentlich radikaler umgesetzt wird: In der netzartigen Verknüpfung von historischen mit fiktionalen Texten ergibt sich eine literarische Aktualisierung topischer kultureller Versatzstücke, die sich schließlich zu einem essentiell hybriden Textganzen zusammenfügt, das den „Thirdspace“ dieser kreolisierten Generation widerspiegelt.

¹⁶⁹ Begag, *Dis oualla!*, S. 138.

III. Mohand Mounsi

Nous voici donc amenés au troisième cercle de cet enfer, qui, peut-être, un jour, aura son Dante. (Honoré de Balzac¹)

1. „Un enfant du ‚Maghreb périphérique‘“²

Obwohl Mohand Mounsi bereits durch eine nicht zu vernachlässigende Anzahl von Veröffentlichungen (vier Romane, ein Essay) hervorgetreten ist und schon für seinen ersten Roman *La Noce des fous* mit mehreren Preisen ausgezeichnet wurde³, ist er nicht nur einem breiteren Publikum weitgehend unbekannt, sondern auch von der Literaturwissenschaft nahezu unbeachtet geblieben⁴. Dies hängt zum einen vermutlich damit zusammen, dass seine Texte sozusagen „zu spät“ kommen: Mounsi fängt erst in den 90er Jahren an zu schreiben. Zu diesem Zeitpunkt war der große Boom der *littérature beur* in der Presse bereits abgeflaut.

Zum anderen ist die geringe Reaktion der Forschung wohl im Kontext dessen zu sehen, dass er ebenso wie Leïla Sebbar schwer einzuordnen ist: Biographisch gehört er der ersten Migrantengeneration an. Er ist in der Kabylei geboren und kommt erst mit sieben Jahren nach Frankreich, wo er bei seinem Vater im *bidonville* von Nanterre aufwächst. Seine Romane befassen sich stets mit der Problematik der Vorstädte, für die er mit dem Titel seines Essays *Territoire d'outre-ville* eine treffende neue Bezeichnung gefunden hat, und vor allem mit ihren desorientierten jugendlichen Bewohnern.

¹ Honoré de Balzac: *La Fille aux yeux d'or*. In: Ders.: *La Duchesse de Langeais / La Fille aux yeux d'or*. Paris 1976 (Erstausgabe 1835). S. 243-349. Hier S. 256.

² Mohand Mounsi: *Territoire d'outre-ville*. Paris 1995. S. 42.

³ So erhielt er 1991 den Prix Méditerranée/Maghreb der Association des écrivains de langue française sowie im selben Jahr den Prix Malek Haddad und den Prix littéraire von Radio-Beur.

⁴ Es gibt nur zwei Aufsätze und ein Interview, die sich mit ihm und seinen Texten auseinandersetzen: Akila Lamrani: „Au-delà de la problématique ethnique dans le roman beur: Mounsi *La Noce des fous*“. In: Jacques Bres/Catherine Détrie/Paul Siblot (Hrsg.): *Figures de l'interculturalité*. Montpellier 1996. S. 141-168; Kathryn Lay-Chenchabi/Bernadette Dejean de La Batie: „Mounsi: from oblivion to remembrance of the self through writing“. In: *French Cultural Studies* 32/2000. S. 249-268; Dominique Le Boucher: „Dialogue avec Mounsi“. In: *Algérie Littérature/Action* 11/1996. S. 101-107.

Im Gegensatz zu Azouz Begag oder Leïla Sebbar, die auf geraden Wegen zur Bildung und zum Schreiben gefunden haben, gelangt Mounsi erst während eines langen Gefängnisaufenthaltes⁵ zur Literatur:

Et c'est en prison que j'ai appris à découvrir la littérature. C'est Villon qui m'a sauvé, c'est sa *Ballade des pendus*. J'avais trouvé ma voie, moi aussi je ferais éclater ma révolte, ma violence et ma haine à travers des mots, plus éloquents que des insultes ou des gueulantes.⁶

In seinen inzwischen vier Romanen⁷ geht es Mounsi ebenso wie in seinem Essay⁸ und in seiner Musik⁹ insbesondere darum, den „enfants du Maghreb périphérique“¹⁰, zu denen auch er sich rechnet, eine Stimme zu verleihen und ihnen, die versuchen, ihre kulturellen Wurzeln zu vergessen, durch seine Texte ein neues Gedächtnis zu schaffen und gegen die Amnesie anzukämpfen. Es sind die Schriftsteller – so ist ihm bewusst –, die zur Konstituierung eines kulturellen Gedächtnisses besonders geeignet sind:

On ne peut vivre avec la mémoire autrement qu'en la faussant. Chaque être à l'intérieur de son histoire invente sa propre légende: la vie ne peut tenir dans ce petit espace que l'on nomme vérité.¹¹

⁵ So stellt Yamina Benguigui, die Regisseurin einer ausführlichen Dokumentation über die Geschichte der französischen Immigration, am Falle von Mounsi, der in ihrem Film einen längeren Auftritt hat, die Kriminalität in den *banlieues* dar: „Pour ce qui est de la délinquance, je l'ai abordée dans *Mémoires d'immigrés*, mais pas de façon frontale. Je l'ai abordée par la figure de Mounsi. Derrière sa belle casquette, il a fait 15 ans de taule. Ce n'était pas un petit délinquant. Il a été un grand délinquant, mais on comprend aussi d'où il vient, comment il a réussi à passer le cap.“ Thomas Lemahieu: „Interview avec Yamina Benguigui“. In: <http://www.peripheries.net/g-beng.htm>. Hervorhebungen im Original.

⁶ Mounsi: „Mounsi ou le pouvoir des mots“. In: Yamina Benguigui: *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*. Paris 1997. S. 150-163. Hier S. 160. Hervorhebungen im Original.

⁷ *La Noce des fous*. Paris 1990; *La Cendre des villes*. Paris 1993; *Le Voyage des âmes*. Paris 1997; *Les jours infinis*. Paris 2000. Diese Auflistung müsste insofern korrigiert werden, als bei der Analyse der Texte für diese Untersuchung festgestellt wurde, dass der letzte Text, *Les jours infinis*, letztlich eine Neuauflage von *Le Voyage des âmes* darstellt, die allerdings weder Autor noch Verlag als solche gekennzeichnet haben. Es fehlen einzig die Seiten 9-11, 16-19 und 123-124 des Originaltextes, in dem Rest sind lediglich die Episoden chronologisch anders geordnet.

⁸ Ein zweiter Essay, *Les sauvages expliqués aux fils de ministre*, der 2000 erscheinen sollte, ist auch im Jahr 2003 noch immer ungedruckt.

⁹ Mounsi hat bereits eine erste Karriere als Musiker hinter sich: er bringt eine LP mit dem Titel *La seconde génération* heraus, die leider vergriffen ist. Auch von der Plattenfirma, die sie verlegt hat, fehlt jede Spur. Darüber hinaus ist Mounsi auch als Herausgeber tätig, so von einem „témoignage sur l'immigration“ (Ders./Régine Arana [Hrsg.]: *Ni le voile ni l'oubli...*. Paris 1995) und einer Novellensammlung zum Thema Gleichberechtigung der Frauen (Ders./Didier Daeninckx/Leïla Sebbar u. a.: *Vous avez dit égalité?* Paris 2001).

¹⁰ Mounsi, „Mounsi ou le pouvoir des mots“, S. 163.

¹¹ Mounsi, *Territoire*, S. 64f.

Seine „Verfälschung“ des Gedächtnisses besteht, wie hier gezeigt werden soll, insbesondere in einer starken mythologischen Aufladung seiner Romane, die sie nicht nur exemplarisch für eine ganze Generation werden lässt, sondern ihnen einen universelleren Charakter verleiht. Dabei steht der Versuch der Wiedergewinnung seiner eigenen *histoire* beispielhaft für die äußerst schwierige Einschreibung einer in seinen Augen verlorenen Generation in die *Histoire* Frankreichs – „j’ai patiemment tenté de recoller les morceaux de ma mémoire“¹².

Diese Formulierung ist als charakteristisch für die Autoren zu sehen, denen es wie auch Azouz Begag oder Leïla Sebbar in ihren Texten immer wieder darum geht, stellvertretend für die *génération issue de l’immigration* die „mémoire en miettes“¹³ ihrer Protagonisten zu einem kohärenten Ganzen zu verbinden. Die Möglichkeiten der Konstruktion einer eigenständigen Identität, aber auch ihr Scheitern werden entwickelt, wobei die Erinnerungen, das „revivre une histoire en morceaux“¹⁴, zugunsten des bei Mounsi sehr starken (und bewußten) Vergessens der kulturellen Wurzeln in den Vordergrund gerückt werden.

Entsprechend sind in den Romanen Mounsis thematisch zwei gegensätzliche Tendenzen auszumachen, die die Oppositionen spiegeln, in denen für Mounsi die beiden ihn bestimmenden Kulturen stehen: Vergessen und Erinnerung, Welt und Unterwelt.

Mounsi befindet sich nach eigener Einschätzung, ebenso wie dies schon z. B. für Azouz Begag festzustellen war, auf der Grenze zweier kultureller Systeme, die sich mit dem von Lotman postulierten Ursprung einer neuen, universelleren und essentiell städtischen Kultur deckt:

[...] je préfère saisir mon narcissisme à pleines mains et je repousse ceux qui veulent faire de moi un Français de France ou un Algérien d’Algérie. Elevé dans un monde bigarré, tissé d’influences kabyles et imprégné de culture française, je revendique aujourd’hui une conscience cosmopolite, celle des immigrés du monde.¹⁵

Seine Texte dienen der Schaffung einer neuen, hybriden kulturellen Identität in ihrer „légitime différence“¹⁶, in Abgrenzung also von beiden sie prägenden Welten und in einem neuen Territorium, das auch Leïla Sebbar für ihre Protagonisten reklamiert: Nicht am Rande der französischen Gesellschaft sieht Mounsi sich und seine Generation, sondern vielmehr in einem „Maghreb périphérique“¹⁷, der letztlich Frankreich zur Peripherie der einstigen Kolonie erklärt. Das Zentrum der neuentstandenen Semiosphäre liegt allerdings auch jenseits des Maghreb, in dem „Territoire d’outre-ville“ – in der *banlieue*.

¹² Mounsi, *Territoire*, S. 9.

¹³ Leïla Sebbar: *Les Carnets de Shérazade*. Paris 1985. S. 129.

¹⁴ Sebbar, *Carnets*, S. 217.

¹⁵ Mounsi, *Territoire*, S. 39.

¹⁶ Mounsi, *Territoire*, S. 38.

¹⁷ Mounsi, *Territoire*, S. 42.

Als eine Stimme dieser an der Peripherie entstehenden neuen künstlerischen Diskurse versteht Mounsi sich und seine Texte:

Et déjà ils [die Jugend aus den Vorstädten] apprennent à combattre avec d'autres moyens: la musique, la littérature, la peinture, la danse, même si cela apparaît à certains une entreprise vaine. Ils chercheront à ébranler leur carcan en toute circonstance; à moins qu'ils ne vous bouleversent, ils ne capituleront pas. Toutes ces réflexions demandent du temps, de la patience: la conquête de la liberté est une entreprise de longue haleine. Demain, ils se battront avec leurs oeuvres. Le mouvement entier de leur vie, de leur action, l'annonce déjà.¹⁸

Das Postulat Lotmans, demgemäss die Peripherie durch ihre eigenen, im Zentrum aufgrund ihrer Nonkonformität nicht anschlussfähigen und daher nicht oder wenig rezipierten ästhetischen Produkte auf das Zentrum einwirkt, wird auch durch Mounsis Texte exemplifiziert:

C'est dans les marges, dans les zones frontalières, dans les périphéries urbaines, dans les friches industrielles que les questions de la création artistique se posent à nouveau, et de manière nouvelle, refusant aussi bien l'élitisme et le culte de la rareté que le populisme.¹⁹

Auch Mounsi sieht in der Versteinerung und Musealisierung der zentralen künstlerischen Produktionen die Gefahr der Vereinnahmung peripherer Ästhetiken durch die offizielle Staatskultur des Zentrum: „Aucun poète digne de ce nom ne peut être ‚officiel‘. Le danger le plus terrible, c'est toujours la culture d'État, morte par essence.“²⁰ Das kreative Potential, dass er der Peripherie zugesteht, ginge durch den Wechsel ins Zentrum unweigerlich verloren.

Schreiben, so macht er in seinem Essay deutlich, ist für ihn mehr als nur „le seul acte de résistance capable d'affirmer mon identité“²¹, es ist vielmehr „un substitut à une terre“²², ein „Thirdspace“ der *génération issue de l'immigration*.

¹⁸ Mounsi, *Territoire*, S. 98.

¹⁹ Mounsi, *Territoire*, S. 83.

²⁰ Mounsi, *Territoire*, S. 63.

²¹ Mounsi, *Territoire*, S. 42.

²² Mounsi, *Territoire*, S. 41.

2. De profundis clamavi²³

Die Romane Mounsis erzählen letztlich alle obsessionell eine Geschichte, die immer wieder variiert und unterschiedlich akzentuiert wird. Die Protagonisten stehen exemplarisch für die *génération issue de l'immigration* und deren Erfahrungen:

Tous ces gamins m'étaient familiers. Nous étions les pousses du même arbre. [...] Aucun de nous ne se distinguait en rien des autres. [...] Les lignes de nos mains mêmes paraissaient identiques.²⁴

Diese Wahlverwandschaft bezieht sich bei Mounsi nicht auf ethnische Zugehörigkeit oder, wie bei Dominique Le Boucher²⁵, auf affektive Affinität, sondern vielmehr auf ein gemeinsames Schicksal an der Peripherie der französischen Gesellschaft²⁶.

Im Unterschied z. B. zu Azouz Begag geht es Mounsi allerdings weder darum, die vielfältigen Diskriminierungen, denen die Kinder der Immigration von der Außenwelt ausgeliefert sind, darzustellen, noch stehen Konflikte mit Familie und Umwelt im Vordergrund. Ins Zentrum seiner Texte stellt er vielmehr die innere Zerrissenheit seiner Protagonisten sowie die Rastlosigkeit, mit der sie nach einem eigenen Lebensbereich suchen bzw. vor der Unmöglichkeit flüchten, einen solchen zu finden: „Ce fut notre destin de nous enfuir toujours. [...] Ce n'était pas pour aller quelque part. C'était juste pour l'illusion de partir.“²⁷

Der Name Mounsi selbst ist dabei das offensichtlichste Symbol für das zentrale Problem, um das der Autor seine Texte kreisen lässt, bedeutet er doch im Hocharabischen „der Vergessene“²⁸. Die Unfähigkeit einer ganzen Generation, die so widersprüchlichen auf sie einwirkenden kulturellen Einflüsse zu einer Synthese zu vereinen, gipfelt in dem Versuch, eine Seite der Persönlichkeit vollkommen zu verdrängen, zu vergessen und letztlich auch selbst vergessen zu werden.

Im Gegensatz zu den Protagonisten Begags scheint die Integration in die französische Gesellschaft den Figuren Mounsis von vorneherein verwehrt. Die Suche nach ihrem „Thirdspace“, ihrem hybriden Gesellschaftsraum, ist dafür

²³ Psalm 130, 1.

²⁴ Mounsi, *Noce*, S. 128f.

²⁵ Siehe unten S. 108f.

²⁶ „[...] individual identity is often linked to a notion of collective identity.“ Lay-Chenchabi/Dejean de la Batie, „Mounsi“, S. 258.

²⁷ Mounsi, *Noce*, S. 60.

²⁸ Mounsi, *Noce*, S. 270. Siehe hierzu auch Lay-Chenchabi/Dejean de la Batie, „Mounsi“, S. 258f.

umso verzweifelter, hat auf der Handlungsebene der Romane aber gerade erst begonnen.

2.1. Das verlorene Paradies

Die bei Mounsi sehr deutliche Symbolik von Tod und Unterwelt prägt auch die Erinnerungen der Protagonisten seiner letzten drei Romane an ihre erste Heimat Algerien, die sie im Kindesalter verlassen mussten, um zu ihren in der französischen Immigration lebenden Vätern zu gelangen. Dieser Schritt, der eine erste Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans darstellt, teilt ihre Leben in zwei klar voneinander geschiedene Abschnitte:

Très vite, pour moi, s'est imposé le sentiment que j'avais eu deux vies.
Celle que j'avais commencé à vivre là-bas et celle que je découvrais ici.²⁹

Die Kinder werden dem „environnement essentiellement féminin“³⁰ ihrer in idyllischen Farben geschilderten Kindheit entrissen, um die Überfahrt in die andere Welt, die der Männer und der Arbeit, anzutreten. Aus einem paradiesischen dörflichen Leben unter der südlichen Sonne, in der selbst die extreme Armut erträglich erscheint, werden sie in die Hölle der Großstadt entführt, die nicht einmal den Vorstellungen entspricht, die sie sich von ihr gemacht hatten:

Paris, je pensais que ça devait être la plus belle et la plus grande ville du monde, et qu'il ne s'y trouvait ni rues noires, ni immeubles vétustes, ni gouttières crevées, ni escaliers nauséabonds, ni ruisseaux où couraient les rats. Au village, on en parlait comme d'une ville qui flottait au-dessus des nuages, un mirage de ville où rien n'était banal, ni sale, ni dangereux. Une ville où on passait son temps à vivre et à rêver.³¹

Die harte Realität der Großstadt schiebt sich rasch vor das aus der Ferne verklärte Bild der Traumstadt. Die Peripherie, an der Mounsis Helden aufwachsen, lässt die eigene Kindheit vor ihrem inneren Auge verschwinden und sie in eine andere Welt eingehen:

Quand mon oncle Idir m'a fait monter dans le bateau pour me conduire jusqu'ici, au bout de la terre, jusqu'à cet endroit d'où on ne peut aller plus loin, j'ai compris que je ne reverrai plus jamais ce que j'aimais.³²

Die Überfahrt über das Mittelmeer wird zu mehr als einer reinen Initiationsreise, sie wird zu einer Überfahrt in die Unterwelt, zum Beginn der Jenseitsreise der Protagonisten: „En montant sur le bateau, je suis entré dans un autre monde.“³³

Dieser Übertritt in eine andere, fremde und düstere Welt führt zu einem Verlust der Erinnerung an das vergangene Leben – „Dans les traces sur la mer,

²⁹ Mounsi, *Voyage*, S. 75.

³⁰ Mounsi, „Mounsi ou le pouvoir des mots“, S. 152.

³¹ Mounsi, *Voyage*, S. 71.

³² Mounsi, *Voyage*, S. 14.

³³ Mounsi, *Voyage*, S. 17.

dans les signes d'écume, j'ai laissé ma mémoire.³⁴ Die entstehende innere Leere kann in der lebensfeindlichen Umgebung des *bidonville* nicht kompensiert werden. Sie verwandelt die Protagonisten erst in die eigentlichen Bewohner der Unterwelt, in Schatten ihrer selbst:

Peu à peu, sans famille et sans patrie, je me suis lavé de toute mémoire. Il ne reste plus rien en moi de l'enfant que j'ai été, et je me suis défait du nom que je portais. [...] C'est une ombre, un reflet, une odeur peut-être, un vide inscrit maintenant au centre de toutes choses.³⁵

Die Entwurzelung aus der Heimat der Kindheit, die ein Auslöschen der Erinnerung zur Folge hat, bringt die Notwendigkeit einer Neudefinition der eigenen Identität und des kulturellen Gedächtnisses mit sich, um sich letztlich aus dem Schattendasein zu befreien.

2.2. Die Überquerung des *boulevard périphérique*

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.
C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème [...] (Charles Baudelaire³⁶)

Tarik, der Ich-Erzähler des Romans *La Noce des fous*, ist sich nicht nur über seine eigene „identité floue“ zwischen zwei Kulturen im Unklaren, seine Existenz selbst steht für ihn in Frage:

Je n'ai jamais été sûr d'avoir existé. Je me suis toujours confondu dans un vague souvenir qu'il me semblait avoir vécu. [...] J'ai sans cesse eu une forme d'hésitation sur moi-même, un doute extrême qui me poussait à me demander, lorsque je rencontrais mon reflet dans le miroir, si je n'étais pas une illusion d'optique. Pouvez-vous m'assurer qu'une telle personne me ressemblant ait existé? ³⁷

Im Sinne Lotmans ist diese Selbsteinschätzung nur konsequent, denn Tariks Leben beginnt am Rande der französischen Gesellschaft, in der „mouvante banlieue noire“³⁸, in einem Bereich, der mit den Normen des Zentrums in Konflikt steht und durch sie negiert wird:

³⁴ Mounsi, *Voyage*, S. 48.

³⁵ Mounsi, *Voyage*, S. 147.

³⁶ Charles Baudelaire: „De Profundis Clamavi“. In: Ders.: *Les Fleurs du Mal*. Paris 1972 (Erstausgabe 1861). S. 61.

³⁷ Mounsi, *Noce*, S. 16ff.

³⁸ Mounsi, *Noce*, S. 19.

[...] whole layers of cultural phenomena, which from the point of view of the given metalanguage are marginal, will have no relation to the idealized portrait of that culture. They will be declared to be ‚non-existent‘.³⁹

Die Gesellschaft, die Tarik und seinen Lebensbereich für nicht existent erklärt, interessiert sich wenn überhaupt, dann nur als singuläres Phänomen für ihre eigene Peripherie: „Des géographes parlaient de nous de temps à autre, en haut lieu, mais en vérité ils nous oubliaient comme des navigateurs perdus en pleine mer.“⁴⁰ Das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie wird ansonsten von dem für Mounsis Texte bestimmenden Vergessen geprägt.

Diese Ausgrenzung aus einer Gesellschaft, die ihre Randgruppen vor die Tore verweist – „nous demeurerons là, hors de vous, à l'autre bout de la solitude, au pays des hommes sans race, sans nom, à l'ombre des murs de la ville de métal et de ciment“⁴¹ –, wird von Tarik als besonders schmerzhaft empfunden.

Während allerdings seine Einschreibung in die Gesellschaft, mit der er sich gleichzeitig seiner eigenen Existenz zu versichern sucht, über ständige Grenzüberschreitungen – von der Kleinkriminalität bis zum Gewaltverbrechen – funktioniert, gelingt es seinem aus einer nicht näher bestimmten islamischen Fremde nach Frankreich gekommenen Vater nicht einmal, die Grenzlinie zum Zentrum der Stadt zu kreuzen.

Wie Mounsi in einer äußerst nachdrücklichen Szene schildert, wird Tariks Vater in der Einsamkeit der Peripherie langsam verrückt, bis er den ihn von der französischen Gesellschaft trennenden *boulevard périphérique* (Nomen est omen), den Autobahnring, für heiliges Land hält und dort dementsprechend sein Gebet verrichtet, dessen Beschreibung in ihrem feierlich-repetierenden Stil das Psalmodieren des Korans imitiert:

Au milieu du périphérique, dans le grouillement de ferraille, entre les voies, dans le torrent des voitures, des motos, des cars, l'odeur d'essence et de gaz et le bruit assourdissant de la ville, un homme prie. [...] Il prie sur le goudron comme sur la Terre sainte. Lentement, son visage de cuivre se penche en avant. Au milieu du périphérique, il a entendu l'appel à la prière du soir, une voix que le vent apporte comme une plainte à son cœur. [...] Au milieu du périphérique, son mirage de minaret flotte. Dans ses yeux, la faim, la soif, la fatigue, la folie. Il prie sur le goudron comme sur la Terre sainte.⁴²

Die Demarkationslinie zwischen ihm und der Gesellschaft, die ihn ausschließt, wird für Tariks Vater zu einem heiligen Ort, an dem sich im Sinne Lotmans die Semiosphären zu kreuzen und zu verschwimmen scheinen. Inmitten des Straßenlärms der Großstadt meint er, den Ruf des Muezzin zu hören und ein Minarett zu sehen. Der Wahnsinn, der ihn schließlich für immer von seinem Sohn

³⁹ Lotman, *Universe*, S. 129.

⁴⁰ Mounsi, *Noce*, S. 22.

⁴¹ Mounsi, *Noce*, S. 24.

⁴² Mounsi, *Noce*, S. 29f.

trennt, resultiert aus der Unmöglichkeit, beide Aspekte seines Lebens als Immigrant zu einem kohärenten Ganzen zu verbinden, aus der Sehnsucht nach einer Heimat, die ihm unerreichbar geworden ist und an die sein Sohn bereits jede Erinnerung verloren hat.

Die Tatsache, dass es ausgerechnet der *boulevard périphérique* ist, auf dem es zu diesem Zusammenbruch des Vaters kommt, ist vor allem auch im Zusammenhang mit den hier zugrundegelegten Theorien Jurij Lotmans und der von ihm hervorgehobenen Bedeutung der Grenze als von hoher symbolischer Bedeutung zu werten.

Es ist bezeichnend, dass Tariks Vater in seiner Vision (oder Fata Morgana?) der verlorenen Heimat kein realistisches Bild von ihr zeichnet, sondern vielmehr eines der pastoralen Idylle, das auch einem orientalistischen Wunschtraum entsprungen sein könnte:

Le soleil au zénith brûle, telle une flamme. Il est là-bas, au milieu des chants, des criquets, des guêpes, parmi les bergers, les troupeaux de chèvres et de moutons et les touffes d'orties. Là-bas, dans l'écho des voix claires des femmes aux longs doigts tachés de henné qui chantent doucement, berçant dans leurs bras de tendres enfants et chassant d'un geste lent les mouches légères qui dansent et vrombissent au-dessus de leurs têtes. Il reconnaît les figures en parchemin des vieux et des vieilles adossés aux murs de pierre sèche et de boue.⁴³

Der Vater ist ebenso wie auch der Protagonist von *Voyage des âmes*, so macht diese Vision deutlich, infiziert von einem idealisierenden und orientalisierenden Bild seiner Heimat, die er nicht mehr anders als durch diese in Frankreich internalisierte Folie wahrzunehmen vermag. Die Realität seines Landes scheint ihm entglitten zu sein. Eine Aktualisierung seiner Erinnerung wird nur noch durch die verklärende Brille des Orientalismus möglich.

Tarik hingegen gelingt es zunächst, seine Funktion in der französischen Gesellschaft richtig zu erkennen – „Nous étions une ligne de démarcation imaginaire, un équateur sur la circonférence du monde.“⁴⁴ Er und seine Generation stehen auf der Grenze zwischen zwei einander wechselseitig beeinflussenden Kulturen, in Lotmans Sinne zwischen zwei Semiosphären. Die Ambivalenz dieser Position – „The notion of boundary is an ambivalent one: it both separates and unites.“⁴⁵ – wird bei Lotman meist positiv gedeutet, im Falle Mounsis überwiegen allerdings die negativen Seiten: seine Protagonisten kämpfen mit einer doppelten Ausgrenzung. Es will ihnen nicht gelingen, das kreative Potential der doppelten Zugehörigkeit zu nutzen.

Bereits Tariks Handschrift verdeutlicht, wie prekär seine Existenz auf der Grenze für ihn ist, neigt sie sich doch immer wieder nach unterschiedlichen Seiten:

⁴³ Mounsi, *Noce*, S. 30.

⁴⁴ Mounsi, *Noce*, S. 22.

⁴⁵ Lotman, *Universe*, S. 136.

Dans tout ce que faisais, je me retrouvais tordu. Même mon écriture s'inclinait tantôt à droite, tantôt à gauche. Elle n'était ni ronde ni aiguë. Elle était décousue et sans forme.⁴⁶

Wie auch Tarik zwischen den ihn beeinflussenden Kulturen nur schwer wählen kann und sich in seiner Identitätsentwicklung noch in einem „doute extrême“⁴⁷ befindet, so ist auch seine Schrift unentschieden, hin- und herschwankend zwischen dem nach links laufenden Duktus des Arabischen und dem nach rechts orientierten der lateinischen Schrift.

Die Entscheidung für einen Ort fällt zunächst zugunsten des Zentrums der Stadt, von dessen Reichtümern er bisher nur geträumt hatte:

Le samedi soir, les hommes descendent des contrebas des périphériques vers le carrefour des avenues. [...] Au centre de la ville, derrière les vastes vitrines des grands restaurants, apparaissent des garçons vêtus de blanc qui poussent de petits chariots chargés de plats de toutes les couleurs. [...] Le nez à la vitre, on les voyait, les belles dames, autour des plats composés avec art, essuyant leurs lèvres jolies d'une serviette damassée. Nous nous plaisions déjà à rêver d'elles.⁴⁸

Aber auch in der Stadtmitte, so stellt er bald fest, wird er ausgeschlossen. Weder die schönen Restaurants noch die reichen Frauen seiner Träume sind ihm ohne weiteres zugänglich. Ebenso bleibt seine Identität unbestimmt bis zu dem Moment, als sie sich ihm in einer Art Negativfolie erstmals in schriftlicher Form in einem Polizeibericht darbietet: Seine in einem Protokoll niedergelegte Aussage über seine Beteiligung an einem Raubmord wird ihm zum ersten Zeichen seiner tatsächlichen Existenz, denn nun, so kann man im Sinne Lotmans interpretieren, ist er in die Akten des Zentrums aufgenommen worden:

Pour la première fois, ma vie fut signifiée, livrée à mes propres yeux. Tout ce que je fus se formait dans ces mots [...] J'y voyais la mise en écriture de mon existence réelle. Pendant ma déposition, me venait à l'esprit toute l'histoire de cette sombre humanité inscrite sur le papier à en-tête de la police.⁴⁹

Seine Straftaten haben dazu geführt, dass das Zentrum ihn nicht mehr völlig ausschließen kann, sondern gezwungen ist, ihn wahrzunehmen.

Gleichzeitig wird das Verbrechen auch in anderer Form verschriftlicht: in den Zeitungen erscheinen Berichte über ihn und seinen Komplizen, die ihnen kurzfristig die so lange ersehnte Aufmerksamkeit verschaffen: „[...] ils nous regardaient désormais avec attention; pour la première fois, j'eus l'impression qu'ils consentaient à nous voir.“⁵⁰

⁴⁶ Mounsi, *Noce*, S. 43f.

⁴⁷ Mounsi, *Noce*, S. 18.

⁴⁸ Mounsi, *Noce*, S. 37ff.

⁴⁹ Mounsi, *Noce*, S. 120.

⁵⁰ Mounsi, *Noce*, S. 115.

Letztlich führt diese kurze Phase der Sichtbarkeit allerdings nur dazu, dass er an einen weiteren Nicht-Ort der Gesellschaft verbannt wird, der durch seine Unentrinnbarkeit wesentlich peripherer ist als die *banlieue*: Tarik wird zu drei Jahren Jugendgefängnis verurteilt.

2.3. Hinter den Spiegeln

Während der Gerichtsverhandlung wird ein psychologisches Gutachten über Tarik verlesen. In diesem zweiten schriftlichen Zeugnis seiner Existenz wird er als hochgradig gestört dargestellt:

Le psychiatre [...] lut au président ses conclusions qui parlaient de schizophrénie, de névrose, de fabulation. [...] Il n'a aucune vision objective du réel [...] Son comportement peut être expliqué par des signes d'anomalie émotive dus à sa déficience dans la structuration perspective, qui lui fait perdre le sens du bien et du mal, une perte de mémoire, une période d'amnésie [...] Il est, mesdames et messieurs, l'image exemplaire de ce que l'on nomme en psychiatrie un désordre caractériel.⁵¹

Die Gesellschaft, die hier mit ihren Beamten über ihn zu Gericht sitzt, befindet Tarik der Verstöße gegen ihre Regeln – die Normen im Sinne Lotmans – für schuldig: die Tatsache, dass er mehr als einer Kultur angehört, hat ihn schizophren und neurotisch gemacht, seine Perspektive auf die Welt ist falsch⁵², da peripher und nicht an der „Objektivität“ des Zentrums messbar, ebenso wie seine Unterteilung in Gut oder Böse nicht mit den zentralen Kriterien in Einklang steht. Bezeichnenderweise wird auch die seine kulturellen Wurzeln betreffende Amnesie an dieser Stelle diagnostiziert. Tarik ist charakterlich „in Unordnung“, repräsentiert also in seiner Person exemplarisch das Gegenbild, von dem die Gesellschaft sich abzusetzen sucht: das Fremde, Bedrohliche, Chaotische, Unordentliche, das von jenseits der Grenzen der eigenen Ordnung hereingebrochen ist und das es mit allen Mitteln zurückzudrängen gilt.

Was Tarik zunächst in Form des Polizeiberichts wie eine Anerkennung seiner Existenz durch das Zentrum vorgekommen war, führt letztlich nur zu seiner effektiveren Ausgrenzung. Sein für zu stark abweichend befundenes Verhalten verbannt ihn erneut an die Peripherie der Gesellschaft, ohne ihm, zumindest für mehrere Jahre, eine weitere Flucht ins Zentrum zu erlauben.

Dabei funktioniert das Gefängnis hier insofern nicht als Mittel der Angleichung an die zentrale Gesellschaft, als Abweichungsheterotopie („*hétérotopie de déviation*“) im Sinne Michel Foucaults, als es nicht dazu dient, dem Individuum für die Dauer eines vorübergehenden, krisenhaften Zustands Schutz zu bieten,

⁵¹ Mounsi, *Noce*, S. 142.

⁵² Es geht hier wie auch im Folgenden um Perspektive im doppelten Sinne, zum Einen als Blick auf die Gesellschaft bzw. ihre Außenseite, zum Anderen als – meist fehlende – Handlungsperspektive für die Protagonisten.

um es sodann wieder in die Gesellschaft zu entlassen⁵³. Vielmehr fühlt Tarik sich nach seinem Aufenthalt im Gefängnis, das ihm keinen Schutz geboten hat, sondern ihn der Konfrontation mit sich selbst nur umso unmittelbarer ausgeliefert hat, nicht nur unter Menschen, sondern auch in seinem eigenen Körper weit fremder als zuvor:

La vie était restée dehors. [...] Face au miroir cassé, je me regardais comme à des milliers de lieues de moi. [...] La vie carcérale, on ne peut y survivre que par l'édification d'un monde peuplé d'êtres chimériques, mais qui peuvent eux aussi conduire lentement, à l'aliénation.⁵⁴

Entsprechend der Diagnose der Schizophrenie, die der Gerichtspsychiater Tarik gestellt hatte, gibt der kaputte Spiegel – im Volksglauben auch Sinnbild für sieben Jahre Pech – ein zersplittertes Abbild wieder. Die verschiedenen Facetten seiner selbst ergeben kein kohärentes Ganzes mehr. So wie sein Gegenüber im Spiegel es bereits getan hat, droht auch Tarik sich in der Fragmentarisierung aufzulösen⁵⁵.

Sein Spiegelbild, das ihm meilenweit entfernt vorkommt und ihm zeigt, wie sehr er sich bereits seiner selbst entfremdet hat, erfüllt nicht seine von Foucault angenommene Rolle als Utopie bzw. Heterotopie:

Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent: utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis [...].⁵⁶

Tarik will es nicht gelingen, durch das zurückgeworfene Bild seiner selbst zu sich zurückzukehren und sich anhand dieses aus dem Spiegel auf ihn geworfenen, gleichsam fremden Blickes eine eigene Identität zu konstituieren. Ebenso wenig kann die Spiegelung ihm durch die Präsenz eines Gegenübers seine eigene Exis-

⁵³ „Mais ces hétérotopies de crise [...] sont remplacées [...] par des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation: celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. [...] ce sont [...] les prisons [...].“ Foucault, „Des espaces autres“, S. 757.

⁵⁴ Mounsi, *Noce*, S. 147f.

⁵⁵ Die Erkenntnis über die Fragmentarisierung der Gesellschaft oder des Individuums wird immer wieder als typische Moderneerfahrung gewertet.

⁵⁶ Foucault, „Des espaces autres“, S. 756. Die Einflüsse von Jacques Lacans Theorie des Spiegelstadiums sind hier deutlich erkennbar, siehe dazu ders.: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“. In: Ders.: *Écrits*. Paris 1966. S. 93-100.

tenz sichtbar machen, vielmehr entsteht bei ihm der Eindruck, sich im Spiegel zu verlieren, einen Fremden anstelle des eigenen Abbilds zu sehen:

Les yeux grands ouverts, je contemplais mon reflet dans le miroir de la vitre et ne me reconnaissais pas. C'était un autre que je regardais. La prison avait changé en moi trop de choses. [...] On n'en revient pas de là-bas.⁵⁷

Die Entfremdung ist vollzogen, Tarik ist unfähig geworden, sein eigenes Spiegelbild zu erkennen. Im Sinne Foucaults kann man postulieren, dass er in der Utopie des Spiegels gefangen ist und zu einer „sorte d'ombre“ seiner selbst wird⁵⁸, der wie Lewis Carrolls Alice hinter den Spiegeln bleiben muss, bis er einen möglichen Rückweg findet.

Die virtuelle Gegenwelt, in der er sich mit Foucaults These gesprochen nun befindet, wird für ihn aber keinesfalls zu einer Utopie, vielmehr erfährt Tarik das Gefängnis und die Zeit danach als düstere Dystopie, in der er sich auf der Suche nach sich selbst mehr und mehr zu verlieren droht. Die von ihm erlebte, stetig fortschreitende innere Zerrissenheit kann als Erfüllung des vor Gericht ausgesprochenen Verdikts der Schizophrenie gelesen werden. Nicht in seinem Gefängnisaufenthalt bestand die Strafe, sondern darin, dass er, der sich selbst als unfähig zur Selbsterkenntnis erweist, sich in den Augen anderer – in diesem Fall des Psychiaters – gespiegelt gesehen hat. Dessen schriftlich niedergelegtes Gutachten wird für Tarik zum eigentlichen Urteil, dass es nun zu erfüllen gilt.

Der Blick in die Polizeiakten, in dem er die Realität seines Lebens vor Augen zu haben meinte, die vom Protokoll vollzogene „mise en écriture de mon existence réelle“⁵⁹ hat nicht genügt, ihm zu einer Stabilisierung seiner prekären Identität (die auch in diesem Falle *ex negativo* erfolgt wäre) zu verhelfen. Allzu schnell folgt die Vernichtung dieser „Realität“ durch den Psychiater. Der Junge von der Peripherie der Gesellschaft, der „déficiency dans la structuration perspective“⁶⁰ bezichtigt, macht sich nur zu bereitwillig die zentrale und damit sanktionierte (und sanktionierende) Perspektive des Vertreters der offiziellen Macht zu eigen, die ihn für nicht regelkonform befindet.

Der von Lotman postulierte Prozess des „significant change in the accepted norms of behaviour when moving from boundary to centre“⁶¹ wird, wie Mounsi an Tarik zeigt, pervertiert. Der Positionswechsel geht zwar in der Tat mit einem Wechsel der gesellschaftlichen Position und ebenso mit einem der Perspektive

⁵⁷ Mounsi, *Noce*, S. 164.

⁵⁸ Hierin gleicht Tarik dem Protagonisten von Paul Smaïls *Ali le Magnifique*, bei dem die Psychologen ebenfalls Schizophrenie diagnostizieren und der auch unfähig ist, sich selbst im Spiegel zu erkennen. Rimbauds „Je est un autre“, dass sein Echo auch in Mounsis Formulierungen findet, wird leitmotivisch für Sid Ali. Er kann sich nur als „ombre blanche reflétée“ (Smaïl, *Ali*, S. 607) wahrnehmen, wie auch Mounsis Protagonisten sich der Schattenhaftigkeit ihre Daseins bewusst sind. Siehe unten S. 191ff.

⁵⁹ Mounsi, *Noce*, S. 120.

⁶⁰ Mounsi, *Noce*, S. 142.

⁶¹ Lotman, *Universe*, S. 140.

einher, dies richtet sich hier aber ausschließlich und sozusagen autoaggressiv gegen den Protagonisten.

Azouz und Béni in Begags Romanen versuchen, sich den Erfordernissen des Zentrums anzupassen, um nicht als „fremd“ aufzufallen. Dabei passen sie sich dem in ihren Augen „besseren“, weil zentraleren Verhalten an, werden sich aber rechtzeitig über die Besonderheit ihrer hybriden Identität klar. Tarik gelingt dieser Schritt nicht. Er eignet sich zwar die Sichtweise, aber nicht das Verhalten des Zentrums an, was ihn nicht nur dazu bringt, seine bisherigen Erfahrungen in einem exklusiv negativen Licht zu betrachten, sondern auch zu einer völligen Entfremdung von ihm selbst führt. Die Tatsache, dass er mit den sich zu eigen gemachten Normen nicht konform geht, bewirkt letztlich die langsame Zerstörung seiner Persönlichkeit:

[...] je me sentais séparé de moi-même. [...] Une sorte de dissociation s'établissait entre mes actes, ma pensée et mes sensations. Je suis rarement arrivé à former un tout. J'étais voué à ma propre rupture.⁶²

Im Lichte der neuen Perspektive ist Tarik nicht mehr mit sich selbst identisch, er kann sich nicht mehr als Einheit wahrnehmen, sondern nur noch im Rahmen des über ihn abgegebenen Gutachtens. Die Dissoziation zwischen Handlungen und Denken, die diese Einschätzung nach sich zieht, macht ihn erst eigentlich zum Schizophrenen.

Sich von der Endgültigkeit dieses Zeugnisses zu befreien wird ihm erst durch einen erneuten Blick in den Spiegel möglich, der diesmal in den Augen einer Frau, Lise liegt:

Son visage m'offrait un étrange miroir. A m'y contempler, peu à peu mes yeux devinrent doux comme ils l'étaient autrefois. [...] Chaque geste de Lise était une bénédiction. Elle pouvait toucher ce qu'il y avait de plus fragile, de plus brisé, de plus clair, de plus tendre aussi, toute l'innocence du monde, morte avant que je naisse et enfouie profondément en nous-mêmes.⁶³

Erst die Liebesbeziehung zu einer reichen Französin ist es also, die bei Tarik wiederum einen Perspektivenwechsel herbeiführt, der allerdings erneut nicht in der Schaffung einer individuellen Sicht besteht. Er eignet sich Lises liebevollen Blick auf ihn selbst an und gewinnt den Eindruck, dass die Brüche und Sprünge in seiner Persönlichkeitsstruktur dadurch möglicherweise geheilt werden könnten⁶⁴.

⁶² Mounsi, *Noce*, S. 180.

⁶³ Mounsi, *Noce*, S. 205.

⁶⁴ Es ist bezeichnend, dass Tarik meint, erst in den Augen Anderer an Realität zu gewinnen. Dies stellt ihn wiederum in eine Reihe mit dem noch zu untersuchenden Helden Paul Smails, Sid Ali, der sich ebenfalls durch die Festschreibung im Blick des Anderen seiner eigenen Existenz zu versichern sucht: „C'est moi, oui. J'existe. J'existe dans le regard d'un autre. J'existe dans un autre regard que le mien devant la glace. Je suis sauvé.“ (Smail, *Ali*, S. 149). Siehe hierzu unten S. 179f. Gleichzeitig ist in dieser Bedeutung des fremden Blicks für die negativ

In Lises Augen liegt aber, so erkennt er, nicht nur die Möglichkeit einer Heilung seiner zersplitterten Identität, sondern auch die Forderung, dem Bild, das Lise sich von ihm macht, zu entsprechen. Gemäß ihrer mit der zentralen gesellschaftlichen Position korrelierenden Perspektive versucht er, sich eine fiktive *histoire* zu erschaffen, die ihren Ansprüchen genügt: „Mes mensonges devinrent de plus en plus élaborés. Je me forgeais une véritable existence mythique.“⁶⁵

Die Erkenntnis, dass gerade in diesem Erzählprozess, in der Schaffung einer schlüssigen, wenn auch mythischen *histoire* seines Lebens die Chance einer Heilung liegt, geht im jedoch ab. Seine Selbst(er)findung gelingt ihm nicht, da er seine Geschichten nicht für sich, sondern nur für Lise kreiert und sie im Übrigen nicht, wie im Polizeibericht oder im Gutachten geschehen, schriftlich fixiert.

Mit dem Verlust Lises, der somit zum Verlust des Grundes für eine Weiterführung seiner oralen *histoire* wird, geht auch er sich selbst wieder verloren: „Je m’étais accroché à elle pour essayer de me retrouver moi-même, mais je crois que je m’étais perdu depuis trop longtemps.“⁶⁶ Der zaghafte Beginn einer mythischen Existenz, die Tarik sich zu schaffen versuchte, fällt wiederum dem Vergessen anheim.

Diese essentielle Einsamkeit, mit der Tarik sich konfrontiert sieht, führt ihn zu der Erkenntnis, dass er und seinesgleichen in dieser Gesellschaft, die sie mit ihren Normen stets ausschließen wird, nie einen Platz finden kann: „Nous avions renoncé à chercher une place dans le monde.“⁶⁷

Anstatt sich wie Begags Helden letztlich auf die besondere Chance seiner hybriden Identität zu besinnen, zieht Tarik die letzte Konsequenz aus der „Zentralperspektive“. Da die Peripherie und ihre Bewohner mittels der Normen des Zentrums für „non-existent“⁶⁸ erklärt werden, fügt er sich ihrem Diktum. Sein Versuch, Spuren zu hinterlassen, hat ihm einzig die Aufnahme in die Verbrecherkartei beschert, was ihn nur vermeintlich in die Gesellschaft einschloss, tatsächlich aber zu seinem effektiveren Ausschluss geführt hat. Auch die Liebe

konnotierte Konstituierung einer eigenen Identität auch eine Exemplifizierung von Jean-Paul Sartres Aussage zu sehen: „S’il y a un Autre, quel qu’il soit, où qu’il soit quels que soient ses rapports avec moi sans même qu’il agisse autrement sur moi que par le pur surgissement de son être, j’ai un dehors, j’ai une nature; ma chute originelle c’est l’existence de l’autre; et la honte est – comme la fierté – l’appréhension de moi-même comme nature, encore que cette nature même m’échappe et soit inconnaissable comme telle. Ce n’est pas, à proprement parler, que je me sente perdre ma liberté pour devenir une chose, mais elle est là-bas, hors de ma liberté vécue, comme un attribut donné de cet être que je suis pour l’autre. Je saisis le regard de l’autre au sein même de mon acte, comme solidification et aliénation de mes propres possibilités.“ Jean-Paul Sartre: *L’Être et le Néant*. Paris 1943. S. 321.

⁶⁵ Mounsi, *Noce*, S. 204.

⁶⁶ Mounsi, *Noce*, S. 222.

⁶⁷ Mounsi, *Noce*, S. 229.

⁶⁸ Lotman, *Universe*, S. 129.

zu einer Französin hat bezeichnenderweise nicht zu einer solchen märchenhaften „Rettung“ wie der Bénis in Begags Roman geführt⁶⁹.

Sein Tod, kontingent wie auch sein Leben, symbolisiert seinen völligen Übertritt ins Nichts, denn er wird, so macht das Ende des Roman deutlich, nichts hinterlassen: „Je ne sais plus où, je ne sais plus rien, ni mon nom. Je crois qu'en arabe littéraire il signifiait: l'oublié.“⁷⁰

2.4. Der Kampf gegen die Erinnerung

Nadjim, der Protagonist von Mounsis zweitem Roman, *La Cendre des villes*, schwankt ähnlich wie Tarik zwischen Vergessen und Erinnerung. Im Unterschied zu ihm handelt es sich bei Nadjim allerdings um bewusstes Vergessen:

Il ne veut pas se souvenir du passé qui, tel un mauvais rêve, à l'instant même où il s'abandonnerait de nouveau au sommeil, le reprendrait, le ferait souffrir davantage.⁷¹

Diese gewollte Amnesie als Schutz vor einer Vergangenheit, von der er durch ihren scharfen Kontrast mit seiner Lebenswirklichkeit nur weitere Verletzungen erwartet, ist bei Nadjim bereits so weit fortgeschritten, dass er sich sein Gefühl der Fremdheit nicht mehr allein aus kultureller Verschiedenheit, sondern nur noch als eine Art von Grundeinstellung erklären kann:

Il en était à se demander d'où il venait, comment il en était arrivé là, qui il était. Déjà, dans ses plus anciens souvenirs, il se sentait étranger au monde et à la famille où il avait vu le jour. Il se souvenait de quelques visages; des étrangers comme lui.⁷²

Nadjim, der seine Kindheit ebenso wie Tarik jenseits des *boulevard périphérique* verbracht hat⁷³, empfindet dieses Kappen seiner kulturellen Wurzeln als erforderlich, um den gewünschten Schritt ins Zentrum der französischen Gesellschaft zu vollziehen.

In Ermangelung einer Geschichte, die er mit dieser Grenzüberschreitung meint begraben zu haben, schafft er sich eine äußerst prekäre neue Identität, die zunächst nur in der Verneinung dessen besteht, was er hofft, definitiv hinter sich gelassen zu haben:

⁶⁹ Siehe oben S. 53.

⁷⁰ Mounsi, *Noce*, S. 270. An dieser Stelle erfolgt eine gewollte Vermischung von Fiktion und (Auto)Biographie, denn nicht der Name des Protagonisten, Tarik Hadjaj, hat diese Bedeutung, sondern der Name des Autors, Mounsi. Siehe hierzu auch Lay-Chenchabi/Dejean de la Batie, „Mounsi“, S. 258f.

⁷¹ Mounsi, *Cendre*, S. 57.

⁷² Mounsi, *Cendre*, S. 32.

⁷³ „Toute son enfance de l'autre côté des passages d'autos sur le boulevard qui longe à perte de vue les murailles des immeubles, tous semblables, gris, aux milliers de fenêtres rectangulaires, remonta à sa mémoire.“ Mounsi, *Cendre*, S. 61.

Déjà, sur le visage de Nadjim se peignait un masque. Son enfance lui semblait maintenant vieille de mille ans, pareille à ces morceaux de chair qu'on ne déterre pas mais qu'on reconnaît parfois au son mou de la bêche quand elle les rencontre. Il était sûr de sa présence parmi les étrangers arrachés à leur sol natal, comme une plante tirée de la terre où ses racines les plus fines la retiennent encore.⁷⁴

Ebenso wie Tarik ist Nadjim der Ansicht, dass es zwischen den ihn beeinflussenden Kulturen zu keiner sinnvollen Synthese kommen kann, und fühlt sich daher gezwungen, eine Kultur abzulegen, ohne sich über die Unmöglichkeit dieses Versuchs im Klaren zu sein. Das Potential seiner hybriden Identität bleibt ihm zunächst verborgen.

Trotz aller Willensanstrengung gelingt es ihm jedoch nicht, seine Vergangenheit völlig abzuschütteln und zu ihr die nötige innere Distanz zu gewinnen:

Il aurait voulu alors de la distance entre cette ombre et lui, entre son nom, son passé et lui, entre sa peau et lui [...]. Tout cela, c'était une sensation physique, une empreinte que le passé avait laissé dans son corps et sur laquelle il n'avait aucune prise.⁷⁵

Die Spuren seiner Vergangenheit, der „maison de Kabylie“⁷⁶, sind nicht auszulöschen, sondern scheinen seiner Erinnerung eingebrannt. Selbst die gewollte Schizophrenie, die Trennung zwischen seiner Vergangenheit und ihm selbst, will ihm im Gegensatz zu Tarik nicht glücken.

Zu einer auch für ihn verständlichen und lesbaren Einheit gelangt ihm sein Leben ebenfalls erst in verschriftlichter Form. Im Unterschied zu Tarik ist Nadjim selbst allerdings der Autor dieses für sein Selbstverständnis grundlegenden Briefes, so dass auch die eingenommene Perspektive hier nicht eine vom Zentrum oktroyierte sein kann. Im Gegensatz zu Tarik kommt er, wie von Foucault analysiert, zurück von „hinter den Spiegeln“:

Il apprit alors qu'il était capable de comprendre un peu de sa vie dans ses lignes, comme s'il se fût agi d'un roman, comme s'il se regardait dans un miroir de mots, et son cœur s'en trouva presque apaisé.⁷⁷

Wie in einem Roman – z. B. in dem, der dem Leser vorliegt – gelingt es Nadjim, sein Leben erst in schriftlich fixierter Form als geschlossene Einheit zu begreifen. Sein Wunsch nach festen Strukturen, nach einem Halt – „Il voulait se faire tatouer un jour une ancre sur la poitrine“⁷⁸ – scheint sich erst in dieser Lebensbeichte zu erfüllen, die ihm wie eine Fiktion vorkommt, in der er die Wirklichkeit erkennt. Die Fiktion dient ihm als Authentifizierungsmerkmal.

⁷⁴ Mounsi, *Cendre*, S. 59.

⁷⁵ Mounsi, *Cendre*, S. 69.

⁷⁶ Mounsi, *Cendre*, S. 66.

⁷⁷ Mounsi, *Cendre*, S. 175.

⁷⁸ Mounsi, *Cendre*, S. 74.

Anders als Tarik, der sich nur in den Augen Anderer wahrnehmen konnte und sich das dort ablesbare Urteil zu eigen machte, ist Nadjim durchaus zu Selbsterkenntnis fähig und gewinnt Hoffnung darauf, dass ein Leben mit allen ihn bestimmenden Widersprüchen möglich ist.

Für Nadjims Freundin Marina, die sich als „une fille de nulle part“⁷⁹, „sans passé, sans avenir“⁸⁰, sieht, stellt sich erst im Moment ihrer Schwangerschaft die Frage nach einem Ort, an dem sie Fuß fassen kann. Mit dem Kind, so wird deutlich, wächst für Nadjim und Marina in ihrer inneren Zerrissenheit die Hoffnung heran, dass die nächste Generation die Frage nach der kulturellen Identität einer Lösung wird zuführen können. Gleichzeitig bedeutet dieses Kind für die beiden auch eine Chance, mit ihrem Leben und mit ihren fragilen Identitäten in Einklang zu kommen:

Elle [Marina] regardait son ventre où une petite racine poussait. [...] L'enfant qu'elle portait semblait lui donner à la fois des racines et un avenir.⁸¹

Das ungeborene Kind eröffnet nicht nur eine Zukunft, sondern steht auch exemplarisch für die neue Generation, die, von der Peripherie kommend, mitten im Zentrum entsteht und dort beheimatet ist. Es verleiht der orientierungslosen Marina eine neue Familie und damit die Wurzeln, die sie vorher nicht gehabt hat⁸². Den Anker, den Nadjim meint, sich in Ermangelung eines inneren Halts auf die Brust tätowieren lassen zu müssen, findet Marina in ihrem Baby.

Die Frage nach dem Ort, an dem Marina und Nadjim mit ihrer neugewonnenen Familie leben können, versucht Nadjim durchaus konsequent zu lösen. Im Bewusstsein dessen, dass sie sich am Rande einer Gesellschaft bewegen, auf der Grenze zwischen zwei Kulturen, die nur durch das Mittelmeer getrennt sind, sucht er auch ihr neues Zuhause auf dem Wasser:

- Tu vois la vieille péniche là-bas? Elle est à vendre!
La silhouette basse et trouble de la péniche se balançait lentement sur le fleuve, dérivant légèrement sur sa droite. La proue émergea des arbres.
Nadjim était occupé à contempler l'embarcation comme le fragment d'un long rêve.⁸³

Der alte Lastkahn gäbe der neuen Familie die Möglichkeit, sich ihren Status als Grenzgänger zwischen den Kulturen in paradigmatischer Weise zu erhalten.

⁷⁹ Mounsi, *Cendre*, S. 103.

⁸⁰ Mounsi, *Cendre*, S. 129.

⁸¹ Mounsi, *Cendre*, S. 145f.

⁸² Ebenso ist es in *Voyage des âmes* mit dem Kind des Protagonisten, das seine frühere Freundin ihm in einer Vision kurz vor seinem Tod vorstellt: „Elle dit: ‚Quand tu es parti elle était déjà là, ma fille, ta fille, dans mon corps. Elle poussait à travers ma chair. C'était si lumineux, si puissant que j'avais peur d'y croire. Elle pesait au travers de moi de son poids sur la terre.‘“ Mounsi, *Voyage*, S. 159.

⁸³ Mounsi, *Cendre*, S. 154f.

Ganz wie die Grenze in Lotmans Definition sich in beständiger Bewegung befindet, einem stetigen Austausch zwischen den Kulturen unterworfen ist, so wären auch Nadjim und Marina dann fähig, zwischen beiden Ufern hin und her zu pendeln, ohne sich je ganz auf eine Seite schlagen zu müssen. Die Ambivalenz des Lebens auf der Grenze bliebe vollständig gewahrt. Sie könnten ihr Potential ausschöpfen und von beiden Kulturen profitieren, ohne definitiv vor Anker zu gehen.

Im Sinne von bell hooks' Postulat, das den marginalen Status aufgrund der ihm inhärenten Kreativität als unbedingt bewahrenswert sieht⁸⁴, bliebe ihnen und ihrem Kind damit die Hybridität ihres kulturellen Ursprungs im vollen Umfang erhalten.

Insofern ist es bezeichnend, dass Nadjim schließlich den Tod im Feuer, dem dem Wasser des Flusses entgegengesetzten Element, findet und dass seine letzten Gedanken dem ersehnten Kahn gelten⁸⁵. Die Hoffnung auf eine Zukunft für diese hybride Generation wird zumindest teilweise zerstört. Übrig bleibt Marina mit ihrem Kind, dem hoffnungsvollen Beginn einer neuen Generation. Im Gegensatz zu Tarik, der meinte, sich im völligen Vergessen aufzulösen, hinterlässt Nadjim allerdings den Brief, den er Marina zur Erklärung seines Lebens geschrieben hatte. Von ihm, so kann man im Lichte der bisherigen Interpretation deduzieren, wird etwas Schriftliches, Dauerhaftes bleiben. Jedes Lesen des Briefes aktualisiert immer wieder aufs Neue auch die Erinnerung an Nadjim.

Im Zusammenhang mit Nadjims Tod wird die doppelte Bedeutung des Flusses wie des Bootes deutlich. Die Romane Mounsis sind, wie bereits oben erläutert, von einer Symbolik geprägt, die aus Frankreich das Totenreich macht, das die Immigranten und ihre Kinder nach einer „sorte de traversée initiatique du Styx“⁸⁶, in diesem Fall des Mittelmeers, erreichen⁸⁷. Die „péniche“ nun, die Nadjim sich wünscht, würde es erlauben, ewig in einem weiteren Grenzland im Sinne Lotmans, zwischen dem Reich der Lebenden und dem der Toten zu verweilen. Die Tatsache allerdings, dass Nadjim ausgerechnet im Moment seines Todes das Boot vor Augen hat, spricht vielmehr dafür, dass er diesen unbestimmten Zustand schließlich aufgeben muss, dass der Moment seiner definitiven Überfahrt ins Totenreich nunmehr gekommen ist.

⁸⁴ „I was not speaking of a marginality one wishes to lose – to give up or surrender to as part of moving into the center – but rather of a site one stays in, clings to even, because it nourishes one's capacity to resist.“ hooks, *Yearning*, S. 150.

⁸⁵ „Il se répétait à satiété un mot bizarre qui paraissait dotée d'un pouvoir magique: „La péniche, la péniche.“ Mounsi, *Cendre*, S. 189.

⁸⁶ Mounsi, *Territoire*, S. 41.

⁸⁷ So meint auch Marina, durch ihre Schwangerschaft, die zu ihrem Prozess der Selbsterkenntnis führt, aus dem Totenreich zurückzukehren: „Là où j'en suis, dit-elle, c'est comme de revenir de chez les morts; c'est encore si fragile... Je reconnais à peine le monde.“ Mounsi, *Cendre*, S. 156.

Der Ich-Erzähler des *Voyage* jedenfalls erkennt im Moment seines Todes das Boot wieder, das ihn einst aus dem Algerien seiner Kindheit in die Unterwelt Frankreichs entführt hatte und nun erneut gekommen ist:

Le bateau est revenu. Je l'attendais. Il est mouillé depuis l'aube devant l'hôtel. Je ne me souvenais pas qu'il était si grand. Il a quelque chose d'inquiétant, très noir, sans port d'attache, ni chiffre, ni nom, sans pavillon. C'est une image irréelle. On dirait qu'il n'y a personne à bord.⁸⁸

Möglicherweise, so macht die Anwesenheit des Bootes an dieser Stelle deutlich, erlaubt der Tod auch die ersehnte Rückkehr in das trotz aller Bemühungen unvergessen gebliebene, in der Erinnerung verklärte algerische Dorf der Kindheit. Die Protagonisten, die wie Mounsi selbst von sich sagen könnten „Je suis né déchû de l'état paradisiaque“⁸⁹, erhoffen sich wenigstens im Tod einen eigenen Ort zu finden, um dort ihre zerstörten Identitäten wieder in einen Zustand jenseits des Verlustes der Unschuld zurückzuführen. Der Durchgang durch die Unterwelt, den sie, wie im Folgenden gezeigt werden soll, mit ihrem Leben hinter sich gebracht haben, wäre mit der Ankunft im Paradies an sein Ende gekommen.

⁸⁸ Mounsi, *Voyage*, S. 152f.

⁸⁹ Mounsi, *Territoire*, S. 16.

3. Abstieg in die Hölle der Großstadt

La complejidad del ámbito urbano – ese territorio denso y cambiante, irreductible a la lógica y programación –, invita a cada paso a trayectos versátiles, que tejen y destejen, lienzo de Penélope, una misteriosa lección de topografía. (Juan Goytisolo⁹⁰)

Der Ich-Erzähler Tarik, der dem Leser rückblickend die *Noce des fous* berichtet, ist zum Zeitpunkt der Narration bereits tödlich verunglückt. Bezüglich der Erzählsituation ist der Text somit als „*mémoires d'outre-tombe*“ zu bezeichnen⁹¹. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Mounsi sich mit dem Titel seines Essays *Territoire d'outre-ville* ausgerechnet an Chateaubriands Memoiren anlehnt⁹². Chateaubriands Erinnerungen umspannen mit den Jahren 1789-1848 eine zentrale Phase des Umbruchs in der französischen Gesellschaft seiner Zeit⁹³:

Si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes mémoires, les principes, les idées, les événements, les catastrophes, l'épopée de mon temps, d'autant plus que j'ai vu finir et commencer un monde, et que les caractères opposés de cette fin et de ce commencement se trouvent mêlés dans mes opinions. Je me suis rencontrés entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où j'étais né, et na-

⁹⁰ Juan Goytisolo: *Paisajes después de la batalla*. Madrid 1982. S. 147 („Die Komplexität der städtischen Umwelt – dieses dichte, wechselhafte Territorium, das sich aller Logik oder Programmierbarkeit entzieht – lädt bei jedem Schritt zu sich ständig verändernden Strecken ein, die wie bei Penelope am Webrahmen eine geheimnisvolle topographische Lektion erstellen und sofort auflösen.“ Ders.: *Landschaften nach der Schlacht*. Übersetzt von G. Haefs. Frankfurt/Main 1990. S. 98).

⁹¹ An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass Mounsi sich in seinen Texten immer wieder auf François Villons „Ballade des Pendus“ bezieht, bei der die Erzählsituation ja dieselbe ist, also auch die Toten zu den Lebenden sprechen.

⁹² „[...] j'ai toujours supposé que j'écrivais assis dans mon cercueil.“ François-René de Chateaubriand: „Préface testamentaire“. In: Ders.: *Mémoires d'outre-tombe*. Paris 1946. S. 1044-1048. Hier S. 1047.

⁹³ Darüber hinaus geht es auch Chateaubriand darum, durch seinen Text ein Gedächtnis zu konstruieren: „What counts for Chateaubriand [...] is the associative network, the soundings in the echo-chamber; if memory discloses being it is not by resurrecting the past or by establishing continuity [...], but by providing materials for the construction of a fundamentally anachronistic space. If Chateaubriand comes alive through his reconstruction of the past, it is by regarding himself as already dead [...], and by imagining that he speaks ‚d'outre-tombe‘. From this vantage-point, indissolubly linked to a mode of utterance, his past, increasingly unnameable to anamnesis, takes on – at an imaginary level – the architectonic values of a funeral edifice.“ Michael Sheringham: *French Autobiography – Devices and Desires. Rousseau to Perec*. Oxford 1993. S. 294.

geant avec espérance vers la rive inconnue où vont aborder les générations nouvelles.⁹⁴

Durch die Bezugnahme auf diesen Prätext verdeutlicht Mounsi, wie zentral aus seiner Sicht die in seinem Essay behandelte Fragestellung für die heutige Zeit ist und dass es als wahrscheinlich anzusehen ist, dass sie ebenfalls zu gesellschaftlichen Umwälzungen führen werden⁹⁵. Letztlich soll an ihrem Ende – ebenso wie bei Chateaubriand – die Ankunft an der „rive inconnue où vont aborder les générations nouvelles“ stehen.

Überdies spielt zusammen mit der Nachwelt auch die Unterwelt in den Romanen Mounsis eine große Rolle, so dass es nur konsequent erscheint, wenn der Erzähler bereits im Reich der Toten angesiedelt ist. Im Folgenden sollen die Bezüge zu Dantes *Divina Commedia*, die – wie sich zeigen wird – implizit vorliegen, herausgearbeitet werden.⁹⁶

Die Überfahrt ins Totenreich Frankreich, als die der Protagonist des *Voyage* wie oben bereits erläutert seine Reise über das Mittelmeer beschreibt, kann als erster Eintritt in die Unterwelt gewertet werden.

Die Vorstädte, aus denen Tarik und Nadjim gekommen sind, stellen dann, so deutet der Text an, eine Art von Vorhölle dar, sie sind „Ni le ciel ni l'enfer“⁹⁷, sondern bilden einen Übergangsbereich, von dem aus man erst den eigentlichen Auf- oder Abstieg beginnt. Dieser Ort vor den Toren der Hölle und vor der Überfahrt über den Acheron ist bei Dante bezeichnenderweise der Platz der „anime triste“⁹⁸, der Lauen also, die sich weder zu guten noch zu bösen Taten entscheiden konnten, „Schwächlinge ohne Persönlichkeit“⁹⁹.

Für Dante sind die Lauen diejenigen, die der schrecklichsten aller Strafen ausgesetzt sind:

[...] Dicerolti molto breve.
Questi non hanno speranza di morte,
e la lor cieca vita è tanto bassa,
che 'nvidiosi son d'ogne altra sorte.
Fama di loro il mondo esser non lassa;
misericordia e giustizia li sdegna:

⁹⁴ Chateaubriand, „Préface testamentaire“, S. 1046f.

⁹⁵ Überdies kann man in dieser Anlehnung auch eine Andeutung des für die *littérature de l'immigration* zentralen Themas des Orientalismus sehen; so liest etwa Sebbars Protagonistin Shérazade Chateaubriands orientalistische Texte, siehe hierzu S. 144ff.

⁹⁶ Zur Dante-Rezeption anderer Autoren des 20. Jahrhunderts siehe auch die Studie von Peter Kuon: *lo mio maestro e'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt/Main 1993.

⁹⁷ Mounsi, *Noce*, S. 20.

⁹⁸ Dante Alighieri: *Commedia. Inferno*. Hrsg. von E. Pasquini und A. Quaglio. Milano 1982. III, 35.

⁹⁹ Friedrich Freiherr von Falkenhausen: „Erläuterungen“. In: Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Frankfurt/Main 1974. S. 451-662. Hier S. 486.

non ragioniam di lor, ma guarda e passa.¹⁰⁰

Ebenso wie die *banlieue*, die, da nicht mit den Normen des Zentrums zu messen, von Mounsi, wie bereits anhand der Theorien Lotmans erläutert, für „non-existent“¹⁰¹ erklärt wird, so werden die Lauen mit völliger Missachtung sowohl von „Gerechtigkeit“ als auch „Gnade“ gestraft. Von ihnen wird nicht gesprochen. Mounsis Protagonisten, die für die sie umgebende Gesellschaft unsichtbar sind, werden somit zu den Vergessenen der postkolonialen französischen Kultur.

Mounsi nimmt eine säkularisierende Transposition des bei Dante gegebenen moralischen Werturteils vor. Die Bewohner der Peripherie werden trotz ihrer Unschuld durch sanktionierende Instanzen des Zentrums für nicht existent erklärt. Es ereilt sie die Strafe der Lauen – das Vergessen. Dieser ungerechten Verurteilung versuchen Tarik und Nadjim zu genügen, indem sie die Grenzen ihrer *banlieue* hin zum Zentrum, das bei Dante zunächst durch die Hölle führt, zu überschreiten suchen. Mounsi lässt Tarik hinabsteigen: „Chez moi, l'entrée des Enfers se situe du côté ouest du périphérique, dans son cours sinueux et rapide.“¹⁰² Jenseits des Autobahnringes beginnt der Weg in die Hölle. Der *boulevard périphérique* selbst scheint in dieser Passage dem Acheron gleichzukommen, den es beim Übergang zu queren gilt.

Der Eintritt ins ganz irdische Inferno wird Tarik allerdings nicht gleich erlaubt. Erst muss er sein Verbrechen begehen, damit es ihn sodann nicht nach göttlicher Gerechtigkeit im Sinne Dantes¹⁰³, sondern nach der Ausübung der säkularen Gerechtigkeit durch ein Gericht verlangen kann, streben doch alle Seelen danach, rasch über den Höllenfluss zu gelangen.

Erst muss das Urteil über ihn gesprochen werden, und dieses lautet, wie nicht anders zu erwarten, auf Verstoß gegen die semiotische Ordnung des Zentrums. Lotman, der seinerseits die *Divina Commedia* interpretiert hat, sieht hierin bei seiner Analyse Dantes eine Hauptsünde:

When the true association of expression and content is tampered with, this is a sin worse than murder because Truth is harmed and Falsehood, in all its infernal implications, is let loose. [...] A sinful act is a single evil, whe-

¹⁰⁰ Dante, *Inferno*, III, 45-51 („[...] Kurz will ich berichten. / Sie haben keine Hoffnung, je zu sterben, / Und also niedrig ist ihr blindes Leben, / Daß sie ein jedes andre Los beneiden. / Die Erde läßt von ihnen keine Spuren, / Von Recht und Mitleid werden sie verachtet. / Sprich nicht von ihnen, schau und geh vorüber.“ Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie. Die Hölle*. Übersetzt von Hermann Gmelin. Stuttgart ²1968 (¹1949). 3, 45-51).

¹⁰¹ Lotman, *Universe*, S. 129.

¹⁰² Mounsi, *Noce*, S. 20.

¹⁰³ „[...] quelli che muoion ne l'ira di Dio / tutti convegnon qui d'ogne paese; / e pronti sono a trapassar lo rio, / ché la divina giustizia li sprona, / sí che la tema si volge in disio.“ Dante, *Inferno*, III, 122-126 („All die, die in dem Zorne Gottes sterben, / Die kommen hier zuhauf aus allen Ländern / Und sind bereit, den Fluß zu überschreiten, / So sehr sind sie von Gottes Recht getrieben, / Daß ihre Furcht in Sehnsucht sich verwandelt.“ Dante, *Hölle*, 3, 122-126).

reas the violation of preordained semiotic links destroys the very basis of human society and turns the Earth into the kingdom of Satan, into Hell.¹⁰⁴

Tariks Unfähigkeit, die Zeichen richtig zu deuten und entsprechend zu handeln, führt ihn zu einem schlimmeren Vergehen als dem Mord, an dem er die Mitschuld trägt: indem er ihre Normen in Frage stellt, wirkt er mit an der Zerstörung der Basis der menschlichen Gesellschaft. Er selbst trägt durch seine Handlungen zur Konstituierung der irdischen Hölle bei, als die er die französische Gesellschaft erlebt.

Erst nach dem Urteil erwartet Tarik beim Eintritt ins Gefängnis der Zerberus/Minos der säkularen Hölle, der natürlich bereits seinen Namen kennt:

- Votre nom, c'est Tarik Hadjaj, n'est-ce pas?
- Oui, répondis-je étonné. Mais, après tout, il n'était pas impossible que ce gardien eût de tout temps su mon nom.¹⁰⁵

Tarik ist eingetreten ins Reich der lebenden Toten und in ihre Gemeinschaft: „Comme sur une pierre tombale on grave le jour de son entrée en cercueil, dans la fraternité des morts. Pauvres frères des ombres.“¹⁰⁶ Immer noch ist er, der sich doch so nach Wahrnehmung durch Andere sehnte, nur ein Schatten seiner selbst und daher für die Außenwelt nicht sichtbar.

Der Tod auf Raten, den er im Gefängnis zu sterben meint, hat nichts gemein mit dem, den er einst als vermeintliche Rettung vor einem sinnentleerten Leben herbeisehnte:

Faudrait-il donc que l'on soit mort pour éprouver quelque chose comme la paix? Ne pourrions-nous la vivre en un pays caché quelque part, sous un ciel clair, ne serait-ce qu'un jour au-delà de la peine des hommes?¹⁰⁷

Dem Urteilsspruch der Menschen, den er schließlich sogar als Möglichkeit der Festschreibung seiner schattenhaften Identität erwartet hatte, kann er nicht entgehen, gerade er hat ihn aber in eine noch quälendere, noch effektivere Einsamkeit verbannt. Die Unmöglichkeit seiner Suche nach einem Ort, an dem er Frieden finden kann, wird ihm erst im Gefängnis bewusst.

Auch seine scheinbare Wiederauferstehung nach der Entlassung macht ihn nicht wieder lebendig, wie man darin sehen kann, dass er seine (bezahlten) Verhältnisse mit reichen französischen Frauen als „nécrophilie“¹⁰⁸ bezeichnet. Erst Tariks „zweiter Tod“, diesmal nicht von einem menschlichen Urteil bestimmt, sondern durch einen Unfall, verspricht Frieden im vollkommenen Vergessen durch eine höhere Instanz, also letztlich durch das Schicksal der Lauen, das er vorher nicht zu akzeptieren bereit war.

¹⁰⁴ Lotman, *Universe*, S. 181.

¹⁰⁵ Mounsi, *Noce*, S. 124.

¹⁰⁶ Mounsi, *Noce*, S. 127.

¹⁰⁷ Mounsi, *Noce*, S. 81.

¹⁰⁸ Mounsi, *Noce*, S. 189.

Im Gegensatz zu ihm hat Nadjim, der vor seinem Tod eine Art schriftlicher Lebensbeichte abgegeben hat und der im Sterben den Kahn des Fährmanns, die „péniche“¹⁰⁹, bereits zu sehen meint, die Hoffnung, das Purgatorium im übertragenen Sinne bereits durchschritten zu haben: Um den Totschlag aus Notwehr zu vertuschen, zündet er das Haus mit der Leiche darin an – es wird ihm zum selbstgelegten Fegefeuer. Nicht ins Vergessen tritt er damit ein, sondern vielleicht ins Paradies seiner Kindheit. Zumindest entreißt sein Schritt ihn im Gegensatz zu Tarik der Dunkelheit: „Le feu s’échappait de lui, comme la lumière d’un soleil, et, pareil à celle-ci, il pouvait fuir jusqu’à l’infini, jusqu’où finit le monde.“¹¹⁰

Die Relektüre Dantes durch Mounsi stellt, wie jedes intertextuelle Verfahren, eine Aktualisierung des Ursprungstextes in einem neuen Licht dar. In diesem Fall handelt es sich nicht nur um die Darstellung einer säkularen Jenseitsreise in einem urbanen Kontext, sondern auch um die Einschreibung in einen bestimmten religiös-mythischen Diskurs. Im Verlauf der Romane Mounsis werden bezeichnender Weise auch andere alttestamentarische Bilder einer neuen Lektüre unterzogen.

¹⁰⁹ Mounsi, *Cendre*, S. 189.

¹¹⁰ Mounsi, *Cendre*, S. 189.

4. Kain und Babel

Kain wurde Gründer einer Stadt und benannte sie nach seinem Sohn Henoch. (Gen. 4, 17)

Mounsis Protagonisten sind für die sie umgebende Gesellschaft zwar nahezu unsichtbar, dennoch sind sie Träger eines Zeichens: „Nous portions le même signe sur le visage.“¹¹¹ Diese Besonderheit, die sie von der Masse abhebt, deutet bereits auf ihr Schicksal voraus, das sie zu Mördern werden lässt, trägt doch auch der erste Mörder der biblischen Geschichte ein solches Mal.

Kain, der Nomade, lehnt sich gegen seinen sesshaften Bruder Abel auf und erschlägt ihn schließlich, ebenso wie Mounsis nomadische Protagonisten an den Sesshaften, von denen sie sich ausgegrenzt fühlen, blutige Rache nehmen, den alttestamentarischen Konflikt also wiederholen bzw. fortführen.

Der biblische Kain weist allerdings noch eine weitere Besonderheit auf:

Singled out by the earliest ‚writing‘, Cain founds a city, one whose distance from Eden ironically becomes a reminder of his exiled state, a repetition and reification of God’s initial mark of displeasure. But from the very beginning, this urban marking is ambiguous – a divided sign – for it also carries with it a protective function, the promise of salvation. In response to Cain’s fear of being killed, God sets his mark upon Cain not only to punish but also to preserve him.¹¹²

Ihre Verbrechen, insbesondere aber das Zeichen, das sie tragen, machen Mounsis Protagonisten zu Städtern *par excellence*, für die das Kainsmal ambivalente Bedeutung besitzt. Zwar hat es ihr Schicksal bestimmt und sie ins Gefängnis gebracht, andererseits liegt in ihm, wie durch den Bezug auf Sharpe deutlich wird, auch „the promise of salvation“. Ebenso wie Kain sind sie im ständigen Exil, das Ausdruck des „initial mark of displeasure“ zu sein scheint. Im Lichte dieser Interpretation erscheint die Stadt, die sie bewohnen, von vorneherein nicht den göttlichen Segen zu besitzen, ist sie doch das Produkt von Kains Verbannung, der an dieser Stelle vom Nomaden, als der er einst seinen Bruder erschlagen hatte, selbst zum Sesshaften wird.

Von Henoch, der Stadt Kains, breitet sich auch „die Schlechtigkeit des Menschen“¹¹³ aus, die schließlich zur Sintflut führt, nach der ein neuer Bund Gottes mit den Menschen geschlossen wird. Eine solche Sintflut sehnt auch Mounsis Protagonist Tarik in einem Traum herbei:

Exténués, nous avons dormi dos à dos, roulés dans nos vestes, dans une carcasse de barque, une épave pleine de coquillages. [...] Des trombes d’eau

¹¹¹ Mounsi, *Noce*, S. 53.

¹¹² Sharpe, *Unreal Cities*, S. 1.

¹¹³ Genesis 6, 5.

se mirent à tomber. La bourrasque gifla les remparts de la ville, fracassant des vitres aux fenêtres battantes. [...] Des vagues géantes, gonflées par la marée, déferlèrent, écumantes, furieuses, démesurées, mouillées de perles irisées. L'infini roula à nos pieds. Les flots surgissaient pardessus les murs des villas. [...] Les murs des maisons crevaient sous la pression de l'eau. Les voitures flottaient; la ville entière cédait à ce flux. Les nappes d'eau emportaient tout. [...] Des femmes, des hommes, se cramponnaient désespérément aux épaves; l'océan montait de plus en plus rapidement. Le monde semblait emporté par les eaux profondes. [...] Seul, un enfant très fragile, suspendu à une serre d'aigle royal, fut sauvé du naufrage. Une eau pure lava la terre, effaçant sur le sable ce qui avait été, et j'ai vu naître le matin du monde dans sa pureté diaphane comme une virginité déserte et étoilée.¹¹⁴

Eine neue Erde, bevölkert nur von unschuldigen Kindern und reingewaschen von den höllengleichen Städten, in denen man seine Identität verliert und zu einem Schatten seiner selbst wird, eine Erde nach der Sintflut wünscht sich Tarik. In einem neuen Bund könnten die Menschen dann zu einer fruchtbaren Form des Zusammenlebens finden, die ein gegenseitiges Akzeptieren der Gegensätze voraussetzt.¹¹⁵

Was Tarik in seinem Traum allerdings übersieht, ist der weitere Fortgang der biblischen Ereignisse: Auf den neuen Bund mit Gott folgt die Gründung einer neuen Stadt, die in einer Linie steht mit Kains Henoah: Babel, „version collective du péché originel“¹¹⁶. Es ist gerade die Umdeutung des Mythos Babel, die für die *littérature issue de l'immigration* zentrale Bedeutung erlangen soll, wie sich am Schluss dieser Untersuchung zeigen wird¹¹⁷.

¹¹⁴ Mounsi, *Noce*, S. 64f. Das Bild des von einem Adler davongetragenen Kindes kann als Verweis auf den Ganymed der griechischen Mythologie gesehen werden. Ganymed gilt als Bild der platonischen und der homoerotischen Liebe, steht aber auch für den frühen Tod. Darüber hinaus wird er als christliche Allegorie des Gottessohnes gedeutet. Siehe hierzu Lea Ritter-Santini: *Ganymed. Ein Mythos des Aufstiegs*. München/Wien 2002.

¹¹⁵ Eine ähnliche Interpretation, nur unter weit versöhnlicheren Vorzeichen, findet sich auch bei Leila Sebbar, siehe unten S. 165.

¹¹⁶ Hubert Bost: *Babel, Du texte au symbole*. Genf 1985. Hier zitiert nach Sylvie Parizet: „Enjeux politiques et philosophiques d'une langue perdue“. In: Dies., *Le défi de Babel*, S. 155-171. Hier S. 156.

¹¹⁷ Siehe unten S. 211ff.

IV. Dominique Le Boucher

Wieviel Kraft kann denn eine Seele schon aufbringen, die ihre Identität verloren hat? Noch dazu in einer Stadt, die diese immense Macht besitzt und so starke Maßregeln setzt! (Haruki Murakami¹)

1. Der *bidonville* als „citadelle d'illusion“²

Den in dieser Arbeit bisher behandelten Autoren der *littérature issue de l'immigration maghrébine* war ein doppelter und durch die Immigration (sei es ihre eigene oder die der Familie vor ihrer Geburt) geprägter biographischer Hintergrund gemeinsam. Ganz anders Dominique Le Boucher, die als Französin in der „banlieue parisienne, au sein d'un univers pluriel qui enrichira ses premières expériences d'écriture“³ aufgewachsen ist und sich damit als Teil einer „génération-charnière“⁴ betrachtet. Bedingt durch diese sehr einschneidenden Erfahrungen, ist sie bemüht, sich als auch ihrerseits marginalisierte Person in die Immigrantenliteratur einzuschreiben.

Im Unterschied zu Autoren wie Leïla Sebbar oder Paul Smail, die versuchen, sich mit ihren Texten in die französische Literatur einzureihen und aus der peripheren Position der Spartenliteratur hervorzutreten, ordnet die Journalistin Dominique Le Boucher ihren kurzen Roman und ihre beiden Erzählungen⁵ gezielt, so z. B. durch den Erscheinungsort der Erzählungen bzw. entsprechende Andeutungen auf dem Buchrücken des Romans, in diese oft marginalisierte Literatur ein. Diese im scheinbaren Gegensatz zu ihrer Biographie stehende Situierung erschwert offensichtlich die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dieser Autorin: Die Forschung hat sich mit einer einzigen Ausnahme⁶ bisher nicht mit Le Bouchers Texten befasst.

¹ Haruki Murakami: *Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt*. Übersetzt von A. Ortmanns und J. Stalph. Frankfurt/Main 1995 (Japanisches Original 1985). S. 329.

² Dominique Le Boucher: *Par la queue des diables*. Paris 1997. S. 10.

³ Klappentext zu Le Boucher, *Par la queue*.

⁴ Christiane Chaulet-Achour: „Mémoire métisse, le secret du jardinier“. A l'écoute de Dominique Le Boucher“. In: Ruhe (Hrsg.), *Die Kinder der Immigration*, S. 233-242. Hier S. 234.

⁵ „Histoire malicieuse et magique d'un petit bout de souffre-rouge“. In: *Algérie Littérature/Action* 20-21/1998. S. 163-170; „Bleu sur les ailes et orange sous le ventre“. In: *Algérie Littérature/Action* 31-32/1999. S. 279-285.

⁶ Chaulet-Achour: „Mémoire métisse“.

Nicht nur durch ihre Positionierung innerhalb der *littérature de l'immigration* nimmt Dominique Le Boucher eine Sonderstellung ein, sondern auch bezüglich der Hartnäckigkeit, mit der sie an dieser Situation, die von anderen Autoren eher als Übergang zu einer breiteren Akzeptanz im Rahmen der französischen Literatur gesehen wird, festhält. Die im Licht der bisher betrachteten Texte eher als unbequem zu wertende periphere Stellung wird von Le Boucher aufgrund ihres – wie sie betont – hohen kreativen Potentials gezielt aufgesucht. Die Wahrung dieser Haltung ist für sie ganz im Sinne der bereits in der Einleitung zitierten Aussage bell hooks' über den peripheren Zustand zu verstehen: „I was not speaking of a marginality one wishes to lose [...] but rather of a site one stays in, clings to even, because it nourishes one's capacity to resist.“⁷

Wie bei der amerikanischen Autorin scheint bei Le Boucher die bereits in dem einführenden Kapitel dieser Arbeit festgehaltene Gefahr einer solchen Einstellung nicht reflektiert zu sein: Die periphere Situation wird mythologisiert, deren Kapazität ideologisiert, aber nicht in ihrer Entstehung sichtbar gemacht und damit problematisiert wie etwa bei Leïla Sebbar oder Paul Smail. Diese Vereinnahmung des/eines Mythos „beur“ durch die französische Autorin soll anhand von *Par la queue des diables* analysiert werden.

Die von Lotman herausgestellte Statik des Zentrums, von der bald auch diejenigen peripheren Strömungen angesteckt werden, die aus ihrem anfänglichen Schattendasein an der Peripherie ins Rampenlicht des Zentrums rücken, ist es, die Le Boucher für ihre Texte und für ihr eigenes kreatives Potential ganz allgemein zu fürchten scheint. Die Fülle von Normen, mit denen bestimmt wird, was im engen Rahmen des Zentrums möglich und was verboten ist, wird in ihrem Roman von den zahlreichen „Interdit,“ mit denen Neïlas französisches Elternhaus gespickt ist, repräsentiert⁸.

An der Peripherie, die die Protagonistin schließlich für sich entdeckt, herrscht dagegen (vermeintlich) uneingeschränkte Freiheit. Nicht umsonst ist es ausgerechnet ein Satz Mohand Mounsis, in dem Le Boucher, die doch aus dem Zentrum kommt, ihren Widerstand gegen eine Vereinnahmung durch dasselbe treffend beschrieben sieht: „Écrire est le seul acte de résistance capable d'affirmer mon identité: celle d'un enfant du ‚Maghreb périphérique‘.“⁹ Aufgrund der multikulturellen und insbesondere von maghrebinischen Migranten geprägten Umgebung, in der sie aufgewachsen ist und ihr geistiges Zuhause sieht, betrachtet Le Boucher sich selbst als ein solches „Kind des ‚peripheren Maghreb‘“.

Dabei bedient die Autorin sich ebenso wie Mounsi einer Bildlichkeit, die nicht Frankreich im Zentrum und die ehemaligen Kolonien an der Peripherie

⁷ hooks, *Yearning*, S. 150

⁸ „Il était Interdit de franchir les limites, et c'est ainsi que, dans la marelle que je dessinais, je l'écrivais avec le ciel. Il était Interdit de gravir les échelons de la grue qui caressait les nuages, Interdit d'aimer à en perdre le souffle un étranger venu de la mer [...]“. Le Boucher, *Par la queue*, S. 32.

⁹ Mounsi, *Territoire*, S. 42. Le Boucher in Chaulet-Achour, „Mémoire métisse“, S. 234.

eines Kulturraums sieht, sondern die diese gewohnte Opposition umkehrt: Nun ist es Frankreich, das zur Peripherie des Maghreb erklärt wird. Ebenso wie Mounsi sieht auch Le Boucher das Zentrum dieser neu entstehenden Semiosphäre allerdings weder in Frankreich noch im Maghreb, sondern in einem neuen Raum, der vermeintlich jenseits einseitiger nationaler und kultureller Zuschreibungen liegt – im „Territoire d’outre-ville“¹⁰, in den Vorstädten.

Leïla Sebbar ist für ihre Protagonisten stets auf der Suche nach Auswegen aus dem Zustand der Marginalisierung. Dominique Le Boucher geht es im Gegensatz dazu nicht um eine positive Relektüre der in Lotmans Sinne semiotisch äußerst aktiven Peripherie der Städte und der dort lebenden multikulturellen Gesellschaft. Für sie ist insbesondere deren Ideologisierung und Mythisierung von Bedeutung. Ihr Blick auf die Welt der Immigranten und der *bidonvilles* ist neu. Er versucht, den Reiz der Peripherie und ihrer vielfältigen oralen Erzählkultur, die für Le Boucher sehr wichtig ist, deutlich zu machen: „Les périphéries, ces lieux nouveaux que notre siècle a inventés, ce sont nos fêtes.“¹¹

Le Bouchers Protagonisten sind auf der Suche nach einem Ausweg aus der Enge ihres Lebens im Zentrum der französischen Gesellschaft, und erst die in ihren Augen hohe poetische, weil ursprünglichere Qualität der *banlieue* scheint ihn zu ermöglichen:

Que pouvions nous faire d’autre au bout de toutes ces pertes, dans un monde dont la peau était beaucoup trop grande pour nous – elle avait la pesanteur d’une armure – que de nous vêtir d’une demeure d’écriture pour reconquérir nos coutumes barbares d’enfants de la terre, et nos cérémonies?¹²

Die Orte, die für Mounsis Protagonisten den Ausgangspunkt des Abstiegs in die säkularisierte Hölle der Großstadt darstellen¹³, werden für Le Bouchers Protagonistin Neïla zur Rettung vor der Langeweile einer kleinbürgerlichen französischen Existenz. Der *bidonville* wird zur „citadelle d’illusion“¹⁴ umgedeutet, zur farbigen und märchenhaften Gegenwelt des nüchternen Zentrums erklärt. Durch den illusorischen Charakter dieser „citadelle“ klingt ihre Prekarität allerdings bereits an.

In Begags *Le gone du Chaâba* war es nur der Vater, der zur Verwunderung aller in trotziger Erinnerung an der Wellblechhütte ohne Komfort hing. Bei Le Boucher hingegen handelt es sich für alle Protagonisten um einen Ort der Nostalgie und der Erinnerung, „un espace de chimères dont nous portions inconsciemment le regret et la mémoire.“¹⁵ Erst diese Perspektivierung macht es mög-

¹⁰ Titel eines Essays von Mohand Mounsi.

¹¹ Le Boucher, *Par la queue*, S. 9.

¹² Le Boucher, *Par la queue*, S. 9.

¹³ Siehe oben S. 96ff.

¹⁴ Le Boucher, *Par la queue*, S. 10.

¹⁵ Le Boucher, *Par la queue*, S. 10.

lich, das von ihren Protagonisten geäußerte Bedauern über einen Verlust der *bidonvilles* zu verstehen.

Dominique Le Bouchers Postulat ist es, dass es in den ZUP, in die die Immigranten nach und nach umgesiedelt werden und die aus „blocks sans racines“¹⁶ bestehen, weniger noch als in den *bidonvilles* möglich ist, Wurzeln zu schlagen. Der Ausweg liegt einzig in der Imagination, tradiert durch die orale Erzählkultur und niedergelegt, wie im Falle des vorliegenden Textes, in der Literatur. Oder, um es mit Le Boucher zu sagen:

Là où nous venions de débarquer, ces cités faites de pylônes, de banches de béton et de longs serpents goudronnés, étaient les réserves de tous les indiens expropriés de leurs mythes, de leur destin, de leur passé. Nous nous y percutâmes. Nous y apprîmes que l'exil est déjà à l'intérieur de soi-même et que le seul pays est celui de nos rêves.¹⁷

Die Mythen der „Stadtindianer“, ihre Vergangenheit versucht Le Boucher durch ihre Texte zum Leben zu erwecken. Dabei ist es ihre Protagonistin Neïla, die exemplarisch den Weg der schwierigen Identitätsfindung hin zur Kreativität einschlägt: „Seuls les mots d'encre me déchargeaient de mon fardeau.“¹⁸

Le Boucher stellt Neïla als „une enfant des citadelles de déserrance“¹⁹ dar. Der Neologismus der „déserrance“, den man auch als „dés-errance“ lesen könnte, ist dabei bezeichnend, werden doch so die Vorstädte zum sesshaften Endpunkt eines nomadischen Lebens. Die *errance* auf dem Weg der Identitätsfindung kommt, so deutet das Wortspiel an, in den *bidonvilles* zum (freiwilligen?) Abschluss. Erst die HLM-Siedlungen sind es dann, die der Kreativität keinen freien Lauf mehr lassen und ihre Bewohner von ihren Wurzeln abschneiden. Dabei übersieht Le Boucher allerdings, dass sowohl die *cités* als auch die von ihr so positiv gezeichneten *bidonvilles* als Ghettos oder Reservate gesehen werden können, in denen Nomaden zur Sesshaftigkeit gezwungen wurden. Auch die „Indianer“²⁰ in Le Bouchers Barackensiedlungen sehen sich letztlich genötigt, in ihren Träumen zu suchen, was die Realität ihnen nicht mehr bieten kann.

Andererseits wird die Mythisierung der Peripherie als Ort höherer kreativer und affektiver Energien auf konkret-inhaltlicher Ebene konterkariert von einem durch zahlreiche Intertexte bestimmten Subtext, der eine andere Interpretationsmöglichkeit nahe legt.

¹⁶ Le Boucher, *Par la queue*, S. 17.

¹⁷ Le Boucher, *Par la queue*, S. 12f.

¹⁸ Le Boucher, *Par la queue*, S. 62.

¹⁹ Le Boucher, *Par la queue*, S. 33.

²⁰ Es ist signifikant, dass Le Boucher die Bewohner der Peripherie ausgerechnet als „indiens“ bezeichnet. In Farida Belghouls *Georgette!* versucht die junge Protagonistin ihre Fremdheit als Immigrantenkind durch eine andere, bereits durch das Fernsehen sanktionierte, zu ersetzen und zu einer Indianerin zu werden: „[...] t'es une inzienne? C'est pas grave. Moi, z'trouve que t'as d'la çance! On va t'voir à la télé!“ S. 79.

2. Multiple Konstruktionen

2.1. Im Rohbau

Wie so oft in der *littérature issue de l'immigration* sind auch die bei Dominique Le Boucher auftretenden Protagonisten multiple Persönlichkeiten²¹. Im Falle des vorliegenden Textes bedeutet dies, dass die einzelnen Charaktere sich in unterschiedliche Personen aufzuspalten scheinen: das kleine französische Mädchen mit dem orientalischen Namen Neïla ist zugleich die arabische Freundin Mariāma und die Frau, die nach einem misslungenen Selbstmordversuch im Krankenhaus liegt; ihr Freund, der Kranführer Lakhdar ist gleichzeitig „l'ange“.

Durch diese Spaltung der Persönlichkeiten wird die Prekarität der Situation für die Protagonisten deutlich gemacht, zugleich ergeben sich vielfältige Möglichkeiten, den Prozess der Identitätsfindung von verschiedenen Seiten zu beleuchten und nachzuvollziehen: den Mariāmas als arabisches Mädchen in einer französischen *citée*²², den Neïlas, die durch ihren Namen scheinbar mit einem Erbe belastet worden ist, das sie nur unter Schwierigkeiten anzutreten in der Lage ist; schließlich den der Jugendlichen oder Erwachsenen, die sich durch die Entdeckung ihrer Sexualität mit ihrer Rolle als Frau auseinandersetzen muss und dabei vor der Fülle der Bedeutungsangebote zu scheitern droht:

Je n'étais pas moi, j'étais elle, j'étais nous, elle, moi, toutes les autres, toutes les femmes en moi, dans leur corps refusé. Sous ma peau, des multitudes de femmes, dont l'une, sans doute elle, dont l'une peut-être a un visage familial, que je ne peux pas voir puisqu'il est obstinément banni [*sic*].²³

Gerade bei der Entdeckung ihrer Sexualität fühlt die Protagonistin sich von den unzähligen „Interdit“ ihres französischen Elternhauses massiv eingeschränkt, gleichzeitig aber von den zahlreichen sich ihr bietenden Möglichkeiten der Ausübung ihrer sexuellen Identität restlos überfordert. Ein Mittelweg scheint in ihrer Welt noch nicht zu existieren. Neïla muss ihn sich erst schaffen und versuchen, sich zwischen „Interdits“ und grenzenloser Freiheit eine eigene Persönlichkeit zu konstruieren.

Nicht nur in sexueller Hinsicht befindet sich die Identität der Protagonistin „en construction“, Neïla ist vielmehr allgemein auf der Suche nach sich selbst. Ein deutliches Zeichen für die „Unfertigkeit“ ihrer Identität ist die Tatsache, dass ihr durch die vermeintliche Zerrissenheit zwischen den Kulturen bedingter Suizidversuch auf einer Baustelle stattfindet:

²¹ Siehe hierzu auch S. 51ff. sowie S. 185ff.

²² Dieser Aspekt wird nur oberflächlich gestreift.

²³ Le Boucher, *Par la queue*, S. 29.

Je me suis mise à mort dans du matériau de construction, c'était absurde.
[...] Je me suis enfermée vivante dans de futures murailles, pas nées, je te
raconte ma mort parce que je me suis loupée...²⁴

Der Sprung vom Kran, also von einem wichtigen Teil der „Baustelle“, der in den Tod führen sollte, hat allerdings weder zu einer zufriedenstellenden Antwort auf die Frage nach der eigenen Persönlichkeit noch zu einer Auslöschung aller weiteren Fragen, zum Tod, geführt. Neïla hat sich „loupée“, ist an ihrem Ziel, einer stabilen Persönlichkeit, vorbeigesprungen. Das Konstruktionsmaterial ist zwar vorhanden, der Bau wird auch begonnen, dann aber unvollendet abgebrochen²⁵.

Die Notwendigkeit einer Neudefinition ihrer Persönlichkeit ergibt sich für Neïla zunächst aus der Tatsache, dass sie den Namen einer ehemaligen arabischen Geliebten ihres Vaters trägt. An diesem unfreiwilligen Erbe hat sie schwer zu tragen:

Les autres avaient essayé de l'arrêter dans cette voie de la malfaçon [den Vater], ils lui avaient proposé des compromis, des noms qui engageaient à rien, qui laissaient des issues. [...] A quoi il avait pensé mon père, en me donnant un prénom comme ça, sans me refiler avec, le minimum des racines et du mode d'emploi?²⁶

Der so deutlich orientalisch markierte Name Neïla stellt sie vor das umgekehrte Problem wie den Protagonisten Paul Smails, den sein Vater durch den französischen Namen besser in diese Gesellschaft integrieren wollte²⁷: der Name Neïla weist sie als anders aus und verhindert ihre problemlose Eingliederung. Im Gegensatz zu „normalen Namen“, „des noms qui n'engageaient à rien, qui laissaient des issues“, trennt der arabische Name sie von ihrer Familie, macht sie zur „étrangère“²⁸.

Es liegt in dieser Familie also von vorne herein eine Störung der Ordnung vor. Die vermeintlich klare Unterteilung in „eigen“ und „fremd“, in „Zentrum“ und „Peripherie“, ist durch die „falsche“ Namensgebung „verrückt“, die Orientierung wird erschwert. Neïla –von ihrer Mutter in der Tat als verrückt im buchstäblichen Sinne gesehen – wird durch ihren Namen zum Immigrantenkind im Zentrum der französischen Familie, die sich so genötigt sieht, sich des „Fremden“ in ihrem privatesten Raum zu erwehren. Der Name hat sie mit Fremdheit „angesteckt“ und ihr, so fürchtet ihre Mutter, aller Logik zum Trotz arabisches Blut verliehen:

²⁴ Le Boucher, *Par la queue*, S. 22.

²⁵ Am Ende bleibt auch vom Chaâba Azouz Begags nur Baumaterial übrig: „Un remblai de matériaux de construction pour bidonville!“ Begag, *Le gone*, S. 149.

²⁶ Le Boucher, *Par la queue*, S. 22ff.

²⁷ Siehe hierzu Smail, *Casa*, S. 38 sowie unten, S. 169.

²⁸ Le Boucher, *Par la queue*, S. 23. Vor demselben Problem stehen auch die Protagonisten Azouz Begags, siehe dazu oben, S. 45ff.

C'est de ta faute, avec ton idée de lui donner le prénom de cette fille, elle a pris du sang de chez eux, le nom, ça porte malheur. Et pourquoi que tu l'emmènes tout le temps les voir? Ça te suffit pas qu'elle soit folle?²⁹

Gleichzeitig birgt ihr Name, so meint Neïla, eine Aufgabe: die, nach den vermeintlich dadurch angedeuteten arabischen Wurzeln zu suchen. So macht sie sich, wie vorher zahlreiche Protagonisten der *littérature issue de l'immigration*, auf die Suche nach ihrer eigenen Identität.

Der signifikante Unterschied besteht darin, dass die arabischen Anteile Neïlas nur in ihrem Namen bestehen. Azouz, Béni, Shérazade und Ali sind exemplarisch für ihre Generation gezwungen, ihr Elternhaus zu verlassen, um ihre hybride Identität zu erkunden. Ihr Weg führt sie dabei meist von der Peripherie ins Zentrum der Städte. Neïla hingegen muss den umgekehrten Weg gehen: Die Erfahrungen, die das Zentrum ihr bieten kann, hat sie zu Hause bereits gemacht, sie haben ihr nur ihre Fremdheit verdeutlicht. Um sich über ihren wenn auch „fiktiven“ arabischen Anteil im klaren zu werden, muss sie sich vom Zentrum der „Français de France“ an die orientalisch geprägte Peripherie der Städte begeben, die zu einem Ort besonderer Freiheit umgedeutet wird. Das der gegenüber den „echten“ *immigrés* umgekehrte Weg vom Zentrum in die Peripherie allein aufgrund der Tatsache, dass der Rückweg stets offen bleibt und Neïla nicht mit Rassismus zu kämpfen hat, einfacher ist, versteht sich dabei von selbst.

Der befreiende Schritt in den *bidonville* als einen freieren und insbesondere poetischeren „lieu hors normes“³⁰ und zu der von ihr zu Wahlverwandten gemachten algerischen Familie, die ihr den Weg zu ihren „arabischen Wurzeln“ zeigen soll, wird aber erst mit Einsetzen der Pubertät möglich:

Le soir où j'ai perdu mon sang, j'ai senti une fêlure, quelque chose d'irréparable s'était ouvert dans mon corps, toute la peau ancienne fourbue de craquelures qui se défaisait. C'était la première fois que je prenais conscience de mon sang, je sentais qu'il m'appartenait, il n'était pas celui de ma mère. [...] C'est alors que ça m'est venu comme une évidence, puisque j'avais perdu mon sang, ça me revenait de choisir qui étaient les miens.³¹

Erst mit dem Verlust ihres eigenen Blutes, so scheint es ihr, gewinnt sie die Einsicht über ihre Fremdheit innerhalb ihrer Familie, kann sie die Spaltung erkennen, die ihre Anwesenheit in derselben verursacht. Das Einsetzen der Pubertät wird für Neïla zum sichtbaren Zeichen für den Beginn eines neuen Lebensabschnitts. Mit dem Beginn der Menstruation häutet sie sich, „toute la peau ancienne fourbue de craquelures qui se défaisait“ und geht daraus als neuer Mensch hervor. Neïlas Metamorphose nimmt hier ihren Anfang.

²⁹ Le Boucher, *Par la queue*, S. 29.

³⁰ Le Boucher, *Par la queue*, S. 58. Damit eignet er sich auch besonders gut als Ort der Suche nach einer prekären Identität.

³¹ Le Boucher, *Par la queue*, S. 45ff.

Bruno Bettelheim hat darauf hingewiesen, dass „das Einsetzen der Menstruation den gebräuchlichsten Anlaß für die Mädcheninitiation darstellt“³². In der Tat markiert dieses Ereignis für Neïla insofern den Übertritt von Kindheit zu Erwachsenenalter, als sie meint, das Recht zu erhalten, sich von ihrer Familie loszusagen und eine eigene zu wählen. Der Beginn des neuen Lebensabschnittes wird folglich durch eine Ortsveränderung akzentuiert: Sie verlässt den Ort ihrer Kindheit, um die Initiation in ihr Leben als Erwachsene an einem anderen, ihr durch den Namen angedeuteten Ort zu erhalten – in diesem Fall dem *bidonville*³³. Wie später zu zeigen sein wird, lässt sich diese Deutung durch die Thesen Michel Foucaults zur Funktion der Heterotopien (als solche ist der *bidonville* hier zu sehen) innerhalb einer Gesellschaft stützen³⁴.

2.2. Imaginäre Ehebrüche

Einen ersten „Überblick“ über den für Neïla erforderlichen Ablösungsprozess liefert ihr der algerische Freund Lakhdar, der sie mitnimmt ins Führerhaus des Krans, in dem er stets übernachtet und der für sie bereits besondere Bedeutung erlangt hatte: „Je te parle de la grue car c’est le seul personnage avec lequel j’ai pu entretenir une conversation à l’époque.“³⁵

Nach dem, was die Mutter Neïla aus dem Lexikon vorgelesen hatte, handelt es sich bei einer „grue“ angeblich um „un oiseau de métal qui part en immigration à l’approche des froids“³⁶. Er stellt also nicht nur ein Symbol für die Immigranten dar, zu denen sie sich auf unerklärliche Weise hingezogen fühlt, sondern im Gegensatz zu ihr ist er auch fähig, Grenzen zu überschreiten. Diesen Wunsch weckt Lakhdar auch in Neïla: „Je veux là où je peux avoir tout, comme dans l’intérieur de ma tête, les grands oiseaux qui partent en Arabie et qui franchissent les limites...“³⁷

Durch ihren Aufstieg ins Führerhaus des Krans gelingt es ihr, sich im buchstäblichen Sinne einen Überblick über ihre Welt zu verschaffen und sich von ihrem bisherigen Leben zu entfernen.

³² Bruno Bettelheim: *Symbolische Wunden. Pubertätsriten und der Neid des Mannes*. München ²1982 (¹1975) (Original: *Symbolic Wounds – Puberty Rites and the Envious Male*. New York 1954). S. 180.

³³ Mit diesem Ortswechsel und seiner symbolischen Aufladung wird deutlich, dass Le Boucher sich hier nicht nur auf einen maghrebinischen Kontext bezieht, in dem es vollkommen undenkbar wäre, dass ein junges Mädchen das Elternhaus so einfach verlässt. Auch für eine französische Familie wäre dies ein ungewöhnlicher Vorgang. Sieht man den Schritt in den *bidonville* hingegen als Beginn eines Initiationsprozesses, so wird deutlich, dass hier ein neuer anthropologischer Zusammenhang hergestellt wird.

³⁴ Siehe hierzu unten, S. 114ff.

³⁵ Le Boucher, *Par la queue*, S. 22.

³⁶ Le Boucher, *Par la queue*, S. 23.

³⁷ Le Boucher, *Par la queue*, S. 34.

Es ist bezeichnend, dass die dabei eingenommene Perspektive eher für die Romantik denn für die (Post-)Moderne charakteristisch ist. So postuliert Horst Weich im Hinblick auf den panoramatischen Blick:

Der topische *point de vue* des romantischen Betrachters ist das über das Objekt herausgehobene Ruhepunktspanorama; es bietet dem meist isolierten Betrachter einen umfassenden Blick in eine zu Füßen liegende, oft bedrohliche, durch Gegensätze gekennzeichnete *profondeur*.³⁸

Neila ist im Führerhaus in der Tat von der Außenwelt zu ihren Füßen isoliert. Sie hat die Möglichkeit, in Ruhe hinabzuschauen, allerdings nicht im romantischen Sinne auf die Natur, sondern auf die sie sonst überfordernde Stadt und ihre Gegensätze. Dieser Moment, der für sie einen in mehrfacher Hinsicht entscheidenden Einschnitt markiert, ist der Beginn ihrer zunächst vielversprechenden Identitätsfindung. Neila steht zumindest vorübergehend im Zentrum ihrer Welt und kann sie sich aus ihrer subjektiven Perspektive konstituieren. Sie hat gleichsam die absolutistische Zentralperspektive inne, die sie zur Herrscherin über ihre Welt macht³⁹.

Die Tatsache, dass Le Boucher sich gerade an einem solch entscheidenden Punkt in ihrem Text romantischer Topoi bedient, kann als symptomatisch für ihre Betrachtung der französischen *cités* und *bidonvilles* gesehen werden. Diese von anderen Autoren der *littérature issue de l'immigration* äußerst kritisch betrachteten Orte werden bei ihr in einer romantischen Glorifizierung von Einfachheit und Armut neoromantisch überhöht und ihr Bestehen damit auf eigenartige Weise gerechtfertigt.

Im Kran, der ihr nicht nur ein Panorama bietet, sondern sie auch der Zeit enthebt, erfolgt für Neila eine Grenzüberschreitung: Der Aufstieg symbolisiert auch die Entdeckung ihrer Sexualität. Sie erlebt einen Orgasmus und mit ihm die Erweckung ihres kreativen Potentials:

Arrivée tout en haut, dans la maison de verre, la houle des nuages violets me prit, et j'eus envie d'écrire sur cette page absolument nue. Des mots se formaient dans ma bouche et ils se défaisaient à travers le balancement de mon corps. Tout ce qui pesait sur moi, ces morceaux de plomb faisant cratère à l'intérieur, cette lave morte dans mes mains, éclatait... [...] Ils ignoraient tout du petit cri des étoiles, la nuit, lorsqu'on se renverse l'encrier dans la tête. Je jouissais de ce souffle qui ne cessait de me remplir le cœur d'une joie sourde. Cette découverte, ce besoin d'absolu me submergeaient.⁴⁰

Die Übersicht über ihre bisherige Welt weckt in Neila ihre kreativen Fähigkeiten. Die „page entièrement nue“ ihres Körpers, auf dem die Ausübung ihrer Sexualität Spuren hinterlassen wird, spiegelt das Papier, die „page blanche“, die

³⁸ Weich, *Paris en vers*, S. 123.

³⁹ Siehe dazu auch Rudolf zur Lippe: „Hof und Schloß – Die Bühne des Absolutismus“. In: Ernst Hinrichs (Hrsg.): *Absolutismus*. Frankfurt/Main 1986. S. 138-161.

⁴⁰ Le Boucher, *Par la queue*, S. 34f.

sie beschreiben möchte.⁴¹ Neïlas Einschreibung in die Welt erfolgt insofern in doppelter Weise: Einerseits als Schreiben im ursprünglichen Sinn von Autorschaft und Text, andererseits als „Beschreiben“ ihres Körpers, als Definition ihrer selbst und ihrer prekären Identität.

Die Szene im Führerhaus des Krans entspricht signifikanterweise der Schlusszene einer Novelle Albert Camus', der auch durch einen anderen Intertext in Le Bouchers Roman präsent ist⁴²: In „La femme adultère“ besteigt Janine, die am selben Tag mit ihrem Mann in eine Oase in der algerischen Wüste gekommen ist, nachts und ohne Begleitung das Dach des Forts und findet dort nicht nur die Erkenntnis ihrer existentiellen Einsamkeit, die sie von ihrem Mann entfernt, sondern erlebt auch ein Einheitsgefühl mit der Natur, das sie schließlich zum Orgasmus (somit dem „Ehebruch“ des Titels) führt:

Après tant d'années où, fuyant devant la peur, elle avait couru follement sans but, elle s'arrêtait enfin. En même temps, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus. Pressée de tout son ventre contre le parapet, tendue vers le ciel en mouvement, elle attendait seulement que son cœur encore bouleversé s'apaisât à son tour et que le silence se fit en elle. [...] Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide.⁴³

Sowohl Janines als auch Neïlas Erlebnis findet hoch über der Erde statt, an einem Ort, der einen panoramatischen Blick über ihre jeweiligen Welten ermöglicht. Ebenso wie dieses Erlebnis für Camus' Janine eine Entdeckung und einen Neubeginn markiert, so verhält es sich auch für Neïla, der die Dringlichkeit ihrer Suche nach sich selbst nun noch bewusster ist. Im Gegensatz zu Janine ist es ihr allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht gelungen, „[de] retrouver ses racines“. Dieser Prozess steht noch am Anfang.

Im Zusammenhang mit einem weiteren Aspekt weisen Camus' und Le Bouchers Texte Parallelen auf: Bezüglich eines Ehebruchs, der zwar realiter nicht stattfindet, dennoch aber von zentraler Bedeutung ist.

Der titelgebende „adultère“ Janines bei Camus besteht nicht in einem tatsächlichen Verhältnis mit einem anderen Mann. Die Aufkündigung der scheinbar Sicherheit und Geborgenheit versprechenden Bindung geschieht nicht als Tat, sondern vielmehr als innerer Vorgang, der Janine von ihrem Mann trennt und

⁴¹ Andererseits lassen sich in dieser Szene auch Spuren eines ganz anderen, feministischen Literaturdiskurses entdecken: der Frauenmystik. Hier spielt nicht nur die verklausuliert beschriebene „unio mystica“ mit Gott eine Rolle, sondern auch die Metaphorik von Auf- und Abstieg ist von Bedeutung. Siehe hierzu auch Alois M. Haas: *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*. Frankfurt/Main 1996.

⁴² Siehe hierzu unten S. 121ff.

⁴³ Albert Camus: „La femme adultère“. In: Ders.: *L'exil et le royaume*. Paris 1957. S. 9-34. Hier S. 33f.

das Versprechen, unter dessen Zeichen sie zusammenleben, ungültig macht. Im Gegensatz zu ihrem Mann gelingt es Janine, ihre existentielle Einsamkeit als Preis der Freiheit und der menschlichen Würde zu akzeptieren und unabhängig von ihm zu einer eigenständigen Identität zu finden.

Bei Le Boucher handelt es sich hingegen um einen „Ehebruch“ des Mannes, Neïlas Vaters. Auch während seiner Ehe mit Neïlas Mutter kann er die arabische Frau, mit der er vor seiner Heirat liiert war, nicht vergessen und gibt sogar seiner Tochter deren Namen. Hier ist es also das der Ehe vorausgehende Verhältnis, das das Eheversprechen ungültig werden lässt. Auf dieser Ebene wird Neïla zum Kind eines außerehelichen Verhältnisses, zum Produkt einer nur noch in der Imagination bestehenden bikulturellen Beziehung, für die in der Realität des Romans ihr exotischer Name zum Zeichen geworden ist.

Nach dem Verschwinden Lakhbars – die Vorhersage der Mutter über das Schicksal des Krans ist eingetroffen⁴⁴ – ist es das Einsetzen der Pubertät, das den Beginn der Loslösung vom Elternhaus markiert und es ihr erlaubt, auf die Suche nach sich selbst zu gehen: „[...] j’ai voulu partir à ma recherche [...]“⁴⁵. Sie geht zu Loula, der algerischen Geschichtenerzählerin und ihrer Familie, in den *bidonville*, „pour donner un sens à mon nom, pour ne plus être l’étrangère à la table des autres“⁴⁶.

Nicht nur mit dieser „Rückkehr“ in den *bidonville* vollzieht Dominique Le Bouchers Protagonistin im Gegensatz zu denen Begags einen umgekehrten Prozess: Zwar stellt auch für sie ihr Name eine Herausforderung dar, indem er sie als fremd markiert, dies wird allerdings dadurch umso auffälliger, als diese Fremdheit im Gegensatz zu ihrem Äußeren steht. Azouz, Béni, Momo und Farid hingegen sind bereits auf den ersten Blick, noch bevor sie ihren Namen gesagt haben, als „Fremde“ zu erkennen. Auch sie leiden unter dieser Situation, versuchen ihr aber beizukommen, indem sie diese Fremdheit negieren und sich um ihre völlige Assimilierung bemühen, nicht indem sie wie Neïla aufbrechen, um nach ihren Wurzeln zu forschen.

Die Integration wird bei Begags Protagonisten durch ihr maghrebinisches Äußeres verhindert. Damit bleiben sie, so legt es vor allem der Schluss von *Béni* nahe, stets „étrangers“ in der Gesellschaft, in der sie doch geboren sind. Neïla hingegen sucht diese Fremdheit bewusst auf, so wie sie auch den *bidonville* als für ihre Suche prädestinierten Ort sieht, der doch von Azouz und Béni nur allzu bereitwillig verlassen wird.

⁴⁴ „Voilà, t’es au courant, le livre il le dit, un matin, y aura plus rien du tout. Elle sera envoyée, partie chez les Arabes, ta grue, allez hop [...]“ Le Boucher, *Par la queue*, S. 23.

⁴⁵ Le Boucher, *Par la queue*, S. 27.

⁴⁶ Le Boucher, *Par la queue*, S. 62.

3. Die *cité de transit* als Krisenheterotopie

A Paris, on peut avoir la nostalgie d'espace et de battements d'ailes. (Albert Camus⁴⁷)

Im *bidonville*, am Nicht-Ort der französischen Gesellschaft *par excellence*, wird Neila sich ihrer eigenen Ortlosigkeit erst richtig bewusst: „[...] nous vivions sans espace, coupé de la peau même de la terre. [...] Le bidonville était un lieu hors normes, une réserve.“⁴⁸ Le Bouchers Einschätzung des kreativen Potentials der Peripherie ist derart, dass sie darin gleichsam einen idealen Ort zu beschreiben scheint. Insofern trifft ein von Michel Foucault in Abgrenzung zur Utopie geprägter Begriff für ihre Darstellung zu:

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.⁴⁹

Diese Orte der realisierten Utopien, die zwar in jeder Gesellschaft vorhanden und konkret zu verorten sind, die aber gleichzeitig Anti-Orte darstellen, bezeichnet Foucault mit dem Begriff der Heterotopie. Dabei unterteilt er in zwei verschiedene Formen, die verschiedene Funktionen innerhalb einer Gesellschaft zu erfüllen haben: Krisen- und Abweichungsheterotopien:

Dans les sociétés dites ‚primitives‘, il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.⁵⁰

Zu einem solch transitorischen Ort, zu einer Krisenheterotopie wird der *bidonville* für die Protagonisten Dominique Le Bouchers. In einer bestimmten Phase ihrer Entwicklung erfüllt er als peripherer Ort für sie eine wichtige Funktion:

Dans notre société, ces hétérotopies de crise ne cessent de disparaître, quoi qu'on en trouve encore quelques restes. [...] Pour les jeunes filles, il exis-

⁴⁷ Albert Camus: „L'été à Alger“. In: Ders., *Noces / L'été*, S. 33-52. Hier S. 33.

⁴⁸ Le Boucher, *Par la queue*, S. 58.

⁴⁹ Foucault, „Des espaces autres“, S. 755f.

⁵⁰ Foucault, „Des espaces autres“, S. 756f.

tait, jusqu'au milieu du XX^e siècle, une tradition qui s'appelait le 'voyage de noces'; c'était un thème ancestral. La défloration de la jeune fille ne pouvait avoir lieu 'nulle part' et, à ce moment-là, le train, l'hôtel du voyage de noces, c'était bien ce lieu de nulle part, cette hétérotopie sans repères géographiques.⁵¹

Im Roman bietet der *bidonville* Neïla Asyl in der schwierigen Zeit der Pubertät und der Entdeckung ihrer Sexualität, in dem sie sich dort für die Dauer dieses Zustandes aus der Gesellschaft hinausgenommen fühlen darf. Hier, an dem für ihre Initiation vorbehaltenen Ort, lernt sie, sich selbst in ihrer Widersprüchlichkeit zu erkennen, und kann anschließend in die Gesellschaft zurückfinden.

Die Heterotopie fungiert hier als Spiegel, der gleichzeitig Absenz und Präsenz deutlich macht und so stets auf die Realität zurückverweist: „Wie im Spiegel sehe man in der Heterotopie, wo man nicht ist, und sei damit gleichzeitig auf den Platz, den man tatsächlich einnimmt, verwiesen.“⁵² Nicht die Barackensiedlung selbst ist es folglich, die Neïlas Platz in der Gesellschaft darstellt, aber sie eröffnet ihr neue Perspektiven und ermöglicht ihr, ihren tatsächlichen Platz zu finden.

Ganz im Sinne der Thesen Foucaults, der die Heterotopie als „espace d'illusion“⁵³ darstellt, erscheint es dann, wenn der heterotope *bidonville* bei Le Boucher als „citadelle d'illusion“⁵⁴ bezeichnet wird. Da es eine Krise ihrer Identität ist, die Neïla in den *bidonville* führt, wird insbesondere im Lichte von Foucaults Bezugstext deutlich, dass es sich bei ihrem Aufenthalt dort um einen vorübergehenden Zustand handelt. In diesem Zusammenhang ist es nur konsequent, dass die Baracken abgerissen werden, als Neïla nach Abschluss des Prozesses des Erwachsenwerdens die Siedlung verlässt. Als „Zitadelle der Illusion“ bestand der *bidonville* nur solange in Neïlas Imagination, wie es für ihre „Heilung“ von der „blessure“ der Pubertät vonnöten war.

Andererseits wirkt diese Sichtweise der Peripherie und ihrer Funktion innerhalb einer Gesellschaft bei Le Boucher im Gegensatz zu ihrer Darstellung etwa bei Sebbar bemerkenswert eingeschränkt. Aller Mythisierung zum Trotz erweist sich bei näherer Betrachtung, dass in *Par la queue des diables* die Peripherie nicht als tatsächlicher Lebensraum betrachtet wird, sondern nur als *cité de transit* im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne fungiert, die während einer gewissen Phase als Schutzraum funktionalisiert wird.

Entsprechend erlebt Neïla ihre vorübergehende Ortlosigkeit nicht als eigentlichen Verlust. Die orale Kultur ihrer neuen „Familie“, tradiert durch Loula, eröffnet ihr die neuen Möglichkeiten, die nun vor ihr liegen:

En nous ouvrant le champ insensé des rêves, Loula nous faisait reconnaître l'espace qui était en nous. Au-delà duquel rien n'existe vraiment et que rien

⁵¹ Foucault, „Des espaces autres“, S. 757.

⁵² Löw, *Raumsoziologie*, S. 165.

⁵³ Foucault, „Des espaces autres“, S. 761.

⁵⁴ Le Boucher, *Par la queue*, S. 10.

ne peut réduire. Elle nous apprenait à projeter notre territoire à l'extérieur de nous, aux quatre coins du monde.⁵⁵

Die Protagonistin findet ihren Ort nicht innerhalb der Familie oder einer rein französischen Gesellschaft, sie muss an den Rand derselben treten, um eine neue, nach innen, in den Bereich des Imaginären verlagerte Heimat zu finden und sich auf diese Weise neu zu zentrieren. Erst anschließend kann sie der Welt außerhalb des *bidonville* wieder entgegentreten.

Ihr Weg ist somit der einer umgekehrten Immigration: Vom Zentrum der eigenen Gesellschaft ausgehend, in dem sie sich nicht zurecht finden kann, in die „Arabie“ der Peripherie, den *bidonvilles* der Immigranten. Neïla sucht ihre Wurzeln dort, wo die Migranten sich gewöhnlich ihrer endgültigen Trennung von denselben bewusst werden: „Certains d'entre nous sont nés dans ces marges, d'autres y ont été transplantés sans que jamais l'arbre n'y fasse racines.“⁵⁶ Für sie allerdings ist der *bidonville* nur ein vorübergehender Schutzraum, der für eine wichtige Phase in ihrer Entwicklung bestimmend ist. Im Schutz dieser Reserve kann sie wieder zu sich finden und ihre eigenen Kreativität entwickeln, die für Le Bouchers Protagonistin ganz von den Einflüssen der Peripherie geprägt ist. Dies steht im Gegensatz zu der Funktion, die die *cités* für viele Immigranten erfüllt haben, die nahezu auf Dauer dort lebten und für die der „Transit“ kein Ende nahm. Auch als Schutzraum konnten die Barackensiedlungen ihnen nicht dienen, sie lieferten sie im Gegenteil besonders massiv nicht nur Wind und Wetter, sondern auch der Willkür von Seiten der eigenen Leute wie auch der französischen Behörden aus⁵⁷.

In diesem Zusammenhang ist es signifikant, dass Foucault auch die Kolonien als „hétérotopie non pas d'illusion, mais de compensation“⁵⁸ sieht. Insofern erscheint es nur konsequent, dass Neïla ausgerechnet bei den aus den Kolonien nach Frankreich gekommenen Immigranten Schutz sucht, die auf französischem Boden versuchen, sich in einem Mikrokosmos ihre Heimat, die ehemalige Kolonie zu erhalten⁵⁹.

⁵⁵ Le Boucher, *Par la queue*, S. 58.

⁵⁶ Le Boucher, *Par la queue*, S. 9.

⁵⁷ Dies wird z. B. von Azouz Begag in *Le gone du Chaâba* eindrücklich dargestellt.

⁵⁸ Foucault, „Des espaces autres“, S. 761.

⁵⁹ „For those who identify with the center, going to the immigrant suburbs means crossing into alien territory. For them, the ‚banlieues‘ constitute what Foucault calls ‚heterotopias‘, places associated with those whose behavior is deviant in relation to the required means or norm. Foucault cites colonies as ‚extreme types of heterotopia‘, and, as the home of immigrants from the former colonies, the ‚banlieues‘ have taken on the attributes of the colony in the public mind.“ Susan Ireland: „Les Banlieues de l'identité: Urban Geography and Immigrant Identities“. In: *French Literature Series*, XXIV/1997. S. 171-188. Hier S. 175.

4. Der Vogel Roch und Caligula

Die vermeintlich positive Lektüre des *bidonville* erweist sich bei näherer Betrachtung als Funktionalisierung desselben als Schutzraum in einer Krisenzeit. Ebenso verhält es sich auch mit dem Gedächtnisraum, den der Roman über seine Intertexte eröffnet. Im Vorwort Moussa Lebkitis und auch im „Prologue“ wird stark auf den märchenhaften Charakter des Textes Bezug genommen, „de Grimm à Perrault aux Mille et Une Nuits“⁶⁰. Die orale Tradierung der anzitierten Erzählungen scheint meist auf einen orientalischen bzw. spezifisch arabischen Kontext zu verweisen. Durch die Wahl dieser Bezugstexte wird der durch die „petits Algériens“⁶¹ der Einleitung explizit aufgerufene, orientalische Kontext verstärkt.

Bei einer eingehenderen Analyse kommt man allerdings zu dem Ergebnis, dass der überwiegende Teil der Intertexte nicht etwa einem arabischen Hintergrund entspringt, sondern dem französischen Kanon entnommen ist. Dies mag vor allem insofern erstaunlich erscheinen, als Dominique Le Bouchers erklärtes Interesse darin besteht, sich nicht der national-französischen, sondern einer peripheren Literatur der Immigration einzuschreiben. Der entwickelte Gedächtnisraum ist nur scheinbar ein in dieser Hinsicht peripherer, bietet in der Tat aber, wie zu zeigen sein wird, vor allem zahlreiche Anknüpfungspunkte an die moderne Literatur Frankreichs.

Gerade im Vergleich mit anderen in dieser Arbeit behandelten Texten, die zumeist innerhalb eines sehr breit gespannten Netzes intertextueller Verweise stehen und so ein hybrides kulturelles Gedächtnis für sich reklamieren, erscheint der Rahmen hier weit beschränkter. Nimmt man diese Strategien als solche der Legitimierung einer Einschreibung in eine bestimmte (National?)Literatur, so muss davon ausgegangen werden, dass Le Boucher bewusst darauf verzichtet und sich für ihren Roman letztlich einen engeren Rahmen steckt, als ihre metatextuellen Bemerkungen im „Prologue“ es zunächst vermuten lassen:

Écriture qui quête son espace immense, hors de toutes limites d'un monde borné de murs et d'un temps figé dans une flaque de verre, sa liberté dans un fragment de bleu, un ciel ouvert dans un désordre marin qui n'en finit pas. [...] Il s'agit d'un texte volé à l'enfance et destiné à prendre la place du meneur de mots [...] au début d'une série de contes et histoires [...].⁶²

Nicht der unendliche Raum der Weltliteratur oder der oral tradierten orientalischen Märchen und Geschichten ist es, in dem Le Boucher ihren Roman ent-

⁶⁰ Le Boucher, *Par la queue*, S. 12.

⁶¹ Le Boucher, *Par la queue*, S. 13.

⁶² Le Boucher, *Par la queue*, S. 10.

faltet, sondern vor allem der der französischen Literatur, von der sie sich als „enfant du ‚Maghreb périphérique‘“⁶³ doch abzusetzen sucht.

4.1. Sindbad in der „Zone“

Zwar entstammen die den drei großen Kapiteln vorgeschalteten Zitate einem libanesischen Text, *The Prophet* (¹1923) von Khalil Gibran, bei näherer Betrachtung erweist sich allerdings, dass der im Libanon gebürtige Autor seine Texte auf Englisch verfasst und seine größten Erfolge in den USA und nicht im Libanon oder der arabischen Welt feierte.

Mit diesem scheinbaren Etikettenschwindel erfährt der zitierte Autor ein ähnliches Schicksal wie Le Bouchers Protagonistin: Trotz des arabischen Namens ist sie Französin, enttäuscht also immer wieder die Erwartungen ihres Gegenübers, das hinter dem orientalischen Namen auch eine ebensolche Identität erwartet. Weniger noch als Gibran kann Neïla allerdings mit tatsächlichen Wurzeln im Orient aufwarten.

Der Titel des ersten Kapitels, „Roc“, rekurriert auf den mythischen Vogel Roch aus der zum Zyklus der *Märchen aus 1001 Nacht* gehörigen Erzählung „Sindbad der Seefahrer“. Bei Dominique Le Boucher spiegelt das Bild des gewaltigen Greifvogels, der nahezu den gesamten Körper der Erzählerin verschlungen hat und von dessen Kraft sie dennoch fasziniert ist, das Bild der anderen „grue“, des Kranes, mit dem sie kommuniziert und über den sie sich letztlich in den Tod stürzen will:

Pendant de longues heures, je dessinais sur mon ventre nu et rond aux tentatives de formes douces, de flaques d'ombres, un gros oiseau de proie dont le bec et les griffes avaient dévoré le reste du corps. Je m'envisageais à l'intérieur de cette bête dans un spasme qui me rendrait entièrement autre.⁶⁴

Neïlas Körper fungiert an dieser Stelle wieder als „page blanche“, die es im Verlauf ihres Prozesses der Identitätsfindung zu beschreiben gilt. Erst danach wird eine Definition und somit Festschreibung ihrer Persönlichkeit ermöglicht. Ihre Einverleibung durch den Vogel führt zunächst zur völligen Verwandlung, die von der Protagonistin herbeigesehnt wird.

Dieser Absatz, in dem das im Roman zentrale Thema der Sexualität anklingt, lässt sich als Antwort auf eine Passage aus Guillaume Apollinaires „Zone“ lesen⁶⁵:

⁶³ Mounsi, *Territoire*, S. 42. Le Boucher in Chaulet-Achour, „Mémoire métisse“, S. 234.

⁶⁴ Le Boucher, *Par la queue*, S. 25.

⁶⁵ Im Übrigen ist es bezeichnend, dass Le Boucher sich ausgerechnet auf „Zone“ bezieht, handelt es sich beim Titel von Apollinaires Gedicht doch um ein anderes Wort für die *banlieue*, in der ihr Text angesiedelt ist: „Such is the intimate paradox of la zone, an alternative term for banlieue: a nowhere space marked by rituals of exclusion, a place of transience where people get stuck, a ‚non-city‘ in which people cover large distances to end up where they started, a border between the glitter of the metropolis and a no-man’s land, a pocket of social stagnation

[...] D'Afrique arrivent les ibis les flamants les marabouts
 L'oiseau Roc célébré par les conteurs et les poètes
 Plane tenant dans les serres le crâne d'Adam la première tête [...] ⁶⁶

Auch Apollinaire nimmt in diesem Zusammenhang direkt auf die oralen Erzählungen afrikanischer Traditionen Bezug, denen der Vogel Roch entsprungen scheint. Aus dieser „Wiege der Menschheit“ bringt er den Kopf Adams (auch hier scheint er den Rest des Körpers verschlungen zu haben), des ersten Menschen, mit.

Neïlas „Veränderung“ durch den Vogel Roch macht sie, so kann man mit „Zone“ als Intertext postulieren, zum ersten Menschen. Allerdings kehrt sie die Entwicklung Adams ins Positive: Wurde Adam durch die Entdeckung seiner Sexualität aus dem Paradies vertrieben, zu dem ihm fortan von Engeln der Eintritt verwehrt wurde, so ist es in Neïlas Fall ihre Sexualität, die ihr ermöglicht, die Enge des Elternhauses zugunsten des *bidonville*, der für sie zur geistigen Heimat, ja zum Paradies wird, zu verlassen.

Auch die Begegnung mit einem Engel (der identisch ist mit Lakhdar) bleibt nicht aus:

L'ange parlait de la maison aux tapis couleur de grenades trop mûres, et Loula se taisait. [...] Elle regarda l'ange et ses yeux se taisaient. [...] Je ne revis pas Mariama, le jour même, on commença à enlever les palissades du bidonville. ⁶⁷

Gemeinsam mit dem Engel wird Neïla schließlich die Barackensiedlung verlassen, mit unbekanntem Ziel. Mit ihrem Weggang wird der *bidonville* überflüssig und kann abgerissen werden, wodurch allerdings auch Neïla einen Teil ihrer Lebenskraft verliert und sich nach Lakhdars/des Engels Verschwinden das Leben nimmt. Dies ist allerdings, so soll noch gezeigt werden, im Kontext des Romans nicht als endgültiges, negatives Ende zu werten.

Auf der inhaltlichen Ebene lässt sich *Par la queue* in einigen weiteren Passagen parallel zu „Zone“ lesen, insbesondere wenn dem lyrischen Ich auf seinem Weg durch Paris eine Gruppe von meist jüdischen Immigranten, die sein Mitleid hervorruft⁶⁸, begegnet.

and social unrest.“ Bérénice Reynaud: „Le ‚hood‘: Hate and Its Neighbours“. In: *Film Comment* 32/1996. S. 54-58. Hier S. 56.

⁶⁶ Guillaume Apollinaire: „Zone“. In: Ders.: *Oeuvres poétiques*. Paris 1965. S. 39-44. Hier S. 40f.

⁶⁷ Le Boucher, *Par la queue*, S. 71f.

⁶⁸ „Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants / Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent les enfants / Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare / Ils ont foi dans leur étoile comme les rois-mages / Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine / Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune / Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez votre cœur / Cet édredon et nos rêves sont aussi irréels / Quelques-uns de ces émigrants restent ici et se logent / Rue des Rosiers ou rue des Ecoiffes dans des bouges [...]“. Apollinaire, „Zone“, S. 43.

Während Neïlas Ausblick aus dem Führerhaus des Krans den bereits erwähnten panoramatischen Blick des romantischen Beobachters repräsentierte, so erfolgt mit dem Bezug auf das Gedicht „Zone“ der Abstieg auf die Straße. Die Stadt ist nach dem Abschluss ihrer Initiation für Neïla kommensurabel geworden, somit wird es auch möglich, sich ihr direkt auszusetzen und den *bidonville* zu verlassen. Hierin gleicht sie Apollinaires lyrischem Ich:

Als neuer *flâneur* setzt sich der Sprecher den vielfältigen heterogenen Eindrücken der Stadt aus, allerdings ohne sie beherrschen zu wollen und ohne sich von ihnen dominieren zu lassen. [...] Sprecher und Stadt sind sich gleichwertig; das Chaos der Stadt wird emphatisch begrüßt und strukturell im Gedicht erfahrbar gemacht.⁶⁹

Ebenso wie Neïla nun imstande sein sollte, die eigene Heterogenität zu akzeptieren, so kann sie nun auch derjenigen der Stadt ohne Angst entgegentreten.

In diesem Zusammenhang kann es als besonders interessant gewertet werden, dass „Zone“ auch strukturell gesehen Analogien zum Roman Le Bouchers aufweist: Im Roman wie auch im Gedicht Apollinaires ist keine Kontinuität des Bezugsrahmens gewährleistet, weder bezüglich der vielfach gespaltenen Personen (das lyrische Ich bei Apollinaire, Neïla bei Le Boucher), die in beiden Texten durch unklare oder unscharf bleibende Personaldeiktika benannt werden, noch bezüglich der zeitlichen Einordnung der Geschehnisse. Horst Weichs Einschätzung des Gedichts von Apollinaire, die besonders auf diese Probleme der Referenz eingeht, lässt sich insofern ebenso auf *Par la queue des diables* anwenden:

Die Kontinuität des Gegenstandes wird aufgebrochen zugunsten einer Fragmentarität verselbständigter, rekurrenter Teilgegenstände, die sich netzartig durch den Text spannen. Im spezielleren Bereich der Bedeutungssemantik bewirkt dies, daß Metaphern aufgrund nicht mehr gewährleisteter Kontexteinbindung mehrdeutig bleiben und verschiedene Sinnmöglichkeiten gleichzeitig offen halten. Schließlich unterstützt insbesondere die Binnenpragmatik des Textes, die üblicherweise für einen situativen Halt sorgt, seine Offenheit: Im Bereich der Personaldeixis herrscht eine verwirrende Sprecher- und Angesprochenenvielfalt mit wechselnder, z. T. problematischer Referenz vor. Sprechsituation und Gegenstand sind nicht mehr deutlich voneinander geschieden, so daß im Bereich der Lokal- und Temporaldeixis die verwendeten Deiktika nicht mehr eindeutig eine homogene Sprechsituation zu rekonstruieren erlauben.⁷⁰

Durch die Verwendung von „Zone“ als Intertext hebt Le Boucher gerade die lyrischen Aspekte ihres Schreibens hervor, die ihrem Text große Ambivalenz und Offenheit für unterschiedliche Interpretationsansätze bewahren. In dieser mehrdeutigen Qualität ihrer Sprache versucht die Autorin die Besonderheit der Peripherie nachzuempfinden, die sich einer eindeutigen Lesbarkeit entzieht und

⁶⁹ Weich, *Paris en vers*, S. 146. Hervorhebungen im Text.

⁷⁰ Weich, *Paris en vers*, S. 147.

stets ambivalent bleibt⁷¹. Identitätskonstruktionen, die dort stattfinden, befinden sich entsprechend immer „en construction“ und können wie im Falle Neïlas durch den (Frei-)Tod nicht als abgeschlossen gelten.

4.2. Caligula oder die Freiheit

Der Titel des dritten und letzten Kapitels, „Caligula“ rekurriert auf das gleichnamige Theaterstück Albert Camus, das im Roman aufgeführt werden soll. Es ist häufig im Sinne der Philosophie der französischen Existentialisten, vor allem der Jean-Paul Sartres, interpretiert worden, als Exemplifizierung der essentiellen Freiheit, aber auch Einsamkeit des Menschen, der dadurch genötigt wird, sich zu engagieren. Dadurch eröffnet sich wiederum die Möglichkeit, sich für das Falsche zu entscheiden, wie es auch dem für das Stück titelgebenden Despoten widerfährt: „Ma liberté n'est pas la bonne“⁷², muss er schließlich erkennen.

Camus selbst wollte sein Stück allerdings nicht als existentialistisches Theaterstück im Sinne Sartres verstanden wissen⁷³. Für ihn liegt der Bezug zum *Mythe de Sisyphe* näher, in dem er auseinandersetzt, dass gerade die Einsicht in das Absurde nicht nur zur Freiheit, sondern auch zum Glück führen kann. Diesen letzten Schritt kann Caligula nicht vollziehen. Für ihn führt die Freiheit, die er sich gewählt hat, letztlich ins Unglück.

Für die Protagonistin Le Bouchers ist das Theaterstück und sein philosophischer Gehalt eine Entdeckung:

Caligula qui demandait aux autres l'impossible pour que nous vivions dans la sculpture immuable du temps de l'envol, pour que nous cessions d'accepter de mourir. J'aimais Caligula parce qu'il était un brasier de douleur et de lucidité.⁷⁴

Neïla bewundert den Mut Caligulas, seine Überzeugung durchzusetzen. Die Einsicht in die Absurdität des Lebens und die Unausweichlichkeit des Todes führen zu einer an Unmenschlichkeit grenzenden Philosophie, die getragen ist von dem Wunsch nach einem ehrlichen Umgang mit dieser Erkenntnis:

⁷¹ In dieser Einschätzung der lyrischen Sprache steht Weich im scharfen Gegensatz zu Renate Lachmann, die der poetischen Sprache die Fähigkeiten zum Dialog abspricht: „Der Bachtinsche Dialogizitätsbegriff hat zwei Antipoden: 1. Die offizielle Sprache eines vereinheitlichten Kanons mit festgelegten Bedeutungshierarchien, die von einem einzigen Wertungs- und Wahrheitsanspruch aus behauptet wird; und 2. die poetische Sprache (im Sinne der Sprache der Lyrik, beziehungsweise derjenigen Sprache, die im sprachhierarchischen Gefüge einer Kultur den Platz der poetischen Sprache innehat). Die poetische Sprache in diesem Sinn, orientiert an den Normenkodes einer offiziellen Kultur, reguliert durch ästhetische und stilistische Mechanismen [...], ist monologisch oder tendiert zur Monologizität.“ Lachmann, „Dialogizität“, S. 51.

⁷² Albert Camus: *Caligula*. In: Ders.: *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris 1962. S. 3-108. Hier S. 108.

⁷³ Siehe hierzu: Albert Camus: „Lettre à monsieur le directeur de la NEF“. In: Ders., *Théâtre, récits, nouvelles*, S. 1743-1744.

⁷⁴ Le Boucher, *Par la queue*, S. 67.

Alors, c'est que tout, autour de moi, est mensonge, et moi, je veux qu'on vive dans la vérité! Et justement, j'ai les moyens de les faire vivre dans la vérité. Car je sais ce qui leur manque, Hélicon. Ils sont privés de la connaissance et il leur manque un professeur qui sache ce dont il parle.⁷⁵

Da er als Herrscher die Möglichkeit hat, seinen Untertanen diese Erkenntnis aufzuzwingen, nutzt er seine Macht entsprechend und wähnt sich damit zunächst im Dienste der Wahrheit. Das einzige, was diese absurde Welt für Caligula erträglich machen könnte, liegt im Bereich des Imaginären: „Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde.“⁷⁶ Weder Mond noch Glück noch Unsterblichkeit werden Caligula zuteil, so dass er den Tod durch die Hand seiner Untertanen schließlich bereitwillig annimmt.

Auch im Roman Dominique Le Bouchers gelingt es nicht, den Mond zu erreichen, dennoch wird die Möglichkeit des Glücks in Betracht gezogen, auch wenn sie vom Bereich des Konkreten in den der Imagination verlagert ist:

Il ne nous reste bien souvent que nos songes pour ne pas devenir fous de solitude. Ce que je voudrais donner, à ceux qui liront les contes de la mémoire, c'est ce que j'ai reçu dans mes mains ouvertes au fil des murmures et des chuchotements, au fil des cris et des silences de ceux qui passent.⁷⁷

Die Phantasie, die von der Macht des Zentrums (die in Camus' Stück durch Caligula repräsentiert wird) für unerwünscht erklärt wird und wie sie auf einer fiktionalen Ebene durch den untersuchten Text vertreten wird, können der Welt ihre Absurdität zwar nicht nehmen, sie bieten aber eine Ausflucht. Nicht mehr in einem konkreten Lebensraum wie bei Leïla Sebbar gelingt es Le Boucher, ihre Protagonisten zu verorten, sondern nur noch in dem, was man in Analogie zu Salman Rushdie „imaginary homelands“⁷⁸ nennen kann.

Die literarischen Bezüge, die von Le Boucher über den Text verstreut werden, entstammen meist einer national-französischen Literatur. Stellt man dies in den bereits entwickelten Kontext der Theorien Lotmans, so zeigt sich, dass die wechselseitige Beeinflussung, die beispielsweise bei den Romanen Leïla Sebbars vorliegt und die zu einem in mehrfacher Hinsicht hybriden Text führt, im Falle von *Par la queue des diables* auf der Ebene der Intertexte nahezu völlig fehlt. Die einzige literarische Parallele, die aus einem tatsächlich arabischen Rahmen, dem der – allerdings frankophonen – tunesischen Literatur stammt, liefert ausgerechnet die Möglichkeit, den Text einer Interpretation zu unterziehen, die seiner Absicht, sich in eine periphere Literatur einzuordnen, entgegenzustehen scheint.

⁷⁵ Camus, *Caligula*, S. 16.

⁷⁶ Camus, *Caligula*, S. 15.

⁷⁷ Le Boucher, *Par la queue*, S. 13.

⁷⁸ So der Titel einer Sammlung mit Essays des Autors (London 1991).

4.3. „Petite patrie portative“⁷⁹

Der *bidonville* als vorübergehende geistige Heimat und Schutzraum spiegelt sich im Roman in einer weit kleineren Einheit, die ebenso zur Erweckung heimatlicher und vertrauter Gefühle dient und die für Neïla gleichzeitig die erste „konkrete“ Begegnung mit dem Orient ist – in der „boîte aux odeurs“:

[...] Il disait: - Tu sens, coriandre, menthe, cardamome. [...] C'est comme ça chez nous... [...] Elle pensait que c'était pas la peine de sortir vu qu'elle avait toute la richesse dans la boîte à odeurs, dehors, ça pouvait pas être mieux.⁸⁰

Diese Dose, in der ein ganzes Land in Form von Gerüchen gespeichert ist, eröffnet Neïla neue Horizonte. In ihr scheint das Versprechen einer neuen, wenn auch vielleicht nur imaginären Heimat zu liegen, „une Algérie de pastèque ouverte épicée de sable“⁸¹, „c'est le plus beau pays du monde... [...] c'est les épices et les odeurs...“⁸²

Die Ähnlichkeiten zu einem Bild Albert Memmis⁸³ sind frappierend. Auch der Protagonist des *Scorpion* denkt darüber nach, sich eine „[p]etite patrie portative“⁸⁴ anzulegen und auch in ihr sollten unter anderem Gerüche enthalten sein:

Objets-inducteurs
(Théorie des...)
Se constituer une batterie d'objets ou de fragments, dont chacun évoque, par son odeur ou sa couleur, une dimension fondamentale.
[...] Du poivre blanc, un jeu d'épices, séparées ou mélangées savamment, le détail et le gros, la seule odeur collective, avec celle des cuirs, qui s'enrichit de toutes, s'augmente d'émouvante intensité.
[...] Avec cela, je peux, je veux aller au bout du monde; chaque partie de moi-même à volonté reconstituée.
Petite patrie portative.⁸⁵

In Ermangelung einer Heimat, im geistigen wie im konkreten Sinne, entsteht der Wunsch nach einer stets greifbaren Möglichkeit, sich – im Falle von Memmis Protagonisten – zurückzusetzen. Für Neïla stellt dieses „zurück“ einen imaginären Raum dar, den die Protagonistin (noch) nie betreten hat, der ihr aber eine geistige Heimat zu bieten scheint.

⁷⁹ Memmi, *Le Scorpion*, S. 261.

⁸⁰ Le Boucher, *Par la queue*, S. 19.

⁸¹ Le Boucher, *Par la queue*, S. 70.

⁸² Le Boucher, *Par la queue*, S. 13.

⁸³ Dass ausgerechnet Albert Memmi hier als nicht national-französischer Intertext auftaucht, ist wiederum bezeichnend, denn durch die weite Resonanz, die seine theoretischen Texte über die (Ent-)Kolonisierung und auch seine Romane gefunden haben, die im Falle der *Statue de sel* sogar von Camus mit einem Vorwort versehen wurden, fällt es schwer, ihn voll und ganz der literarischen Peripherie zuzuordnen.

⁸⁴ Memmi, *Le Scorpion*, S. 261.

⁸⁵ Memmi, *Le Scorpion*, S. 260f.

In diesem Zusammenhang ist die Entwicklung des Bildes vom „portativen Vaterland“ von Interesse. Es wurde nicht von Albert Memmi selbst geschaffen, sondern geht auf Heinrich Heine zurück, der es in Bezug auf die Juden und ihr Verhältnis zur Heiligen Schrift verwendete⁸⁶. In der Thora, die sie im Laufe ihrer *errance* mit sich führen, finden sie einen Ersatz für das Vaterland, aus dem sie exiliert sind.

Memmi, der selbst Jude ist, nimmt eine radikale Säkularisierung dieser Metapher bezüglich des Inhalts vor: Bei der „patrie portative“ seines Protagonisten handelt es sich nun nicht mehr um die Heilige Schrift, sondern um konkrete Gegenstände und Gerüche. Sie fungieren als „aide-mémoire“, indem sie die *mémoire* einer nur noch in der Erinnerung des Protagonisten existenten, weil der vergangenen Kindheit angehörenden „patrie“ aktualisieren.

Bei Dominique Le Boucher ist die Heimat gänzlich in den Bereich der Imagination verlagert. Die Gerüche der „boîte aux odeurs“ evozieren keine retrospektive, sondern vielmehr eine prospektive Vorstellung, die in Ermangelung vorgängiger Erfahrung keine Erinnerung sein kann. Es handelt sich im Gegenteil um die imaginäre Aktualisierung einer Phantasie von Heimat, die erst noch gefunden werden muss.

Die Suche nach einem Ort, an dem man mit seinen Besonderheiten akzeptiert, „zu Hause“ ist, endet für Le Bouchers Protagonistin nicht, wie in Leïla Sebbars *Shérazade*-Trilogie, an einem konkreten Ort. Der *bidonville* dient ihr nur als Transit, die Heimat wird in den Bereich des Imaginären verlegt. Zwar beziehen sich dabei die Vorstellungen auf einen konkreten Raum bzw. ein Land, Algerien, es wird aber nie betreten, sondern konstituiert sich in der Imagination durch Loulas Erzählungen, also durch Fiktion.

Im Kontext der übrigen in dieser Untersuchung behandelten Texte stellt Dominique Le Bouchers kurzer Roman damit nicht nur bezüglich der besonderen Position der Autorin innerhalb der *littérature issue de l'immigration*, sondern auch in Bezug auf die angebotene Lösung für das Problem der Verortung einen Sonderweg dar. Nicht ein bestimmter Ort wie die *banlieue* bei Sebbar oder gar das Zentrum bei Begag werden angestrebt. Heimat kann für Le Bouchers Protagonisten nur in der Phantasie bzw. der Fiktion, niemals aber in der Realität wirklich erreicht werden. Dadurch wird es auch möglich, das Ende des Textes einer Relektüre zu unterziehen.

Die Frau, die nach einem Selbstmordversuch schwerverletzt im Krankenhaus liegt und versucht, dem Arzt Neïlas Geschichte, die auch ihre eigene ist, zu

⁸⁶ „Ich sage die Auffindung, denn die Juden, die dasselbe [das heilige Buch] aus dem großen Brande des zweiten Tempels gerettet, und es im Exile gleichsam wie ein portatives Vaterland mit sich herumschleppten, das ganze Mittelalter hindurch, sie hielten diesen Schatz sorgsam verborgen in ihrem Getto, wo die deutschen Gelehrten, Vorgänger und Beginner der Reformation, hinschlichen um Hebräisch zu lernen, um den Schlüssel zu der Truhe zu gewinnen, welche den Schatz barg.“ Heinrich Heine: *Geständnisse*. In: Ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. von M. Windfuhr. Bd. 15: *Geständnisse, Memoiren und Kleinere autobiographische Schriften*. Hamburg 1982. S. 9-58. Hier S. 43.

erzählen, ist am Ende spurlos verschwunden. Keiner außer dem jungen Arzt hat ihre Anwesenheit überhaupt wahrgenommen. Übrig bleibt von ihr einzig ein Text, der identisch scheint mit dem vorliegenden Roman und der zur Heimat der Verschwundenen, zu ihrem Gedächtnis wird. Zwar bedeutet ihr vollendeter Übertritt ins Reich der Imagination ihren physischen Tod, gleichzeitig wird sie aber mit jeder Lektüre des Textes, in dem sie zu Hause ist, ins Gedächtnis des Lesers aufgenommen, in ihm zum Leben erweckt und aktualisiert.

Zwischen den Texten Albert Memmis und Dominique Le Bouchers lassen sich weitere Parallelen aufzeigen, denn in beiden wird die Schwierigkeit einer identitären Verortung verhandelt. Geht es Memmi hierbei um die Perspektive der Peripherie, also des Tunesiers, der das französische Bildungssystem durchläuft und so in seiner eigenen Heimat entwurzelt ist, so zentriert sich Le Bouchers Text im Gegenteil um eine willentliche Entwurzelung aus der zentralen französischen Gesellschaft. Die Einstellung der Protagonistin, die das periphere Dasein nur als Bereicherung zu verstehen vermag und die problematischen Aspekte ausspart bzw. ihnen eine folkloristische Aura verleiht⁸⁷, spiegelt die Maries, Émiles französischer Frau, im Roman Memmis:

- Ou alors, disait-elle, dans un extraordinaire raccourci, ou alors concilie tout, aie la force de vivre les deux.
Et voilà! C'était aussi simple! Mon amertume éclatait contre ces gens qui, bénéficiant de l'extraordinaire privilège d'avoir une seule patrie, une seule langue, un État fort, une culture universellement admirée, se permettent en plus de conseiller les autres, qui vivent dans l'éparpillement, le doute, et la détresse historique!⁸⁸

Dieser Ausbruch Émiles, seine Wut über einen Blick, der nur die Vorteile seiner doppelten kulturellen Zugehörigkeit wahrnehmen kann, ohne die Problematik einer solchen Position für die Konstituierung einer stabilen Identität anzuerkennen, kann ohne Weiteres als Kritik auch der Haltung Le Bouchers gelesen werden. Von ihrer zentralen Perspektive aus versucht sie, sich in eine periphere Literatur, ein peripheres Lebensgefühl einzuschreiben und lässt ihre Protagonisten geradezu mit Neid die Buntheit und Vielfalt des Lebens in den *bidonvilles* betrachten. Die zahlreichen Unbequemlichkeiten und die Zerrissenheit der Bewohner werden allerdings nur als zusätzliche Besonderheit, ja geradezu als weiteres Privileg gedeutet.

Gleichzeitig zeigt sich, dass die Wahl der künftigen geistigen Heimat von Le Bouchers Protagonisten, des *bidonville*, einer gewissen Wahllosigkeit entspringt: „Peu importait d'être au dessus, pourvu que ce fût ailleurs et que ça me fît invincible.“⁸⁹ Die Motivation besteht in der Flucht vor der Normalität der zentralen französischen Gesellschaft. Das Ziel ist dabei – könnte man mit einem Wortspiel sagen – peripher.

⁸⁷ Siehe dazu z. B. Le Boucher, *Par la queue*, S. 48f.

⁸⁸ Memmi, *Le Scorpion*, S. 154.

⁸⁹ Le Boucher, *Par la queue*, S. 35.

5. Neo-Orientalismus

Die Abgrenzung, die Le Boucher vornimmt, erfolgt aus der Perspektive des Zentrums. Die Suche ihrer Protagonistin richtet sich, so wird deutlich, nicht auf ein konkretes Anderes, sondern auf das Andere der französischen Gesellschaft, das sie über die graue Masse der Gleichen hinausheben soll. Es zeigt sich, dass bei aller bemühten Mythisierung der Peripherie und Herabsetzung des Zentrums als statisch und mit zahlreichen „Interdit“⁹⁰ belegt, der Blickwinkel Le Bouchers auf die Peripherie erst dadurch möglich wird, dass sie im Zentrum zu Hause ist, auch wenn sie ihre Position eigentlich an der Peripherie sieht (und sucht). Die Problematik einer solchen für die Postmoderne signifikanten Position streicht Thomas Wägenbaur heraus:

Im Poststrukturalismus ist die Marginalität radikal und damit total und kann so keine kritische Funktion mehr erfüllen. Es ist, als ob wir alle einer Brownschen Molekularbewegung unterlägen, fragmentarisiert und dezentriert zappeln wir in einem kulturellen Universum. [...] Wird die kulturelle Differenzierung universal, besteht der ‚feine Unterschied‘ in der Position des Betrachters des kulturellen Felds. Es macht einen Unterschied, wer differenziert, ob man am Rande des Felds oder in seiner Mitte steht.⁹¹

Nur von Le Bouchers Stellung im Zentrum aus können die negativen Aspekte der Peripherie, die auch bei Sebbar noch eine wichtige Rolle spielen, völlig ausgeblendet werden zugunsten des ihr zugeschriebenen poetischen Potentials.

Der Blick auf den *bidonville* und seine Bewohner ist weniger einer, der durch aufmerksames Beobachten Neues über eine ihm fremde Kultur zu lernen hofft, sondern vielmehr ein egozentrischer, der dem im Folgenden von Lotman beschriebenen entspricht:

Since the boundary is a necessary part of the semiosphere and there can be no ‚us‘ if there is no ‚them‘, culture creates not only its own type of internal organization but also its own type of external ‚disorganization‘. In this sense we can say that the ‚barbarian‘ is created by civilization and needs it as much as it needs him. [...] No matter whether the given culture sees the ‚barbarian‘ as saviour of enemy, as a healthy moral influence or a perverted cannibal, it is dealing with a construct made in its own inverted image.⁹²

Das „Fremde“ der eigenen Gesellschaft, in diesem Fall die Parallelgesellschaft der Immigranten, wird zum Spiegel, der es erlaubt, das Selbstbild wieder ins Lot zu bringen, und dessen Funktion sich sodann erschöpft hat. Die selektive Sicht-

⁹⁰ Siehe dazu z. B. Le Boucher, *Par la queue*, S. 24.

⁹¹ Thomas Wägenbaur: „Postmoderne und Multikulturalität. Der feine Unterschied“. In: Kessler/Wertheimer (Hrsg.), *Multikulturalität*, S. 129-145. Hier S. 131f.

⁹² Lotman, *Universe*, S. 142.

weise der Autorin, die negative bzw. wenig ‚poetische‘ Aspekte gezielt ausspart, legt den Schluss nahe, dass der Text exotistische bzw. orientalistische Züge trägt.

In seiner Untersuchung orientalistischer Praktiken stellt Tzvetan Todorov die folgende Perspektive als charakteristisch heraus: „En pratique, la préférence exotique se double presque toujours d’une attirance pour certains contenus au détriment d’autres [...]“.⁹³ Die Vorzüge, die hier der „fremden“ Lebensweise zugeschrieben werden, liegen, wie bereits erwähnt, in der größeren Natürlichkeit und Einfachheit sowohl des Lebens als auch der zwischenmenschlichen Beziehungen, was als besser bzw. ursprünglicher als das Eigene gesehen wird. Auch hier lassen sich Parallelen zu Todorovs Thesen zum Exotismus ziehen:

Ces contenus sont habituellement choisis le long d’un axe qui oppose la simplicité à la complexité, la nature à l’art, l’origine au progrès, la sauvagerie à la socialité, la spontanéité aux lumières.⁹⁴

Dieses Vorziehen der Einfachheit gegenüber der Komplexität, des vermeintlich ursprünglicheren Naturzustandes zugunsten des Fortschritts ist in Le Bouchers Roman deutlich festzustellen. Überspitzt formuliert beschreibt Le Boucher die Einwohner der Baracken als Abkömmlinge des „bon sauvage“ des 18. Jahrhunderts, ohne diese Darstellung allerdings zu problematisieren oder zu ironisieren.

Zusammenfassend kann man sagen, dass es sich bei diesem Text um ein Dokument des modernen Orientalismus handelt. Ganz im Sinne Todorovs lässt sich postulieren, Le Boucher pflege

moins [...] une valorisation de l’autre qu[...]’une critique de soi, et moins [...] la description d’un réel que [...] la formulation d’un idéal. [...] C’est un compliment bien ambigu que de louer l’autre simplement parce qu’il est différent de moi.⁹⁵

Liegt der orientalistische, lobende und „verfremdende“ Blick in den noch zu untersuchenden Romanen von Leïla Sebbar bei der Protagonistin, der schließlich bezüglich dieser Problematik die Augen geöffnet werden, so scheint er im Falle des vorliegenden Textes bei der Autorin selbst zu suchen zu sein. Die Immigranten in den *bidonvilles* sind „anders“ und bieten daher auch der Protagonisten die Möglichkeit, sich vom Zentrum im Sinne Lotmans abzusetzen. Ihre Realität spielt für den Roman hingegen nur in der poetisch-idealisierenden Überhöhung eine Rolle, wie sie Todorov so treffend charakterisiert:

L’exotisme primitiviste évoque avec nostalgie les lieux et les temps où les individus savaient rester ‚humains‘ les uns avec les autres, ou communiquer avec la nature non humaine.⁹⁶

⁹³ Tzvetan Todorov: *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris 1989. S. 357.

⁹⁴ Todorov, *Nous et les autres*, S. 357.

⁹⁵ Todorov, *Nous et les autres*, S. 355f.

⁹⁶ Todorov, *Nous et les autres*, S. 523.

Im Kontext der in dieser Untersuchung behandelten Texte erscheint Le Bouchers märchenhafte Betrachtung der *bidonvilles* wenig reflektiert.

V. Leïla Sebbar

Die Erinnerung stiftet die Kette der Tradition, welche das Geschehen von Geschlecht zu Geschlecht weiterleitet. [...] Unter diesen ist an erster Stelle diejenige, welche der Erzähler verkörpert. [...] In jedem derselben lebt eine Scheherazade, der zu jeder Stelle ihrer Geschichte eine neue Geschichte einfällt. (Walter Benjamin¹)

1. Doppeltes Exil

Im Kontext der *littérature issue de l'immigration* nimmt Leïla Sebbar, die sich in ihrem zahlreiche Romane² und Erzählungen³ umfassenden Oeuvre immer wieder intensiv mit den Problemen der zweiten Migrantengeneration befasst⁴, eine Sonderstellung ein. Aus biographischen Gründen hat sie eine gewisse Distanz zur Lebenssituation der Generation, über die sie schreibt: sie wurde 1941 als Tochter eines Algeriers und einer Französin in Algerien geboren und lebt seit 1958 in Frankreich.

Sebbars Muttersprache ist immer das „français de France“ ihrer Mutter gewesen, nie eine algerisch geprägte Variante oder gar arabisch⁵. Auch über ihre nationale Zugehörigkeit hat sie selbst sich, im Gegensatz zu den bisher behandelten Autoren, nie Gedanken gemacht: „Française à la naissance, je ne me suis jamais posé de questions sur ma nationalité, ce qui ne veut pas dire que je ne me

¹ Walter Benjamin: „Der Erzähler“. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt/Main 1969. S. 409-438. Hier S. 425.

² Leïla Sebbar: *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris 1982; *Le chinois vert d'Afrique*. Paris 1984; *Parle mon fils, parle à ta mère*. Paris 1984; *Les carnets de Shérazade*. Paris 1985; *J. H. cherche âme sœur*. Paris 1987; *Le fou de Shérazade*. Paris 1991; *Le silence des rives*. Paris 1993; *La Seine était rouge*. Paris 1999.

³ Leïla Sebbar: *La négresse à l'enfant*. Paris 1990; *La jeune fille au balcon*. Paris 1996; *Le baiser*. Paris 1997; *Soldats*. Paris 1999.

⁴ „La thématique est celle de l'émigration et de l'exil avec une évolution très nette vers une mise en fiction des marginaux, en France.“ Christiane Achour: *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. Paris 1990. S. 247. Der Roman *Parle mon fils, parle à ta mère* ist mit einer Widmung „A tous les Beurs“ versehen.

⁵ „Car ce que je sais, après tant d'années de pratiques multiples de la langue maternelle, le français, c'est que si j'avais su l'arabe, la langue de mon père, la langue de l'indigène, la parler, la lire, l'écrire..., je n'aurais pas écrit.“ Sebbar in Leïla Sebbar/Nancy Huston: *Lettres parisiennes: Autopsie de l'exil*. Paris 1986. S. 20f. Hervorhebungen im Text.

pose pas de questions sur mon identité.“⁶ Mildred Mortimer schließt daraus, dass Sebbar, „with texts that do not fit into neat cultural categories but engage in the process of breaking the boundaries between them, does in fact belong to both [cultures].“⁷ Ganz wie ihre Protagonisten steht Leïla Sebbar zwischen der algerischen und der französischen Kultur; damit besitzt sie eine besondere Sensibilität für die Probleme, die sich aus dieser Situation ergeben können.

Die Identitätsfindung der Protagonisten steht im Mittelpunkt all ihrer Texte. Für Sebbar ist das Schreiben das einzige Territorium, in dem sie sich voll und ganz zu Hause fühlt und in dem sie ihre Figuren verorten kann: „[...] l’acte d’écrire m’est vital et constitue aussi un territoire“⁸. Für dieses Schreiben ist das Exil eine fundamentale Voraussetzung. Es ermöglicht ihr, sich literarisch auszudrücken und sich so eine – wenn auch nur virtuelle – Heimat zu schaffen: „C’est vrai aussi que comme tu le dis pour toi, l’exil est ma terre d’inspiration, de lyrisme, d’émotion, d’écriture.“⁹ Dabei dreht ihr Schreiben sich immer wieder um die kulturelle Verortung ihrer Protagonisten. Sie versucht durch ihr literarisches Schaffen ein Problem zu lösen, das sich für ihren konkret-biographischen Fall als unlösbar erwiesen hat.

Durch ihre eigene Geschichte und durch ihr immer wieder in ihren Texten thematisiertes Interesse am „croisement [...] de l’Orient et de l’Occident“¹⁰ kann man Leïla Sebbar zu den Schriftstellern rechnen, die, so Salman Rushdie, aus den großen Migrationsbewegungen hervorgegangen sind:

The effect of mass migration has been the creation of radically new types of human being: people who root themselves in ideas rather than places, in memories as much as in material things; people who have been obliged to define themselves – because they are so defined by others – by their otherness; people in whose deepest selves strange fusions occur, unprecedented unions between what they were and where they find themselves. The migrant suspects reality: having experienced several ways of being, he understands their illusory nature. To see things plainly, you have to cross a frontier.¹¹

Es ist gerade Sebbars Distanz zur *génération beur*, ihre Existenz zwischen den Kulturen und Generationen, die ihr gestattet, für die Probleme der kulturellen

⁶ Monique Hugon: „Leïla Sebbar ou l’exil productif“. In: *Notre Librairie* 84/1986. S. 32-37. Hier S. 32.

⁷ Mildred Mortimer: „Coming Home: Exile and Memory in Sebbar’s *Le silence des rives*“. In: *Research in African Literatures* 30/1999. S. 125-134. Hier S. 127.

⁸ Sebbar in Sebbar/Huston, *Lettres parisiennes*, S. 135.

⁹ Sebbar in Sebbar/Huston, *Lettres parisiennes*, S. 135. Zur Bedeutung des Exils für Sebbars Schreiben siehe auch Patrice J. Proulx: „Writing Home: Explorations of Exile and Cultural Hybridity in the Correspondence of Nancy Huston and Leïla Sebbar“. In: *l’esprit créateur* 2000/XL, 4. S. 80-88.

¹⁰ Sebbar in Sebbar/Huston, *Lettres parisiennes*, S. 126.

¹¹ Salman Rushdie: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London 1991. S. 124f.

Identität und Zugehörigkeit nicht nur der *beurs*, sondern aller Immigrantenkinder gleich welcher Herkunft, die sie unter den Begriff *croisés* fasst¹², eine interessante Lösung anzubieten. Dies soll im folgenden anhand der exemplarisch herausgegriffenen *Shérazade*-Trilogie¹³ dargestellt werden. Diese Romane zeigen, wie ein Prozess der Identitätsfindung gelingen kann. Am Ende der Trilogie steht nicht mehr eine Selbstdefinition *ex negativo*, sondern ein positives Selbstverständnis, das eine Antwort auf die Frage der Verortung einschließt.

Um den Entwurf Leïla Sebbars in seiner Komplexität verstehen zu können, muss man von einem Begriff ausgehen, mit dem die Autorin resümiert, welche Bedeutung ihre Figuren für sie selbst haben: „Ils sont ma mythologie.“¹⁴ Der Terminus der „mythologie“ wird von Sebbar nicht näher erläutert. Löst man dieses Konzept von seinem autobiographischen Hintergrund und versteht es im hier entwickelten Kontext, vor allem aber im Zusammenhang mit der Semiosphären-Theorie von Jurij Lotman¹⁵, für die diese Trilogie eine geradezu paradigmatische Exemplifizierung ist, eröffnen sich für die Interpretation neue Perspektiven.

Sebbars Protagonisten leben an der Grenze, am Ort des Exils und der Immigranten, dort wo, so Lotmans These, die meisten schöpferischen Energien freigesetzt, wo im buchstäblichen wie im metaphorischen Sinne am meisten Grenzen übertreten werden. Gleichzeitig ist die Grenze auch ein in semiotischer Hinsicht besonders interessantes Gebiet: Aufgrund ihrer ständigen Berührung mit anderen Kulturen bzw. Semiosphären ist sie ein Ort der Zwei- und Mehrsprachigkeit, ein Ort, an dem „creolizations“¹⁶ der Systeme stattfinden können. Gleichzeitig ist sie als der Ort der größten semiotischen Aktivität der Punkt, an dem neue Semiosphären mit vollkommen veränderten Normen entstehen.

Eine zentrale Bedingung für diesen Prozess ist die Entwicklung eigener grundlegender Texte, mit denen eine andere „primordial mythological type of structural organization“¹⁷ geschaffen wird. Charakteristika peripherer mytholo-

¹² Mit diesem Begriff soll nicht nur die *génération beur* im engen Sinne (also die Kinder maghrebinischer Immigranten) erfasst werden, sondern alle aus den verschiedenen Formen der Immigration hervorgegangenen Menschen. Anzumerken bleibt, dass einige Autoren bereits den Terminus *beur* so definieren: „Mais le terme est loin de ne désigner que les enfants d'immigrés maghrébins. Des enfants issus de l'immigration africaine, portugaise, etc., de jeunes Français d'origine, s'autodésignent également ainsi. En fait, ce terme exprime l'émergence d'une identité urbaine multiculturelle, assumée et revendiquée. Il indique le refus d'une identité uniforme, homogène et niant ses diversités.“ Saïd Bouamama: *Dix ans de marche des Beurs. Chronique d'un mouvement avorté*. Paris 1994. S. 69.

¹³ *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts; Les carnets de Shérazade; Le fou de Shérazade*.

¹⁴ Sebbar in Sebbar/Huston, *Lettres parisiennes*, S. 60.

¹⁵ Siehe hierzu auch Verf.: „Die Mythologie der *croisés*. Kultur und Identität in der *Shérazade*-Trilogie von Leïla Sebbar“. In: *Lendemains* 98-99/2000. S. 175-191.

¹⁶ Eco, „Introduction“, S. xii.

¹⁷ Lotman, *Universe*, S. 157.

gischer Texte sind Zufall, Unordnung, Anomalien, Normüberschreitungen, Unwahrscheinlichkeiten, Wunder. Es sind eben diese Elemente, wie sich im Folgenden zeigen wird, mit denen Leila Sebbars Texte konstruiert sind. Ihre Trilogie lässt sich damit dem Bereich der peripheren Mythologien im Sinne Lotmans zuweisen¹⁸. Sie wird zu einer identitätsstiftenden Erzählung, zu einem Gründungsmythos dieser Generation. Was Jan Assmann über die Entstehung eines kulturellen Gedächtnisses für eine Generation sagt, kann hier als besonders treffend gewertet werden:

Fundierende Geschichten nennen wir ‚Mythos‘. Diesen Begriff stellt man gewöhnlich der ‚Geschichte‘ gegenüber und verbindet mit dieser Gegenüberstellung zwei Oppositionen [...] Das, was hier als Formen erinnelter Vergangenheit untersucht werden soll, umfasst ununterscheidbar Mythos und Geschichte. Vergangenheit, die zur fundierenden Geschichte verfestigt und verinnerlicht wird, ist Mythos, völlig unabhängig davon, ob sie fiktiv oder faktisch ist.¹⁹

Die Vermischung von oraler Kultur und schriftlich niedergelegten Dokumenten aus Literatur und Geschichte spielen für die *littérature issue de l’immigration*, insbesondere aber für Sebbar, eine herausragende Rolle. Dabei gewinnt in ihren Romanen die Intertextualität durch sowohl fiktionale als auch historiographische Texte eine ganz eigene Bedeutung, denn durch die Lektüren der Protagonistin Shérazade eröffnen sich Perspektiven für die Schaffung eines „Thirdspace“ für diese Generation, die im Sinne Lotmans eine neue, im Entstehen begriffene Semiosphäre auf der Grenze zwischen anderen Semiosphären bildet.

Guillermo Gómez-Penas Thesen über das Leben auf der Grenze, das trotz aller negativen Aspekte letztlich zum Geburtsort einer neuen Kultur wird, werden durch die Trilogie exemplifiziert:

We witness the borderization of the world, by-product of the ‚deterritorialization‘ of vast human sectors. [...] Like it or not, we are attending the funeral of modernity and the birth of a new culture.²⁰

Im Gegensatz zur Behauptung von Charles Grivel, der Frankreich als „désormais une société sans mythes“²¹ bezeichnet, erhält das Land mit Sebbars Trilogie einen neuen Gründungsmythos und eine neue Semiosphäre.

¹⁸ Lotman unterscheidet zwischen peripheren und zentralen Mythen und definiert letztere wie folgt: „[T]he central sphere of culture is constructed on the principle of an integrated structural whole, like a sentence [...]“. Ders., *Universe*, S. 162.

¹⁹ Assmann, *Gedächtnis*, S. 75f.

²⁰ Gómez-Pena, *Warrior*, S. 3.

²¹ Charles Grivel: „Le roman sans fiction“. In: Schulz-Buschhaus/Stierle (Hrsg.), *Projekte*, S. 65-87. Hier S. 65.

2. Shérazade - Scheherazade

Le récit de Shéhérazade, c'est l'envers acharné du meurtre, c'est l'effort de toutes les nuits pour arriver à maintenir la mort hors du cercle de l'existence.
(Michel Foucault²²)

Leïla Sebbar wählt den Namen Shérazade für ihre Protagonistin und macht von vornherein die Bezüge deutlich, die zu dem wohl auch europäischen Lesern bekanntesten arabischen Text bestehen, zu *1001 Nacht*²³.

Eine besonders große Bedeutung kommt in *1001 Nacht* der Erzählsituation zu: Scheherazade erzählt dem König Geschichten, um zu verhindern, dass sie und ihre Schwester Dinarzade dasselbe Schicksal erleiden wie all ihre Vorgängerinnen und nach Ablauf der Hochzeitsnacht getötet werden. Scheherazade erzählt um ihr Leben und das ihrer Schwestern, sie erzählt, um Leben zu retten.

Auch Shérazade, Sebbars Protagonistin, erzählt Geschichten und bezieht sich dabei zum Teil deutlich auf ihr berühmtes Vorbild. Zu Beginn des zweiten Bandes macht sie Gilles, einem LKW-Fahrer, von dem sie durch Frankreich mitgenommen werden möchte, ein zunächst ungewöhnlich erscheinendes Angebot:

La fille, sans descendre du camion, avança son visage vers celui de Gilles qui recula légèrement et lui dit que, s'il acceptait de l'héberger dans son camion, pas longtemps, il ne le regretterait pas. Elle lui raconterait des histoires chaque fois qu'il s'ennuierait ou pour l'empêcher de s'endormir. Il verrait. Il ne pourrait plus se passer d'elle.²⁴

Ebenso wie Scheherazade kündigt sie an, dass Gilles, wie der König, gefesselt sein wird von ihren Geschichten. Und ebenso wie Scheherazade wird Shérazade erzählen, um ihre körperliche Unversehrtheit zu wahren: Vergewaltigung und Tod sind reale Gefahren für ein Mädchen, das allein per Autostop durch Frankreich fährt.

Erzählen als Waffe wird bei beiden Erzählerinnen nicht nur für sich selbst, sondern auch für die „sœur à l'ombre“, wie Assia Djebar dieses Phänomen nennt²⁵, eingesetzt. Wie schon Scheherazade nicht nur um ihr eigenes Leben erzählte, sondern auch um das ihrer sie begleitenden Schwester Dinarzade und aller anderen Frauen, die als mögliche zukünftige Gattinnen des Königs ebenso vom Tod bedroht sind, erzählt auch Shérazade nicht nur für sich und ihre wech-

²² Michel Foucault: „Qu'est-ce qu'un auteur?“. In: Ders., *Dits et écrits 1954-1988*. Bd. I: 1954-1969. S. 789-821. Hier S. 793 (Erstabdruck in: *Bulletin de la Société française de philosophie* 63/1969. S. 73-104).

²³ Tatsächlich werden die *1001 nuits* in nahezu allen Romanen der *littérature issue de l'immigration* erwähnt, so auch bei Dominique Le Boucher und Paul Smail.

²⁴ Sebbar, *Carnets*, S. 19.

²⁵ Assia Djebar: *Ombre Sultane*. Paris 1987. S. 153. Auch dieser Text, wie auch spätere Romane der gleichen Autorin (*L'amour, la fantasia*; *Les nuits de Strasbourg*) unterhält vielfache Beziehungen zu *1001 Nacht*.

selnden Zuhörer, sondern auch für ihre Schwester Mériem, die es bisher nicht gewagt hat, sich den Zwängen und der Enge des Elternhauses zu entziehen.

Shérazade erzählt Geschichten von Dingen, die sie selbst erlebt und solche, über die sie nur gelesen oder gehört hat. Alle Geschichten erzählen letztlich eine einzige: die ihrer eigenen, exemplarisch herausgestellten Identitätsfindung, die des mühsamen Prozesses der Konstituierung einer kulturellen Identität für sich selbst und andere *croisés*. Dabei muss sie sich, wie anhand ihres Umgangs mit den von ihr gelesenen Texten noch ausführlich gezeigt werden soll, der „vielfältigen Angebote neuer kulturell vorgefertigter Erzählmuster [...], die unter dem Versprechen von Individualität und Authentizität neue Standardisierungen anmessen“²⁶ erwehren, und sich ihre eigene Erzählung jenseits aller Raster schaffen.

Durch die hier aufgezeigten Parallelen zwischen Shérazade und der Heldin von *1001 Nacht* wird ein neues Licht auf Shérazades Geschichten geworfen. Sind die Erzählungen von Shérazade, weil die Geschichten ihres Modells Märchen sind, ebenfalls Märchen? Was den Wahrheitsgehalt der Geschichten angeht, die Shérazade über ihre eigenen Erlebnisse erzählt, so betont sie immer wieder, dass sie nichts erfindet, auch wenn Gilles die Geschichten manchmal nur allzu unrealistisch erscheinen: „Finalement, dit Gilles, tu tombes toujours sur des bons génies. Je me demande si tu n’inventes pas un tout petit peu. Parce quand même...“²⁷

Dem Text selbst ist nicht eindeutig zu entnehmen, inwieweit Shérazades Geschichten der Wahrheit entsprechen oder nicht. Die Forschung konnte hierin bisher nur einen Mangel sehen:

La trilogie dont le personnage central Shérazade se veut l'exemple d'une jeune fille d'origine nord-africaine, née en France et représentant la deuxième génération émigrée est parfois assez peu convaincante, voire même laborieuse. Les efforts de l'auteur pour rendre réalistes une culture et un mode de vie [...] sont peu convaincants.²⁸

Diese Fehldeutung erklärt sich dadurch, dass die Autorin gern im Kontext der Immigrantenliteratur, die meist als *littérature de témoignage* missverstanden wird, untersucht und deshalb als zu wenig „realistisch“ beurteilt wird.

Entsprechend der hier vorgeschlagenen These geht es aber in der Trilogie weniger um die Darstellung der Realität der *croisés* als vor allem um die Schaffung einer Mythologie für diese Generation. In diesem Zusammenhang gewinnt der zum Teil märchenhafte Charakter von einigen von Shérazades Erzählungen eine völlig andere Bedeutung, indem er nämlich nicht auf mangelnde Kenntnisse

²⁶ Heiner Keupp u. a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1999. S. 59.

²⁷ Sebbar, *Carnets*, S. 71. Im Original ist „que“ versehentlich ausgelassen worden.

²⁸ Serge D. Ménager: „Traces: Leïla Sebbar atteint au silence des rives“. In: *Nottingham French Studies* 1995/34.2. S. 67-74. Hier S. 67.

Sebbars über diese Generation zurückgeht, sondern im Gegenteil einen gewollten narrativen Kunstgriff darstellt.

Diese Interpretation lässt sich mit den Aussagen Lotmans über den „myth-forming mechanism“ stützen:

The system of peripheral texts reconstructs a picture of the world in which chance and disorder predominate. [...] Since this group of texts takes anomalies and exceptions as its plot elements, the general picture of the world is one of extreme disorganization. The negative pole in this picture of the world will be realized by narratives about various tragic occurrences, each of which is a violation of order, i.e. what is least probable is, paradoxically, in this world what is most probable. The positive pole is manifest in *miracle*, the solution of tragic conflicts by the least expected and least probable means. However, since these texts lack any overall ordering, the miracle in this group of texts can never be a final solution. So the world-picture is as a rule chaotic and tragic.²⁹

„Chance“ und „disorder“ sind die mythologischen, „unrealistischen“ Konstruktionsprinzipien der Trilogie. Sie erklären auch die scheinbare Desorganisation der Texte, die über weite Strecken hinweg aus vielen unterschiedlichen Erzählungen und Geschichten bestehen, also, um mit Lotman zu sprechen, chaotisch sind. Sie machen zudem die oft wundersamen Wendungen verständlich, die Shérazades Geschichten nehmen, wenn sie berichtet, dass sie immer unbeschadet aus noch so schwierigen Situationen herausfindet: Ein bestimmendes Element peripherer mythologischer Texte ist eben, dass Konflikte immer durch „the least expected and least probable means“ gelöst werden. Und das Weltbild, das sich als Gesamteindruck aus der Trilogie ergibt, ist zwar nicht notwendigerweise tragisch – zumindest nicht hinsichtlich möglicher Lösungen, die sich zu bieten scheinen –, aber mit Sicherheit chaotisch.

Zu diesem Eindruck trägt die Bewegung der Hauptfigur im Raum erheblich bei, die Shérazade in ständiger Unruhe durch Paris und Frankreich bis nach Israel und in den Libanon führt. Diese Mobilität ist nach Lotman ein Charakteristikum von Protagonisten mythologisch angelegter Texte:

Within the framework of each of the substructures which make up the semiosphere there are elements which are fixtures in its space, and elements with relative freedom of movement. The former belong to social, cultural, religious and other structures, while the latter have a higher degree of freedom of choice in their behaviour. A hero of the second type can *act*, that is, can cross the boundaries of prohibitions in a way that others cannot. [...] the point is that he is able to do what others cannot, namely to cross the structural boundaries of cultural space.³⁰

Shérazade ist eine solche Heldin. Sie ist fähig, Grenzen zu überschreiten, vor denen andere Personen halt machen – sowohl in rein geographischem als auch in übertragenem Sinne –, und sich damit in einem Grenzraum zwischen den Kultu-

²⁹ Lotman, *Universe*, S. 162f. Hervorhebungen im Text.

³⁰ Lotman, *Universe*, S. 151. Hervorhebungen im Text.

ren einzurichten, den Lotman als semiotisch besonders aktiv bezeichnet: „The extreme edge of the semiosphere is a place of incessant dialogue.“³¹

Dies bestätigt sich in eklatanter Weise in der Trilogie: Was wie die Irrwege der grenzüberschreitenden *errance* erscheinen könnte, bildet die Struktur einer Identitätsbildung ab, die in der Fülle der Zufälle und auf diese reagierenden, zielgerichteten Handlungen immer vom Dialog determiniert ist, Dialog im konkreten Sinne mit bestimmten Personen, der Impulse liefert für den Dialog im übertragenen Sinne mit den Zeugnissen der Kulturen, zwischen denen die Heldin steht. Das Ziel ihrer Reise ist dabei der bereits mehrfach erwähnte „Thirdspace“, den sie nun erst mit all den sich bietenden Möglichkeiten erkennen kann:

Thirdspace becomes not only the limitless Aleph but also what Lefèbvre once called the city, a ‚possibilities machine‘, or, recasting Proust, a madeleine for a *recherche des espaces perdus*, a remembrance-rethinking-recovery of spaces lost... or never sighted at all.³²

Es handelt sich um einen Raum, der in mehrfacher Hinsicht über sich hinaus verweist, der, wie Borges' Aleph, viele andere Räume in sich birgt und damit nicht nur zu einem konkreten Ort wird, sondern auch zu einem Erinnerungsraum. Dieser Raum, dessen Entstehen der Leser im Verlauf der Trilogie sowohl im konkreten als auch im übertragenen Sinne des Gedächtnisraumes nachverfolgen kann, wird essentiell durch intertextuelle, aber auch intermediale Verweise gebildet: Aus den Gesprächen mit dem Freund und Orientalisten Julien und den Lektüreakregungen der Bibliothekarin der Stadtteilbücherei entsteht bei Shérazade der Wunsch, sich mit den künstlerischen Darstellungen der arabischen und der französischen Kultur, vor allem der Malerei und der Literatur, zu beschäftigen, um auf diesem Wege mehr über sich selbst zu erfahren³³:

Elle trouvait là, disponibles nuit et jour, des livres qu'elle lisait avec la passion d'une folle, parce qu'ils racontaient une vieille histoire, l'histoire de sa

³¹ Lotman, *Universe*, S. 142.

³² Soja, *Thirdspace*, S. 81.

³³ Auf dem Gebiet der Malerei setzt Shérazade sich insbesondere mit orientalistischen Gemälden von Eugène Delacroix, Eugène Fromentin, Théodore Chassériau, Édouard Manet, Jean Auguste Ingres, Auguste Renoir, Henri Matisse und Paul Gauguin auseinander. Im Verlauf der ersten beiden Bände besichtigt sie zahlreiche Museen, in denen die sogenannten Odaliskinnen der betreffenden Maler hängen, die den Blick der Europäer auf den Orient sinnfällig werden lassen. Sie erkennt, dass es genau diese Sichtweise der orientalischen Frau ist – als Haremsdame in luxuriösen Interieurs –, mit der auch sie zu kämpfen hat, dass auch sie vielfach nur als Projektionsfläche orientalistischer Phantasien gedient hatte. So ist es letztlich die „Odalisque à la culotte rouge“ von Henri Matisse, in der sie sich wiedererkennt und die zum Grund für sie wird, Paris zu verlassen. Auf einer Postkarte mit dem Bild eben dieser Odaliske schreibt sie ihren Freundinnen: „C'est à cause d'elle que je m'en vais.“ (Sebbar, *Shérazade*, S. 252). Siehe zu den Odaliskinnen auch Anissa Talahite: „Odaliques et pacotille: Identity and Representations in Leila Sebbar's *Shérazade*, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts“. In: *Nottingham French Studies* 1997-98/36-37. S. 62-72.

mémoire en miettes, et une histoire nouvelle, moderne où se croisent les continents et les civilisations, une histoire qui serait la sienne.³⁴

Ein doppelt perspektivierter Geschichtsbegriff wird sichtbar: Shérazade besitzt noch keine eigene Geschichte (*histoire*) und dementsprechend auch keine eigene Identität. Ihre Geschichte, die auch die Geschichte vieler anderer junger *croisés* ist, muss sich für sie erst konstituieren. Sie schafft dies, indem sie sich die dazu erforderlichen Elemente „ausleiht“ aus den sie beeinflussenden Kulturen (*Histoire*) und sie sich wie in einem Puzzle („mémoire en miettes“) aus Bruchstücken zu einem eigenen kulturellen Gedächtnis zusammensetzt.

³⁴ Sebbar, *Carnets*, S. 129.

3. Une lectrice vagabonde

[...] if the secret police ordered you to live in the suburbs for the rest of your life, what would you do? Kill yourself? Read? (Hanif Kureishi³⁵)

Shérazades Auseinandersetzung mit den Kulturen findet nicht nur direkt durch ihre Reisen statt, sondern erfolgt ganz maßgeblich über Texte, die als Lektüren der Protagonistin genannt oder sogar anzitiert werden: der Koran, die Bibel, frankophone Autoren wie Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Mohamed Dib, Rachid Boudjedra und Assia Djebar, französische Autoren wie Chateaubriand, Arthur Rimbaud und Pierre Loti, arabische Autoren wie Majnun und Ibn Khaldūn, und andere Schriftsteller wie der Nobelpreisträger V. S. Naipaul.

Auffällig an diesen geradezu systematischen Lektüren Shérazades ist, dass sie historisch gesehen rückwärts verlaufen: Sie beginnt mit den frankophonen Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts, um dann über die französischen Autoren des 19. Jahrhunderts zu den mittelalterlichen arabischen Texten zu gelangen. Die frankophonen Autoren stellen eine Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus durch die Franzosen dar; den Texten des 19. Jahrhunderts liegt die Faszination des orientalischen Anderen zugrunde, während die arabischen Texte aus der Blütezeit der maurischen Kultur auf europäischem Boden stammen. Diese Hochkultur repräsentiert eine Zeit, in der die Fremdheit, die sich dann in den späteren Texten niederschlägt, keine so maßgebliche Rolle spielte, denn das Nebeneinander der unterschiedlichen Kulturen und Religionen war selbstverständlich genug, um sie zu relativieren. Es kann postuliert werden, dass hier nicht nur systematisch gelesen wird, sondern die Lektüren und somit die Entwicklung Shérazades einer dialektischen Logik von These – Antithese – Synthese folgen, wobei der Abschluss der Entwicklung durch den hybriden und synthetischen „Thirdspace“ der *banlieue* repräsentiert wird.

Die multikulturelle Intertextualität, die auf diese Weise entsteht, bildet eine weitere Parallele zu den Erzählungen aus *1001 Nacht*, denn in sie sind ebenfalls die Geschichten vieler Kulturen eingeflossen³⁶. Im Sinne Lotmans wären beide als Texte anzusehen, die – entsprechend seiner Unterteilung der dialogischen Strukturen zwischen Kulturen – für die arabische Kultur bzw. die der *croisés* eine

³⁵ Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, S. 145.

³⁶ „In later times when Arab civilization had grown richer and more comprehensive the literary influence from other countries was, of course, much stronger. An attentive reader of the ‚Nights‘ will soon be astonished by the manifold variety of their contents [...]: there are stories of King Solomon, of the kings of ancient Persia, of Alexander the Great, of the caliphs and the sultans on one side, and stories in which guns and tobacco are mentioned on the other side.“ Enno Littmann: „Alf Layla wa-Layla“. In: *The Encyclopaedia of Islam*. 10 Bde. New Edition. London/Leiden 1954. Bd. I. S. 358-364. Hier S. 358 f.

hohe Entwicklungsstufe innerhalb eines solchen Dialogs darstellen, insofern sie Motive und Texte, die ursprünglich von außerhalb kamen, assimilieren und sie zu einem konstitutiven Bestandteil eines ihrer zentralen Texte machen.

Die Parallele zwischen der Märchensammlung und Sebbars Trilogie findet ihr wichtigstes Pendant auf der Ebene der Hauptfiguren. Denn so wie es die Trilogie von Shérázade schildert, betont auch die Märchensammlung die große Belesenheit des arabischen Vorbildes, die in gleicher Weise literarische und historiographische Quellen betrifft:

Die ältere [der beiden Schwestern, Scheherazade] hatte alle Bücher gelesen, die Annalen und Lebensbeschreibungen der früheren Könige und die Erzählungen von den vergangenen Völkern; ja, es wird erzählt, sie habe tausend Bücher gesammelt, Geschichtsbücher, die von den entschwundenen Völkern und von den einstigen Königen handelten, und auch Dichterwerke.³⁷

Mittels der Texte, die Leïla Sebbar Shérázade lesen lässt, streut die Autorin in die gesamte Trilogie eine große Anzahl intertextueller Verweise ein, die sich in der verschiedenartigsten Weise in Zusammenhang mit der Entwicklung der Hauptfigur bringen lassen. Es ergeben sich vielschichtige Ebenen der Deutung, die dem Leser allerdings häufig nur offenbar werden, wenn er den Inhalt der jeweiligen Texte kennt. Mit ihnen verweist die Trilogie in vielfacher Hinsicht über sich hinaus.

Betrachtet man die chronologische Ordnung der Lektüren Shérázades, so lassen sich deutlich unterschiedliche Phasen ausmachen. Sie stimmen in erstaunlicher Weise mit den Stufen des interkulturellen Dialogs überein, wie sie von Lotman herausgearbeitet werden.

3.1. „Sa bibliothèque portative“³⁸

Die erste Begegnung, zu der die Bibliothekarin der Stadtteilbücherei Shérázade verhilft, ist die mit frankophoner Literatur des Maghreb, von der sie so gut wie alle namhaften Autoren liest. Aus ihr stellt sich die Protagonistin eine für ihre nomadische Lebensweise typische „bibliothèque portative“ zusammen, als sie Paris verlässt.³⁹

³⁷ *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Übertragen von Enno Littmann. 6 Bde. Wiesbaden 1953. Bd. 1, S. 26.

³⁸ Sebbar, *Shérázade*, S. 234. In dieser Formulierung spiegelt sich Albert Memmis „Petite patrie portative“ (Memmi, *Le Scorpion*, S. 261), die allerdings nicht aus literarischen, sondern olfaktorischen Erinnerungen besteht. Die Bedeutung der „petite patrie portative“ für den Roman Dominique Le Bouchers hat sich oben bereits erwiesen, siehe S. 123ff.

³⁹ „Des livres, sa bibliothèque portative: Les romans de Mohamed Dib et de Mouloud Feraoun qu'elle n'a pas encore lus. *Nedjma*, *La Répudiation*, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *Nana* qu'elle n'a pas eu le temps de lire.“ Sebbar, *Shérázade*, S. 234. Hervorhebungen im Text.

Legt man Lotmans Kriterien für den dialogischen Prozess an, so stellt die Lektüre dieser Texte, mit denen sie zunächst an die Kultur der Eltern anzuschließen versucht, für Shérázade einen ersten Schritt in ihrer Entwicklung dar:

1. The texts coming in from the outside keep their ‚strangeness‘. They are read in the foreign language (both in the sense of natural language and in the semiotic sense). They hold a high position in the scale of values and are considered to be true, beautiful, of divine origin, etc.⁴⁰

Es könnte so aussehen, als ob die frankophonen Texte für Shérázade, die doch durch ihre Eltern und Großeltern einen arabischen Hintergrund besitzt, keine Texte sind, die „from the outside“ zu ihr dringen. Hierbei ist jedoch zu berücksichtigen, dass diese Lektüren dadurch, dass sie sich auf die koloniale und postkoloniale Phase der maghrebinischen Gesellschaften beziehen, Shérázade mit einer Lage konfrontieren, die sich von ihrer eigenen signifikant unterscheidet. Denn die Informationen, die sie durch diese Texte über die arabische Gesellschaft und Kultur erhält, sind für sie vielfach neu, da sie selbst darüber bisher nur das Wenige weiß, was ihr Großvater ihr bei ihren Aufenthalten in Algerien vermittelt hat. Sie begegnet diesen Texten also zunächst einmal so, als seien es Texte über eine im wesentlichen fremde Kultur, über die sie, da sie ihr entstammt, mehr erfahren möchte. Die Sprache der Texte ist für sie nicht im konkreten Sinne fremd, sondern nur im „semiotic sense“ – es ist ein ihr fremder Diskurs.

Shérázades Identifikation mit diesen Texten ist hoch. Sie macht die darin angesprochenen Lösungen für die Probleme nationaler Zugehörigkeit zu ihren eigenen, wie man daran sehen kann, dass sie im ersten Band ihre nationale Zugehörigkeit noch nicht problematisiert: „– Et ta nationalité? Je suis algérienne.“⁴¹

3.2. Rimbaud l'Africain

Nach den frankophonen Texten liest sie im zweiten Band der Trilogie französische Literatur, die ein glücklicher Zufall ihr in der Wohnung von Freunden in die Hände spielt: „Shérázade lisait dans la bibliothèque. Comme si on avait su que Shérázade viendrait dans cette maison, les rayons portaient, serrés, les livres qu'elle cherchait...“⁴²

Shérázade befindet sich in der, wie man frei nach Lotman sagen könnte, „aufnehmenden“ („receiving“) Phase, sie versucht, so viele Informationen wie möglich zu sammeln. Sie liest Arthur Rimbaud, Flora Tristan, Chateaubriand, Eugène Fromentin, Pierre Loti, bezeichnenderweise alles Autoren, die in der einen oder anderen Weise mit anderen Kulturen in Berührung gekommen sind und über sie geschrieben haben.

⁴⁰ Lotman, *Universe*, S. 146.

⁴¹ Sebbar, *Shérázade*, S. 179.

⁴² Sebbar, *Carnets*, S. 128f.

Zugleich überwindet sie die Phase des reinen „receiving“ und wird produktiv: An Rimbaud fasziniert sie die Tatsache, dass er später, als er sehr jung aufgehört hatte zu schreiben, nach Abessinien gegangen ist, und sie beginnt unter dem Titel „Le Roman de Rimbaud l'Africain“⁴³ über diese letzte Zeit seines Lebens zu schreiben. Es scheint, als bestehe das Interesse Rimbauds insbesondere darin, dass er in seiner künstlerisch aktiven Zeit sehr jung gewesen ist und sich daher als Vorbild für den Schritt vom Jugendlichen zum Erwachsenen, den Shérazade hier zu vollziehen hat, gut eignet.

Arthur Rimbaud scheint als Ikone für diese Generation großes Potential zu haben, dienen seine Texte doch auch für Paul Smaïl als wichtige Intertexte⁴⁴. Den Ausgangspunkt für dieses Interesse bildet dabei vor allem für maghrebinische Einwanderer(kinder), so deutet Sebbar an, ein Jugendgedicht Rimbauds: „Nascitur arabiis“⁴⁵, für das er in der Schule einen Preis gewann⁴⁶. Die vorletzte Strophe dieses Gedichts, in dessen Zentrum Abd el-Kader, der algerische Nationalheld aus dem 19. Jahrhundert steht, dürfte für Sebbars Protagonistin dabei besonders wichtig sein, denn hier wird ein von der Herrschaft der Franzosen unabhängiges Algerien beschworen:

O utinam Arabii surgant in balla leones,
Hostiles lacerent ultrici dente catervas!
- Et tu! Cresce, puer! Faveat fortuna labori.
Nec dein Arabiis insultet Gallicus oris!...⁴⁷
- Atque puer ridens gladio ludebat adunco!...⁴⁷

Diese Idealisierung eines freien Algeriens wird in der nächsten Strophe allerdings durch einen völlig anderen Ton konterkariert:

Cede novo, tu nate, Deo! Jam linque querelas.
Nunc aetas melior surgit!... – Tua vincula solvet
Gallia, et Arabiam, Gallo dominante, videbis
Laetitiam: accipies generosae foedera gentis...
- His et immensa magnus tellure, sacerdos
Justitiae fideique!...⁴⁸

⁴³ Sebbar, *Carnets*, S. 87.

⁴⁴ Siehe hierzu S. 174 sowie S. 191ff.

⁴⁵ Arthur Rimbaud: *Oeuvres complètes. Poésie, prose et correspondance*. Paris 1999. S. 100-105.

⁴⁶ „A quinze ans, il écrivait des vers en latin sur Abd el-Kader.“ Sebbar, *Carnets*, S. 221.

⁴⁷ „Oh! Que les lions arabes se lèvent pour la guerre, / et déchirent de leurs dents vengeresses les bataillons ennemis! / Et toi, grandis, enfant! Que la Fortune favorise tes efforts! / Et que le Français ne déshonore plus les rivages arabes! / Et l'enfant en riant jouait avec son épée recourbée...“ Rimbaud, „Nacitur arabiis“, S. 106f.

⁴⁸ „Rends-toi, mon fils, au Dieu nouveau! Abandonne tes griefs! / Voici surgit un meilleur âge... La France va briser / tes chaînes... et tu verras l'Algérie, sous la domination française, / prospère!... Tu accepteras le traité d'une nation généreuse, / grand aussitôt par un vaste pays, prêtre / de la Justice et de la Foi jurée...“ Rimbaud, „Nacitur arabiis“, S. 106f.

Es ist erstaunlich, dass dieses kolonialistische Ende des Gedichts für Shérázade, die doch den Emir als ihren Vorfahren ansieht⁴⁹, offenbar keine Rolle spielt. Dies könnte aber damit zusammenhängen, dass sie sich mehr für das Leben Rimbauds als für seine Lyrik interessiert. Sie liest seine Briefe aus Afrika⁵⁰ und stellt fest, dass Rimbaud in diesen Jahren einen Lebensstil pflegte, der Shérázade und ihrer Generation sehr vertraut ist:

En tous cas, ne comptez pas que mon humeur deviendrait moins vagabonde, au contraire, si j'avais le moyen de voyager sans être forcé de séjourner pour travailler et gagner l'existence, on ne me verrait pas deux mois à la même place. Le monde est très grand et plein de contrées magnifiques que l'existence de mille hommes ne suffirait pas à visiter. [...] Mais pour vivre toujours au même lieu, je trouverai toujours cela très malheureux.⁵¹

Vom sesshaften Europäer ist Rimbaud in Afrika zum Nomaden geworden, der fest überzeugt ist, nicht mehr in Europa leben zu können⁵². Er ist „habitué à la vie libre“⁵³, womit er zu einem „Bruder im Geiste“ der Generation Shérázades wird.

An ihm fasziniert Shérázade aber nicht nur der Lebensstil, sondern auch die Tatsache, dass er sich in seiner Kleidung den Traditionen vor Ort angepasst hatte – „Il portait une sorte de turban blanc à la manière des Arabes de la région“⁵⁴. Dies war nicht die einzige Konzession an seinen Wohnort, er nutzte seine Kenntnisse des Arabischen, um den Koran, den angeblich sein Vater übersetzt hatte, im Original zu lesen⁵⁵.

In Abessinien wird er durch seine Lebensweise und Kleidung, aber auch mit seinem Interesse für andere Völker kulturell gesehen zu einer ähnlich hybriden Mischung wie Shérázade und die gesamte zweite Migrantengeneration.

Im Anschluss an Rimbaud fasst Shérázade ebenso wie später Sid Ali bei Paul Smaïl den Vorsatz, Frankreich zu verlassen. Sie entschließt sich, nach ihren vermeintlichen kulturellen Wurzeln zu suchen, und will daher nach Algerien reisen. Wie Rimbaud könnte sie dabei sagen: „Ma journée est faite; je quitte l'Europe.“⁵⁶ Zwar unternimmt sie im dritten Band der Trilogie tatsächlich Reisen nach Israel und in den Libanon, nach Algerien gelangt sie jedoch nie. Bei ihrer definitiven Rückkehr nach Frankreich kommt sie, im Gegenteil, analog zu Rim-

⁴⁹ „La famille de son père [...] descend en ligne directe de l'émir.“ Sebbar, *Carnets*, S. 221.

⁵⁰ Sebbar, *Carnets*, S. 90f., 129.

⁵¹ Arthur Rimbaud: „Aux siens. Aden, le 15 janvier 1885“. In: Ders., *Oeuvres complètes*, S. 631-633. Hier S. 632.

⁵² „Il est bien certain que je ne puis plus vivre sédentairement; et, surtout, j'ai grand'peur du froid [...]“. Rimbaud, „Aux siens“. In: Ders., *Oeuvres*, S. 676-677. Hier S. 676.

⁵³ Rimbaud: „À Alfred Bardey“. In: Ders., *Oeuvres*, S. 671-675. Hier S. 675.

⁵⁴ Sebbar, *Carnets*, S. 91. Hierbei handelt es sich um ein tatsächlich existierendes Foto von Rimbaud, siehe Enid Starkie: *Arthur Rimbaud*. Paris 1982. S. 478.

⁵⁵ Sebbar, *Carnets*, S. 91; Rimbaud: „À M. Hachette“. In: Ders., *Oeuvres*, S. 612.

⁵⁶ Rimbaud: „Mauvais sang“. In: Ders., *Oeuvres*, S. 412-419. Hier S. 415.

bauds lyrischem Ich zu dem Schluss: „On ne part pas.“⁵⁷ Sie hat ihre wirkliche Heimat in den *banlieues* französischer Städte gefunden, ein weiterer Aufbruch wäre überflüssig.

In seinem Prosagedicht „Mauvais sang“, das von Sebbar nicht explizit erwähnt wird, das aber für die *littérature issue de l'immigration* Bedeutung besitzt, wird deutlich, dass der *poète maudit* Rimbaud sich selbst mit denselben Problemen der Nichtakzeptanz in der französischen Gesellschaft konfrontiert sah, mit denen auch Shérazade und ihre Generation zu kämpfen haben: „Si j'avais des antécédents à un point quelconque de l'histoire de France! / Mais non, rien. / Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure.“⁵⁸ Anstatt sich aber wie Rimbaud vor dieser Gesellschaft nach Afrika zu flüchten, bemüht sich Shérazade, sie zu verstehen und auch in ihr ihre eigenen Wurzeln – so z. B. die Spuren der Sarazenen im Süden Frankreichs – zu suchen.

Shérazade hat damit, dass sie selbst literarisch tätig wird und sowohl Gedichte⁵⁹ als auch einen Roman über Rimbaud schreibt, eine weitere Stufe im dialogischen Prozess erreicht:

2. Both principles - the ‚imported‘ texts and the ‚home‘ culture - re-structure each other. Translations, imitations and adaptations multiply. [...] During the first stage the dominant psychological impulse is to break with the past, to idealize the ‚new‘, i.e. the imported world-view, and to break with tradition, while the ‚new‘ is experienced as something salvific. In this second stage, however, there is a predominant tendency to restore the links with the past, to look for ‚roots‘; the ‚new‘ is now interpreted as an organic continuation of the old, which is thus rehabilitated.⁶⁰

Durch ihre Lektüren sind Shérazades eigene Texte offensichtlich „restrukturiert“ worden, schreibt sie doch eine Adaptation des Lebens Rimbauds, gleichsam einen epigonalen Text. Dabei empfindet sie die von ihr gelesenen Texte tatsächlich als Brüche mit den ihr bekannten Traditionen, als neue und bessere Vorbilder, denen es zu folgen gilt. Allerdings ist sie auch mit ihren Lektüren immer noch auf der Suche nach ihren Wurzeln; ihren Beschluss, nach Algerien zu reisen, hat sie noch nicht aufgegeben.

Shérazades „break with tradition“ findet in äußerlicher Hinsicht mehrfach statt, einmal durch ihre Flucht aus dem Elternhaus, dann wieder durch die Flucht aus Paris (Band 1 der Trilogie). Für die innere Absetzung spielen die französischen Lektüren die Rolle des „Neuen“, das einen Bruch mit den Traditionen der Eltern und mit der frankophonen Literatur darstellt und gestattet, Wissen über die eigene, interkulturelle Vergangenheit zu sammeln („to restore the links with the past“).

⁵⁷ Rimbaud, „Mauvais sang“, S. 415.

⁵⁸ Rimbaud, „Mauvais sang“, S. 413.

⁵⁹ „Julien aurait aimé. Je lui ai jamais lu mes poèmes.“ Sebbar, *Carnets*, S. 41.

⁶⁰ Lotman, *Universe*, S. 146f.

3.3. Französische Orientalisten

Dabei gilt ihr Leseinteresse neben Rimbaud zunächst der orientalistischen Literatur, und als ersten Text dieser Art kann man wiederum *1001 Nacht* betrachten: Mit der Übersetzung durch Antoine Galland von 1704-1717 wurde der Text, der, wie bei oralen Volkserzählungen üblich, bis dahin keine feste Form und Abfolge hatte, erst in der in Europa bekannten Form festgelegt. Gleichzeitig passte Galland die Erzählungen dem Geschmack seines Publikums an und prägte damit ein romantisch-exotisches Orientbild, mit dem vor allem die weiblichen Protagonisten der in dieser Arbeit behandelten Texte vielfach zu kämpfen haben, werden sie doch, zumal, wenn sie einen solch passenden Namen tragen wie Shérazade, häufig mit dem jahrhundertealten Klischeebild identifiziert⁶¹.

Die Geschichte der Märchensammlung präfiguriert damit in eindrucksvoller Weise das Schicksal der Kinder der Immigration: durch den Blick bzw. das Interesse des Anderen, des Europäers, wurde der Textkorpus endgültig festgelegt. So wie Shérazade sich der Festlegung durch den Blick der Anderen auf sie erwehren muss, so müssen die Autoren der *littérature issue de l'immigration* es sich gefallen lassen, in eine marginale Sparte der französischen Literatur eingeordnet zu werden. Die Auseinandersetzung mit *1001 Nacht* und seiner Entstehung erfolgt insofern keinesfalls zufällig. Der Text, der dem Orientalismus Westeuropas seit Jahrhunderten geradezu als Paradigma diente, wird zur Gegenfolie für eine Trilogie, die sich in vielerlei Hinsicht des orientalistischen Blickes und der durch ihn produzierten Klischees zu erwehren sucht.

Die orientalistischen Texte französischer Autoren nutzt Shérazade als Informationsquelle über die arabische Kultur, gefiltert durch den Blick der Franzosen. So erfährt Shérazade durch Chateaubriand etwas über die Geschichte der Mauren in Spanien⁶² und informiert sich bei Pierre Loti⁶³ über die Türkei. Sie gerät damit, ohne dies anfangs zur Kenntnis zu nehmen, an Autoren, die einen Exotismus pflegen, von dem Tzvetan Todorov zurecht sagt, er sei „moins [...] une valorisation de l'autre qu[...]une critique de soi, et moins [...] la description d'un réel que [...] la formulation d'un idéal.“⁶⁴ Andererseits unterzieht sie diese Texte genau dem Verfahren, mit dem die Orientalisten sich den Orient angeeignet hatten:

⁶¹ „The influence of Galland's *Nights* on the Western image of Islam is extensive [...] Of interest here is the fact that the cultural production of the Muslim woman exploded and created a new popular image for her.“ Mohja Kahf: *Western Representations of the Muslim Woman. From Termagant to Odalisque*. Austin/Texas 1999. S. 112.

⁶² *Les aventures du dernier Abencérage*. Paris 1826.

⁶³ Zu Loti siehe auch Alec Hargreaves: *The Colonial Experience in French Fiction. A Study of Pierre Loti, Ernest Psichari and Pierre Mille*. London 1981.

⁶⁴ Todorov, *Nous et les autres*, S. 355f. Todorov führt weiter aus: „C'est un compliment bien ambigu que de louer l'autre simplement parce qu'il est différent de moi. La connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres; or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif.“

Analog dazu erwerben sich nationale Kulturen ihr starkes Identitätsbewusstsein, indem sie sich von anderen Kulturen absetzen. Auf diese Weise bildete sich das Bewusstsein des Westens von sich selbst – seiner Identität – nicht nur durch einen internen Prozeß, der die westeuropäischen Länder allmählich zu einem anderen Gesellschaftstyp formte, sondern auch durch Europas Bewusstsein seiner Verschiedenheit von anderen Welten – die Weise, wie es sich in Beziehung zu diesen ‚anderen‘ repräsentierte.⁶⁵

So wie Chateaubriand oder Loti sich exotische Schauplätze für ihre Texte suchten, um durch ihre Protagonisten eine Figur des orientalischen Fremden zu konstruieren und zu bestärken, die der französischen Kultur in ihrer Absetzung davon zur Schaffung einer eigenen Identität diene, so kann nun Shérázade umgekehrt diese Texte als „fremde“ wahrnehmen und in Absetzung von ihnen ihre Persönlichkeit entwickeln.

Dabei sind, wie auch Todorov in seiner Analyse von Autoren wie Chateaubriand und Loti treffend herausarbeitet, viele dieser Texte für den heutigen Leser offen rassistisch. Die Autoren betreiben denselben Exotismus wie auch Shérázades Freund Julien Desrosiers. Er befasst sich zwar im Rahmen seiner wissenschaftlichen Arbeit mit „archives coloniales et [...] de la civilisation et de la littérature arabes“⁶⁶, von dem Verständnis fremder Kulturen, das er aus ihnen ziehen sollte, kann er in sein Privatleben aber nichts hinüberretten. Es gelingt ihm nicht, Shérázade anders als eine Inkarnation orientalistischer Phantasie zu sehen⁶⁷. Bezeichnend für diese Einstellung Juliens ist die Tatsache, dass Loti zu seinen Lieblingslektüren zählt⁶⁸. Ebenso wie Loti frönt er, seiner akademischen Bildung scheinbar zum Trotz, einem verbreiteten Orientalismus, den Homi K. Bhabha treffend charakterisiert:

More significantly, the site of cultural difference can become the mere phantom of a dire disciplinary struggle in which it has no space or power. [...] The Other is cited, quoted, framed, illuminated, encased in the shot/-reverse-shot strategy of a serial enlightenment. Narrative and the *cultural* politics of difference become the closed circle of interpretation. The Other

⁶⁵ Hall, *Rassismus*, S. 141.

⁶⁶ Sebbar, *Shérázade*, S. 113.

⁶⁷ In Julien stecken kaum verhüllte orientalistische Klischeevorstellungen, wie Mohsa Kahf sie treffend charakterisiert: „For all that Western culture retains today of its own ebullient parade of Muslim women is a supine odalisque, a shrinking-violet virgin, and a veiled victim-woman. Bramimonde and Blakane are nowhere to be found in the modern Western cultural vocabulary [...] plucky Nicolette, fierce Floripas, and wise Arabel have been banished, just when they might have been most useful in making up new myths of the Muslim woman under the changing material conditions that beleaguer Western cultural authority.“ Kahf, *Western Representations*, S. 179.

⁶⁸ Siehe hierzu z. B. *Carnets*, S. 161: „[...] Julien lui avait fait l'apologie de Loti“.

loses its power to signify, to negate, to initiate its historic desire, to establish its own institutional and oppositional discourse.⁶⁹

Dadurch, dass Julien Shérázade immer wieder in einen orientalistischen Kontext stellt, wird sie „eingerahmt“, in einen geschlossenen Zirkel der Interpretation gestellt, in dem sie, durch ihre Identifikation mit dem Klischee, jede Bedeutung und jede Individualität verliert.

Shérázade wird aus ihrer zunächst unkritischen Rezeption der orientalistischen Texte erst herausgerissen, als sie auf ihrem Weg durch Frankreich im Loti-Museum von Rochefort mit dessen Orient-Inszenierung konfrontiert wird. Der Anblick dieses „Orient de Prisunic“⁷⁰ ruft ihre massive Kritik hervor. Erst diese direkte Begegnung mit der Devotionaliensammlung macht ihr bewusst, was für ein verfälschtes Bild auch die Texte dieses Autors transportieren müssen.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass Museen und Bibliotheken eine wichtige Rolle bei diesen Erkenntnisprozessen Shérázades auf dem Weg zur Konstituierung einer Identität für sich und ihre Generation darstellen. Es sind Orte, die für die französische Kultur durch Prozesse des Sammelns und Aufbewahrens die Sicherung (und, in Lotmans Sinne, Festschreibung) einer nationalen Identität gewährleisten⁷¹. Shérázade geht an den Orten der Musealisierung des kulturellen Gedächtnisses der Franzosen par excellence wildern. Mit ihrer Übernachtung im Loti-Museum und der Verkleidung mit den dort vorgefundenen „orientaleries accumulées“⁷² schreibt sie sich gar selbst darin ein und wird so zu einem interkulturell deutbaren Ausstellungsstück.

Ihr Wutausbruch beim Anblick des Loti-Museums („[...] elle avait eu envie de tout casser“⁷³) spiegelt dabei die Zerstörungswut angesichts der unzähligen Photos von ihr, mit denen Julien seine Wohnung dekoriert hatte⁷⁴: ihr Abscheu vor der orientalistischen Musealisierung ihrer selbst kulminiert in einer museoklastischen Geste, die sich auflehnt gegen jedwede Festschreibung und Erstarrung und mit der sie für einen möglichen Pluralismus eintritt. Die Vernichtung der Photographien ist im streng islamischen Sinne auch als Ikonoklasmus gegen die figürliche Darstellung zu interpretieren.

Der Museumsbesuch wird in vielerlei Hinsicht zum Schlüsselerlebnis und markiert einen wichtigen Schritt in ihrer Entwicklung. Mit Lotman kann man vom Erreichen einer neuen Stufe im Prozess des kulturellen Austauschs sprechen:

⁶⁹ Bhabha, *Location*, S. 31. Hervorhebungen im Text.

⁷⁰ Sebbar, *Carnets*, S. 162.

⁷¹ Signifikanterweise geht in vielen Ländern die Schaffung eines alle Bevölkerungsschichten einbegreifenden Nationalbewusstseins mit der Gründung von Nationalmuseen und -bibliotheken einher.

⁷² Sebbar, *Carnets*, S. 162.

⁷³ Sebbar, *Carnets*, S. 161.

⁷⁴ Sebbar, *Shérázade*, S. 158f.

3. During this stage a tendency develops to find within the imported world-view a higher content which can be separated from the actual national culture of the imported texts. The idea takes hold that 'over there' these ideas were realized in an 'untrue', confused or distorted, form and that 'here', in the heart of the receiving culture they will find their true, 'natural' heartland. The culture which first relayed these texts falls out of favour and the national characteristics of the texts will be stressed.⁷⁵

Die vermeintliche Feststellung, dass bestimmte Elemente aus anderen Semiosphären nur hier, an der Peripherie, richtig wahrgenommen werden können und bisher stets falsch rezipiert wurden, bewirkt nicht nur, dass die orientalistischen Texte bei Shérazade von nun an in Ungnade gefallen sind. Bezeichnend für Shérazades Erreichen dieser Stufe ist auch die Tatsache, dass sie es nicht mehr für nötig befindet, Charleville, den Wohnort Rimbauds und das dortige Museum zu besichtigen. Von solchen äußeren Zeugnissen ist sie nun unabhängig: „Je veux rien voir. Je me bouche les yeux jusqu'à ce qu'on ait quitté Charleville.“⁷⁶

Sie fühlt sich in ihrem neugewonnenen Verhältnis zum Exotismus orientalistischer Autoren bestätigt, als sie auf ihren Wanderungen durch Frankreich den Autor V. S. Naipaul trifft⁷⁷:

[J]'ai horreur de l'exotisme, de la manière dont certains Blancs regardent l'Orient, l'Extrême-Orient, le tiers monde, en somme; je ne suis pas un Blanc même si j'écris dans la langue d'un Blanc, en anglais, je ne suis pas tendre avec eux, ni avec les miens d'ailleurs.
- Vous êtes tendre avec vous même, dit Shérazade.
- Oui. C'est vrai. Sinon je serais devenu fou, ou je serais mort. Vous comprenez. Pour revivre une histoire en morceaux comme la mienne...⁷⁸

Naipaul fungiert als Spiegelfigur, in der sich Shérazade unter vielen Aspekten wiedererkennen kann: „Comme si on avait appartenu à la même tribu, je le re-

⁷⁵ Lotman, *Universe*, S. 147.

⁷⁶ Sebbar, *Carnets*, S. 220.

⁷⁷ Die Erzählerin lässt ihre Protagonistin im Laufe ihrer Reisen durch Frankreich einige Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens treffen, die entweder, wie V. S. Naipaul oder Isabelle Adjani (die auch im letzten Roman Paul Smaïls immer wieder im Zentrum der Fantasien des Protagonisten steht), ebenso wie Shérazade zwischen den Kulturen stehen und dennoch ihren Platz gefunden haben, oder, wie Jean-Luc Godard, als erster französischer Regisseur das heikle Thema des Algerienkrieges auf die Leinwand gebracht hat (*Le petit soldat*, F 1960). Darüber hinaus trifft sie *Carte de séjour*, die Rockband, die mit ihrem Sänger Rachid Taha 1985/86 „Douce France“ von Charles Trenet neu aufnahm. Sie und mit ihnen die gesamte *génération beur* „verstanden dieses Lied als Ausdruck ihrer Zugehörigkeit zu Frankreich und als Proklamation ihrer Integrationsforderungen an die französische Gesellschaft.“ (Adelheid Schumann: „Douce France‘: die Aneignung der *mémoire collective* Frankreichs durch die Immigranten der zweiten Generation“. In: *Frankreich Jahrbuch* 2000. S. 179-186. Hier S. 179). Die Bedeutung dieses Liedes lässt sich auch durch seine zentrale Stellung in den Romanen Paul Smaïls (vor allem in *Casa, la casa*) ermessen. Siehe dazu S. 176f.

⁷⁸ Sebbar, *Carnets*, S. 217. Siehe hierzu auch die Formulierung der Erzählerin: „Une mémoire en miettes“, vgl. oben S. 137.

connaissais comme l'un des miens.“⁷⁹ Die Parallelen – ein Leben zwischen mehreren Kulturen und die nomadische Lebensweise – sind in der Tat offensichtlich. Naipaul⁸⁰ ergeht es wie Shérazade und ihren zahlreichen Freunden, von denen keiner einer rein französischen Familie entstammt. Sie alle haben eine prekäre Identität, bilden eine neue Schicht, eine „tribu“ jenseits der Nationalitäten, die im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert stark im Wachstum begriffen ist und die nach einer eigenen Position sucht. Andererseits kann Naipaul der *génération croisée* auch als Vorbild dienen:

Wir alle tragen heutzutage vier, fünf, sechs Identitäten, die bestimmen, wer wir sind. So könnte ich sagen, ich bin Inder, ich bin Hindu, aber ich bin auch geboren in Trinidad, ich habe meine Ausbildung in England erhalten, ich lebe in England, ich bin ein Schriftsteller. Ich habe keine Probleme damit, alle diese Ideen in mir zu tragen.⁸¹

Naipaul hat es geschafft, den schwierigen Identitätsfindungsprozess nicht nur zu bestehen, sondern ihn auch kreativ umzusetzen und zu kanalisieren. Dieser Schritt hat bei Shérazade bereits begonnen.

3.4. Ibn Khaldûn und Lotman

Nach den eher zufälligen Lektüren der ersten beiden Bände wird Shérazade sich im dritten Band gezielt mit der arabischen Literatur und Sprache auseinandersetzen. Sie beschäftigt sich mit dem Koran und den Schriften von Majnun, Ibn Khaldûn und Adonis⁸², die sie, nachdem sie arabisch gelernt hat, erstmals nicht mehr in Übersetzungen, sondern im Original liest.

Die Auswahl dieser Autoren ist bezeichnend, wie hier am Beispiel von Ibn Khaldûn gezeigt werden soll⁸³. Ibn Khaldûn, ein maghrebinischer Historiker des 14. Jahrhunderts, schrieb mit dem *Muqaddama*, dem Vorwort zu seiner Universalgeschichte, den Gründungstext der Soziologie. Mit seinen historiographischen Texten ist er dabei sowohl im Orient als auch im Okzident anerkannt:

Dans une sorte de jeu de miroirs, en Occident puis dans les pays islamiques, il est devenu un symbole: adopté par le premier comme le seul historien et l'un des rares penseurs de l'Islam vraiment digne d'intérêt, il est re-

⁷⁹ Sebbar, *Carnets*, S. 215.

⁸⁰ Naipaul ist dabei gerade aus Indien, aber auch aus Trinidad zum Teil heftig für seine negativen Beschreibungen dieser Gegenden kritisiert worden; andererseits dient er, ebenso wie Sebbar, dazu, „Gespräche zwischen Okzident und Orient“ (Petra Welzel: „Die Identitäten des V. S. Naipaul“. In: *Die tageszeitung*, 12.10.2001, S. 7) anzustoßen und so eine Mittlerrolle oder – in Lotmans Sinne – Übersetzerfunktion einzunehmen.

⁸¹ V. S. Naipaul im Gespräch mit der *taz* 1992.

⁸² Sebbar, *Fou*, S. 74.

⁸³ Auch der weiter oben erwähnte Roman *Ez-Zilzel* von Tahar Ouettar bezieht sich in seinen Ausführungen maßgeblich auf Ibn Khaldûn. Siehe hierzu S. 73ff.

connu par les seconds comme l'interprète le plus éloquent de la fécondité et de la haute valeur de la culture islamique.⁸⁴

Damit ist Ibn Khaldûn als eine Gestalt zu sehen, die der Vermittlung zwischen den Kulturen gedient hat und insofern gewisse Parallelen zu den als „Filter“ im Sinne Lotmans fungierenden Protagonisten aufweist. Interessant ist hierbei, dass der Bekanntheitsgrad Ibn Khaldûns sich heute den Orientalisten des 19. Jahrhunderts verdankt und damit zugleich eingeschränkt ist:

En dehors de l'orientalisme, la science moderne ignorera presque toujours cet étranger, et ne cherchera à aucun moment dans son oeuvre une inspiration théorique quelconque. Affublé pompeusement des titres de fondateur de la *sociologie* et de l'*histoire* dans le sens moderne [...], il demeurera, en fait, prisonnier des orientalistes dont il est la création.⁸⁵

Erst durch den Orientalismus, der ihn zum Vordenker der Soziologie und Historiographie im modernen Sinne stilisierte, wird Ibn Khaldûn bekannt, bleibt aber auch, ganz im Sinne Homi Bhabhas, ihr Gefangener in einem geschlossenen Zirkel der Interpretation.

Sebbars Protagonistin hat sich, so wurde bereits gezeigt, intensiv mit den verschiedenen Produktionen der Orientalisten sowohl auf dem Gebiet der Malei als auch auf dem der Literatur beschäftigt. Nun zeigt sich, dass auch arabische Autoren, die für ihre Entwicklung Bedeutung erlangen, in ihrer heutigen Form Produkte der wissenschaftlichen Untersuchungen der Orientalisten aus dem vorigen Jahrhundert sind⁸⁶.

Zur Konstruktion ihrer eigenen *histoire* nutzt Shérázade also den als Erfinder der „*histoire dans le sens moderne*“ gefeierten Ibn Khaldûn, der für seine „Entdecker“ die Rolle des Okzidentalens, also Fremden, im Orient spielte:

Adopté comme *occidental* et comme *moderne*, exalté comme génie universel, l'auteur de la *Muqaddima* se trouve incarner au cœur même de l'Orient agonisant le triomphe de l'Occident. [...] Mais, n'étant que l'exception qui confirme la règle, il repousse du même coup du côté des ténèbres tout ce qui n'est pas lui.⁸⁷

Für die Orientalisten war er ein „Espagnol“, das einzige Beispiel für einen fähigen Autor und Wissenschaftler des Orients, der durch seinen Glanz die anderen Entwicklungen der islamischen Welt nur umso stärker in den Schatten stellt

⁸⁴ Abdesselam Cheddadi: „Lectures d'Ibn Khaldûn“. In: Ibn Khaldûn: *Le voyage d'Occident et d'Orient*. Übersetzt und mit Vorwort versehen von Abdesselam Cheddadi. Paris ²1995 (¹1980). S. 11-26, hier S. 13.

⁸⁵ Cheddadi, „Lectures d'Ibn Khaldûn“, S. 17. Hervorhebungen im Text.

⁸⁶ Überdies ist signifikant, dass die Entdeckung Ibn Khaldûns und seiner Geschichte der islamischen Welt parallel zur Eroberung Algeriens verlief, dass man seinen Text als Informationsquelle bei der Besetzung des Landes und für den Umgang mit der ansässigen Bevölkerung verwandte. Siehe hierzu Cheddadi, „Lectures d'Ibn Khaldûn“, S. 254, Anm. 10.

⁸⁷ Cheddadi, „Lectures d'Ibn Khaldûn“, S. 26. Hervorhebungen im Text.

und die Bedeutung des Okzidents bzw. des „okzidentalischen Denkens“ effektiv unterstreicht.

Gleichzeitig sahen sie ihn als einen „déraciné“, [qui] ne se sentait chez lui en aucun lieu du Maghreb“⁸⁸, womit implizit angedeutet werden soll, dass sein eigentlicher Ort aufgrund seiner wissenschaftlichen Leistungen der aufgeklärte Okzident gewesen wäre. Er selbst hingegen sagt über sich: „Je suis doublement étranger dans ce pays [Syrien]: par rapport au Maghrib, ma patrie et la terre où je suis né, et par rapport à l'Égypte et aux hommes de ma génération.“⁸⁹ Damit befindet er sich in derselben Situation wie Shérazade und ihre Generation in Frankreich.

Es ist bezeichnend, dass Leïla Sebbar ihre Protagonistin während ihres Identitätsfindungsprozesses gerade die Texte lesen lässt, die durch ihre Inhalte oder ihre Rezeption einem objektiven Bild des Orients und damit des orientalischen Anteils an ihrer Persönlichkeit entgegenzustehen scheinen. Dies ist aber nicht der einzige Grund für Shérazades Lektüre von Ibn Khaldûns berühmtesten Textes, des *Muqaddama*, denn es ist gerade im Bezug auf die Theorien Lotmans von hohem Interesse.

In diesem Vorwort entwickelt Ibn Khaldûn eine Theorie der geschichtlichen Evolution, die auffällig Lotmans Konzept des „changeover between centre and periphery“ ähnelt, dessen Fruchtbarkeit für die Trilogie sich bereits erwiesen hat. Was in der vorliegenden Analyse von außen als Semiosphären-Theorie herangetragen worden ist, war in Sebbars Romanen durch den Bezug auf den mittelalterlichen Historiker bereits vorgebildet:

[I]t is his Foreword, where he outlines his philosophy of history, where he underlined that dynasties have a tendency of lasting for a period of three generations, where after a new dynasty wipes out the old one. The first generation of a dynasty still holds on to the hard and demanding life of the countryside, the second generation is the one picking up the culture, while the third generation degenerates, and picks up all the commodities from urban life. With the weakened third generation, little capacity of defence made it easy for a new group from the rural areas, to overtake control.⁹⁰

Auch Ibn Khaldûn geht von einem Wechsel der dominierenden Mächte des Zentrums, der Stadt, aus, und auch bei ihm kommen die Personen, die diesen Wechsel herbeiführen, von der Peripherie. Anders als Lotman⁹¹ hat er allerdings einen bestimmten zeitlichen Ablauf im Kopf, denn jede dritte Generation, dege-

⁸⁸ Cheddadi, „Lectures d'Ibn Khaldûn“, S. 22.

⁸⁹ Ibn Khaldûn, *Voyage*, S. 241.

⁹⁰ *Encyclopaedia of the Orient*. 1996-1997. <http://i-cias.com>. Siehe auch Ibn Khaldûn: *Buch der Beispiele. Die Einführung al-Muqaddima*. Leipzig 1992. Dieser Theorie liegt eine geradezu vegetative Vorstellung kulturellen Austauschs zugrunde. Wie eine Pflanze heranwächst, blüht, welkt und schließlich verfällt, so geschieht es in der Theorie Ibn Khaldûns auch mit Kulturen.

⁹¹ Auch Lotman sieht seine Theorien im Zusammenhang mit den Differenzen zwischen Sesshaften und Nomaden: „[...] the technical achievements of the settled civilization pass into the hands of the nomads who turn them against their inventors.“ Lotman, *Universe*, S. 142.

neriert vom Leben im Zentrum, wird bei ihm von einer neuen und besseren ersten Generation gestürzt, die vom Land kommt und bis dahin einen nomadischen Lebensstil gepflegt hat – wie auch Shérazade und ihre Generation in den Romanen Sebbars: „So wird offenbar, daß die nomadische Bevölkerung stärker zum Guten neigt als die sesshafte.“⁹²

Abgesehen von dieser Grundfigur des Kreislaufs, des „changeover“ finden sich weitere Anklänge an Ibn Khaldûns Texte in der Trilogie. Paris, Frankreichs Zentrum schlechthin, und der in ihr lebenden Generation wird als modernem Babylon der Untergang prophezeit:

[Basile] appelait les Français, les Parisiens surtout, les Babyloniens. Il disait qu'ils disparaîtraient, réduits en cendres, qu'ils étaient depuis longtemps dans la décadence et qu'il ne resterait rien de la race occidentale.⁹³

Paris ist in jenem Zustand der Dekadenz angekommen, den Ibn Khaldûn als Voraussetzung für das Aufkommen einer neuen Führungsgeneration sieht. Die Franzosen wären, übertrüge man Ibn Khaldûns Überlegungen auf die heutige Situation, in der dritten Generation angelangt. Vom Leben in der Stadt korrumpiert⁹⁴ sind sie dem Untergang geweiht:

In dieser zugleich letzten Stufe der menschlichen Kultur werden Gewerbe und Handel bestimmend, die den Luxus hervorbringen. [...] Der zivilisatorische Fortschritt mit den Segnungen luxuriösen Lebens ziehe aber einen sittlich-moralischen Verfall nach sich, von dem die Nomaden im Gegensatz zur sesshaft-städtischen Bevölkerung nicht betroffen seien.⁹⁵

In einem durchaus auch den Christentum vertrauten Schritt wird die *luxuria* für den Verfall der Sesshaften verantwortlich gemacht. Die neue „erste“ Generation, die sie ablösen soll, steht schon bereit: es sind die *croisés*, die zunehmend aus der Peripherie ins Zentrum rücken, bereits im Prozess des „picking up the culture“ begriffen sind⁹⁶ und, so müsste man weiter folgern, kurz davor stehen „to over-

⁹² Ibn Khaldûn, *Buch der Beispiele*, S. 71.

⁹³ Sebbar, *Carnets*, S. 93. Der gleiche Gedanke wird an anderer Stelle (*Shérazade*, S. 191f.) auch von einer anderen Figur formuliert.

⁹⁴ „Später wird deutlich werden, daß das sesshafte Dasein den Abschluß der menschlichen Kultur und zugleich den Ausgangspunkt ihres Niedergangs darstellt. Zugleich ist es der äußerste Grad des Bösen und die weiteste Entfernung vom Guten.“ Ibn Khaldûn, *Buch der Beispiele*, S. 71.

⁹⁵ Mathias Pätzold: „Vorbemerkungen“. In: Ibn Khaldûn, *Buch der Beispiele*, S. 5-28. Hier S. 14f.

⁹⁶ Auch dieser Prozess ist bei Ibn Khaldûn vorgesehen: „Deshalb kann man beobachten, daß der Besiegte im Gebrauch und im Stil seiner Kleidung, seiner Reittiere und Waffen sowie in allen seinen übrigen Lebensformen den Sieger nachahmt. [...] Dies geht sogar so weit, daß bei einem Volk, das von einem anderen, benachbarten, beherrscht wird, zu einem großen Teil Nachahmung und Angleichung sichtbar werden. Dies ist in heutiger Zeit in al-Andalus der Fall, wo sich die Menschen in ihrer Kleidung, ihren Äußerlichkeiten und vielen ihrer Gewohnheiten und Lebensnormen den (christlichen) Völkern der Galizier derart anpassen, daß sie so-

take control“. Mit Ibn Khaldûn als Intertext wird sichtbar, dass von Leila Sebbar implizit eine Zukunftsperspektive angedeutet ist, wie sie auch aus Jurij Lotmans Theorie abgeleitet werden kann: Eine „Übernahme der Macht“ durch die *croisés*.

Shérazades Rückkehr nach Paris schließt nicht nur rein geographisch einen Kreis. Die Heldin hat auch ihre Entwicklung abgeschlossen: sie ist nun endlich bereit, den Film zu drehen, für den sie schon gegen Ende des ersten Bandes ihre Zusage gegeben hatte. Jetzt, wo ihre Identität gefestigt ist, kann sie sich auf Leinwand bannen lassen, ohne befürchten zu müssen, dass sie nur als Ikone des Orientalismus benutzt werden und dadurch ihre Persönlichkeit verloren gehen könnte.

Die Stufen des dialogischen Prozesses, wie Lotman ihn skizziert hat, sind damit nahezu völlig durchlaufen und münden in eigene künstlerische Aktivität:

4. During this stage the imported texts are entirely dissolved in the receiving culture; the culture itself changes to a state of activity and begins rapidly to produce new texts; these new texts are based on cultural codes which in the distant past were stimulated by invasions from outside, but which now have been wholly transformed through the many asymmetrical transformations into a new and original structural model.⁹⁷

In den Film, der gedreht wird und der ebenso wie die Texte, die Shérazade schreibt, ein Produkt der neu entstehenden Gesellschaft ist, sind zahlreiche Einflüsse von Shérazades Reisen und Lektüren eingeflossen. In den unterschiedlichen Phasen ihrer Entwicklung hat sie immer wieder nach Änderungen des Drehbuches verlangt und neue Elemente aufnehmen lassen. Der Film resümiert den Prozess ihrer Identitätsfindung.

Der von Lotman entworfene dialogische Prozess ist damit in der Trilogie noch nicht ganz an seinem Ende angekommen. Er sieht noch eine letzte Phase vor:

5. The receiving culture, which now becomes the general centre of the semiosphere, changes into a transmitting culture and issues forth a flood of texts directed to other, peripheral areas of the semiosphere.⁹⁸

Diese letzte Phase ist außerhalb des Textes erreicht mit Büchern wie denen, die der Leser von Leila Sebbar gerade in der Hand hält.

gar die Wände, Bauten und Häuser mit Bildern verzieren. Der kluge und aufmerksame Beobachter mag daran die Zeichen der Vorherrschaft ablesen.“ (Ibn Khaldûn, *Buch der Beispiele*, S. 97) In Lotmans Sinne handelt es sich hierbei um einen Einfluss der Peripherie auf das herrschende Zentrum der Mauren, wie man ihn in Sebbars Texten ebenfalls beobachten kann, so z. B. auf dem Gebiet der Mode.

⁹⁷ Lotman, *Universe*, S. 147.

⁹⁸ Lotman, *Universe*, S. 147.

4. Die *banlieue* – „a creolized semiotic system“

My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. [...] Perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored. Or perhaps it was being brought up in the suburbs that did it. (Hanif Kureishi⁹⁹)

4.1. Die Grenze als Ort des Austauschs

Der Ausgangspunkt von Shérázades Reise auf der Suche nach sich selbst ist gleichzeitig auch ihr Endpunkt: die *banlieue* von Paris, auf der Grenze zwischen Stadt und Land. Es ist kein Zufall, dass Sebbar die Trilogie dort beginnen und enden lässt, denn für sie ist dies der Ort, an dem die *croisés* zu Hause sind:

Ils ne sont pas vraiment de leur pays natal, la France, ni du pays natal de leur père et mère. Ils sont dans des banlieues, ils ont un pays: les blocks et les tours de l'immigration, la pauvre jungle des villes...¹⁰⁰

Die Tatsache, dass die *banlieue* ihr Land ist, kann Shérázade nur aus der Distanz erfassen; sie muss es erst verlassen und dorthin zurückkehren, um es als solches zu erkennen zu können. Wie Dubet und Lapeyronnie für die gesamte zweite Migrantengeneration postulieren, kann man hier in Bezug auf Sebbars Protagonisten behaupten: „Le territoire, c'est le quartier“¹⁰¹.

In den Vorstädten leben die Eltern von Shérázade und die meisten ihrer Freunde. Es ist der Bereich, den man mit Lotman „boundary“ nennen kann. Auch von ihrer Herkunft her befinden sie sich, ebenso wie die anderen Protagonisten Sebbars, an der Grenze zwischen zwei, manchmal sogar noch mehr Kulturen: Shérázade selbst steht zwischen den französischen, westeuropäischen und den algerischen, arabisch-islamischen Traditionen; Julien zwischen seiner Kindheit als *pied noir* im damals noch kolonialen Algerien und dem Leben in Frankreich; Djamila zwischen Algerien und Frankreich; Pierrot zwischen Polen und Frankreich; Basile zwischen der Guadeloupe und Frankreich; Driss zwischen Marokko und Frankreich; France zwischen Frankreich und der Martinique; Michel Salomon zwischen der jüdischen und der französischen Kultur usw. Mohamed, der Protagonist von Sebbars *Le Chinois vert d'Afrique* steht gleich zwischen vier Kulturen, der vietnamesischen seiner Großmutter, der algerischen

⁹⁹ Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, S. 3.

¹⁰⁰ Sebbar in Huston/Sebbar, *Lettres parisiennes*, S. 60.

¹⁰¹ Dubet/Lapeyronnie, *Les quartiers d'exil*, S. 147.

seines Großvaters, der türkischen seiner Mutter und der französischen, in der er lebt.

Die *banlieue* als „Thirdspace“ ist durch ihre Position zwischen den Kulturen der Ort par excellence, an dem ein Austausch zwischen Zentrum und Peripherie der „Semiosphäre Frankreich“ stattfindet. Solche Berührungen haben nach Lotmans Reflexionen beträchtliche Auswirkungen auf das Zentrum:

[A]t all stages of development there are contacts with texts coming in from cultures which formerly lay beyond the boundaries of the given semiosphere. These invasions, sometimes by separate texts, and sometimes by whole cultural layers, variously effect the internal structure of the ‚world picture‘ of the culture we are talking about.¹⁰²

Die Kulturen, die bei Sebbar Einfluss nehmen – die maghrebinsche, die afrikanische und die der Antillen –, lagen früher außerhalb der Grenzen Frankreichs. Erst durch die Immigration aus den ehemaligen Kolonien existieren sie nun auch in Frankreich – „Avant, on peuplait les colonies, maintenant c’est les colonies qui nous peuplent...“¹⁰³. Dasselbe gilt für die Mischkulturen, die sich im Laufe der Zeit aus den fremden Elementen im Kontakt mit der französischen Gesellschaft entwickelt haben und die sich, auch wenn die Ausgangskulturen einander sehr fremd sein mögen, in ihrer Mischung ähneln. Wie Stuart Hall bemerkt, sind sie ein Kennzeichen moderner Nationen: „*Alle modernen Nationen sind kulturell hybrid.*“¹⁰⁴

Für die *croisés* treffen die Normen des Zentrums nicht zu: „On the periphery [...] the relationship between semiotic practice and the norms imposed on it becomes ever more strained.“¹⁰⁵ Die Folge ist eine doppelte: einerseits vollziehen die *croisés* durch ihre Lebensweise ständige Brüche mit den Normen des Zentrums, andererseits aber sehen sie sich genötigt, sich in ihrem Lebensraum, für den die Normen nicht greifen, zurechtzufinden und ein eigenes System zu entwickeln.

Gleichzeitig befinden sie sich damit, dass sie auf der Grenze leben, an den Punkten, die Lotman die „hottest spots for semiotizing processes“¹⁰⁶ nennt. Das wirkt sich unter anderem darin aus, dass sie immer wieder Neues ausprobieren und sich in keiner Hinsicht festlegen können und wollen. Die Grenzposition, die sie einnehmen, ist aber nicht nur eine der Ausgrenzung, sondern eine der Bereicherung:

The notion of boundary is an ambivalent one: it both separates and unites. It is always the boundary of something and so belongs to both frontier cultures, to both contiguous semiospheres. The boundary is bilingual and

¹⁰² Lotman, *Universe*, S. 126.

¹⁰³ Sebbar, *La négresse à l’enfant*, S. 106.

¹⁰⁴ Hall, *Rassismus*, S. 207. Hervorhebungen im Text.

¹⁰⁵ Lotman, *Universe*, S. 134.

¹⁰⁶ Lotman, *Universe*, S. 136.

polylingual. The boundary is a mechanism for translating texts of an alien semiotics into ‚our‘ language, it is the place where what is ‚external‘ is transformed into what is ‚internal‘, it is a filtering membrane which so transforms foreign texts that they become part of the semiosphere’s internal semiotics while still retaining their own characteristics.¹⁰⁷

Wer als *croisé* zwei oder sogar mehr Kulturen angehört, kann die Einflüsse anderer Kulturen in die französische übertragen, kann Fremdes zu Eigenem machen: die *croisés* fungieren als Filter. Ein Beispiel hierfür ist ihr Kleidungsstil, der Traditionen der Ursprungskultur mit „normalen“ französischen verbindet. Die neuen Elemente werden dabei nicht völlig integriert, sie bleiben auffällig, für diese Bevölkerungsgruppe charakteristisch. Durch die Kombination mit gängigen Kleidungsstücken wird der Fremdartigkeit aber sozusagen die Spitze genommen.

Shérazade und ihre Generation dienen, so zeigen die Romane deutlich, zur – mit Luhmann gesprochen – „selektiven Vermittlung von Austauschprozessen“¹⁰⁸ zwischen der Kultur ihrer Eltern und der französischen, in der sie leben. Ihr Einfluss auf das „Zentrum“ von Paris ist dabei gerade im Bereich der Mode groß¹⁰⁹.

Ein ähnlicher Prozess macht sich auf der Ebene der ästhetischen Normen an Sebbars Text bemerkbar. Er wird bei Lotman als „metalingual structure“ bezeichnet:

Something similar can be seen when the texts of one genre invade the space of another genre. Innovation comes about when the principles of one genre are restructured according to the laws of another, and this ‚other‘ genre organically enters the new structure and at the same time preserves a memory of its other system of encoding.¹¹⁰

„Fremde“ Texte innerhalb eines anderen dienen Lotman zufolge als ein Gedächtnis innerhalb des neuen Textes. In der Tat ist die Trilogie durchsetzt von fremden Texten: Zum einen sind in die Erzählungen Shérazades zahlreiche Geschichten integriert, die sie gelesen oder erzählt bekommen hat, zum anderen sind Zitate aus verschiedenen Quellen eingearbeitet: der Lehrplan einer Schule für „filles indigènes“ in Algerien aus dem Jahre 1890; die Vermisstenanzeige, die Shérazades Vater aufgibt; Bildunterschriften orientalistischer Gemälde; Textausschnitte aus *Voyage pittoresque en Algérie* von Théophile Gautier und aus den Tagebüchern von Delacroix; Liedtexte; Briefe von Rimbaud; Werbeschilder auf einem Wochenmarkt; Textfragmente aus den Büchern, die Shérazade auf Befehl

¹⁰⁷ Lotman, *Universe*, S. 136f.

¹⁰⁸ Luhmann, *Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. I, S. 76.

¹⁰⁹ Siehe hierzu Sebbar, *Shérazade*, S. 120–126, vor allem aber auch dies./Eric Favereau/Amadou Gaye: *Génération métisse*. Paris 1988.

¹¹⁰ Lotman, *Universe*, S. 137. Siehe hierzu auch Lachmann, „Dialogizität“, S. 54.

der libanesischen Milizen zerreißen und verbrennen muss¹¹¹. All diese Texte werden zitiert und nicht erst, wie Shérazades Erzählungen, durch einen entsprechenden Filter geschickt, um so in den Text eingepasst zu werden. Sie entsprechen genau Lotmans Postulat, dass „[...] these texts are organic parts of the narrative and yet, being extraneous documents, they are lapses from the aesthetic key of the literary narrative.“¹¹²

4.2. La leçon du nom propre

Was sich auf ästhetischer Ebene ereignet, steht exemplarisch für die Suche nach einem neuen, einem „creolized semiotic system [...]“¹¹³, einem „Thirdspace“ der *croisés*.

Von diesem Punkt der Analyse aus bekommt die Titelfigur eine interessante Sinndimension, die in ihrem Namen resümiert ist:

[...] Vous ne m'avez pas dit votre nom.
 - Shérazade.
 - Schéhérazade?
 - Oui, dit Shérazade.
 - Mais pourquoi le prononcez-vous à la française? Vous perdez la syllabe la plus suave, la plus orientale...
 Shérazade regarde la vieille femme, stupéfaite. Jamais on ne lui a ainsi parlé de son nom, de la syllabe perdue...
 - Le greffier français l'a simplifié sur les papiers. Mon père n'a rien dit, il est étranger, ma mère aussi.¹¹⁴

Aus dieser Szene schließt Anne Donadey:

Shérazade's name is the perfect metaphor for France's assimilation policy with regard to immigrants. What is most representative of other cultures must be cut off for the other to be accepted and assimilated into the fabric of French life. What could be viewed as the richness of difference is rejected as unnecessary excess.¹¹⁵

Eine solche Interpretation deutet die Verstümmelung des Namens ausschließlich in einem kolonialen Kontext und schließt an die Proteste gegen die bürokratische Missachtung des Eigennamens an, gegen die sich Autoren wie Kateb Yacine und vor allem Abdelkebir Khatibi mit seinem Buch *La blessure du nom propre*¹¹⁶ gewehrt haben¹¹⁷. In der Kolonialzeit erfolgte die Registrierung und

¹¹¹ Die Textverweise erfolgen in der Reihenfolge der Aufzählung: *Shérazade*, S. 17f.; *Shérazade*, S. 129f.; *Shérazade*, S. 189, S. 196f., S. 243f.; *Shérazade*, S. 190f.; *Shérazade*, S. 192f.; *Carnets*, S. 53, S. 88, S. 116, S. 194; *Carnets*, S. 221; *Carnets*, S. 247; *Fou*, S. 35f.

¹¹² Lotman, *Universe*, S. 138.

¹¹³ Lotman, *Universe*, S. 142.

¹¹⁴ Sebbar, *Fou*, S. 163f.

¹¹⁵ Anne Donadey: *Polyphonic and Palimpsestic Discourse in the Works of Leïla Sebbar and Assia Djebar: A Socio-Literary Study*. Ann Arbor 1993. S. 168f.

¹¹⁶ Abdelkabar Khatibi: *La blessure du nom propre*. Paris 1986.

Verwendung der Namen in der Reihenfolge Name-Vorname. Aus Protest gegen diese Verachtung des Individuums behielten Autoren wie Kateb Yacine, Camara Laye und Sembène Ousmane diese Reihenfolge in ihren Publikationen bei. Auch Shérazades Namensproblem trägt zwar die Spuren der kolonialen Epoche, Leïla Sebbars Heldin selbst entstammt aber bereits einer postkolonialen Zeit.

Die „Wunde“ ist alt und entsprechend gut verheilt: Erst die Reflexionen anderer klären die Protagonistin darüber auf, dass es nicht, wie sie meint, egal sei, ob man Schéhérazade oder Shérazade heiße¹¹⁸. Als Kind einer postorientalistischen und postkolonialen Zeit erlebt sie die „syllabe perdue“ nicht als Mangel, sondern lernt ihren Namen als symptomatisch für eine Kultur zu verstehen, die nicht zum ersten Mal das „croisement [...] de l’Orient et de l’Occident“¹¹⁹ erfährt. In seiner verkürzten Form ist der Name ein zukunftsweisendes Symbol. Er hat Anteil an beiden kulturellen Systemen und kann somit zum Ansatzpunkt für etwas Neues werden, für den „Thirdspace“¹²⁰, die Synthese der *croisés*.

¹¹⁷ „[...] Khatibi speaks of the symbolic function of names and of the deformations they inevitably undergo when translated from one language to another [...] but simultaneously as the emblem of familial and social identity, and thus expressive of a collective ideology rather than of personal values. Names represent that fulcrum between self and Other upon which our identity is perilously balanced.“ Lucy Stone McNeece: „Decolonizing the Sign: Language and Identity in Abdelkebir Khatibi’s *La mémoire tatouée*“. In: *Yale French Studies* 82/1993. S. 12-29. Hier S. 18.

¹¹⁸ Siehe hierzu *Carnets*, S. 141.

¹¹⁹ Sebbar/Huston, *Lettres parisiennes*, S. 126.

¹²⁰ Soja, *Thirdspace*, S. 35.

5. Sieben grüne Ölbäume¹²¹

Shérazade dient als Protagonistin aber nicht nur als Vorbild für ihre Generation, sie gewinnt, so wird auf der symbolischen Ebene des Textes raffiniert suggeriert, durch bestimmte Attribute prophetischen Charakter. Ihre Funktion als „Heldin“ eines peripheren mythologischen Textes wird dadurch nur umso deutlicher unterstrichen. Was ein anderer Protagonist Sebbars über Kateb Yacines Nedjma¹²² sagt, trifft in der Logik der Trilogie auch auf Shérazade zu:

C'est compliqué... elle est toutes les femmes, cousine, sœur, mère, fiancée, amante, épouse et guerrière, les hommes l'aiment, mais ils ont peur d'elle comme d'un être mythologique qui serait en même temps divin et humain...¹²³

Ganz im Sinne Lotmans wird hier der exemplarische Status als ein mythologischer interpretiert. Es ist sicherlich kein Zufall, dass ausgerechnet *Nedjma*, der Gründungstext der frankophonen Literatur Algeriens und des Maghreb insgesamt, als Intertext mehrerer Romane Sebbars (so auch der *Shérazade*-Trilogie) fungiert.

Im Folgenden soll dieser Prozess der Bedeutungszuweisung paradigmatisch an drei Motiven gezeigt werden: der Farbe grün, der Zahl sieben und dem Ölbaum. Im Laufe der Analyse wird sich erweisen, dass dieser Symbolismus seine Pointe darin findet, dass er kulturelle Symbole nutzt, die beide Kulturen, die christliche und die islamische, miteinander verbinden.

5.1. „Les yeux verts“

Die Farbe grün spielt in der Trilogie insofern eine wichtige Rolle, als sie die Augenfarbe der Protagonistin ist. Auf diese Tatsache wird an prominenter Stelle, gleich im Titel des ersten Bandes verwiesen (*Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*); im weiteren Verlauf der Trilogie wird die Besonderheit immer wieder erwähnt¹²⁴.

Die Autorin setzt zunächst den Erwartungshorizont europäischer Leser voraus, für die es erstaunlich sein mag, dass Shérazade grüne Augen hat, denn bei einem maghrebinischen Mädchen erwarten sie eher dunkle Augen. So postuliert auch Gilles, der Lastwagenfahrer, in dessen Wagen Shérazade durch Frankreich fährt, bevor er ihre Augen sieht: „Ses yeux seront noirs.“¹²⁵ Ihre grü-

¹²¹ Siehe auch Verf.: „Sept oliviers verts. Le symbolisme des *croisés* chez Leïla Sebbar“. In: Michel Laronde (Hrsg.): *Leïla Sebbar*. Erscheint 2003.

¹²² Paris 1975.

¹²³ Sebbar, J.H. *cherche âme sœur*, S. 200.

¹²⁴ Sebbar, *Shérazade*, S. 10, 63, 91. Siehe auch Sebbar, *Carnets*, S. 19, 50, 85, 176.

¹²⁵ Sebbar, *Carnets*, S. 13.

nen Augen könnten als ein nicht orientalischer Teil von ihr erscheinen. Es gibt aber gerade in Algerien und Marokko unter der berberischen Urbevölkerung viele Menschen mit hellen Augen, wie man auch von Krim erfährt: „[...] Ma mère est berbère, elle est blonde et elle a des yeux clairs, verts ou bleus, je sais pas.“¹²⁶ Mit der Augenfarbe von Shérazade wird suggeriert, dass auch sie ganz oder teilweise berberischen Ursprungs sein könnte, und der Schluss nahegelegt, dass sie, durch den multikulturellen Charakter ihres Herkunftslandes vorgeprägt, besondere Offenheit für interkulturelle Probleme mitbringt.

Analysiert man die symbolischen Bedeutungen der Farbe grün, so wird der Bezug zur Heimat der Familie und ihrer Kultur vertieft: „Le vert, disaient les femmes entre elles, c’est la couleur de l’Algérie.“¹²⁷ Shérazades Augenfarbe ist die Farbe Algeriens und seiner Fahne. Grün ist darüber hinaus die Farbe des Islam: „Le drapeau de l’Islam est vert; et cette couleur constitue pour le musulman l’emblème du Salut, et le symbole de toutes les plus hautes richesses, matérielles et spirituelles [...]“¹²⁸. Shérazades Augen sind also eine ständige Erinnerung an ihr Ursprungsland Algerien und an ihre Religion, den Islam, zugleich verheißen sie ihr aber auch Heil und materielle und geistige Reichtümer. Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass grün die Farbe des Wissens und – des Propheten ist: „Dans l’Islam, le vert est encore la couleur de la connaissance, comme celle du Prophète.“¹²⁹

Allerdings besitzt grün nicht nur im Islam zentralen Symbolcharakter: In der Farbenskala des Islam nimmt grün eine mittlere, gemäßigte Position ein: „À égale distance du rouge infernal et du bleu céleste, le vert a une valeur moyenne d’équilibre, chère à l’Islam.“¹³⁰ Nicht anders ist es im Christentum, auch hier steht grün für die Mäßigung: „Grün ist die Farbe [...] des Ausgleiches und der ‚Mitte‘“¹³¹ Im Islam geht man davon aus, dass grün die Farbe der guten Vorzeichen, des Wachstums, der Jugend ist: „Chez les Arabes, comme chez beaucoup d’autres peuples, il est symbole de bon augure, [...] de végétation, de jeunesse, d’eau.“¹³² Im Christentum ist grün „die Farbe der Hoffnung und der Auserwählten [...] Es ist Hinweis auf das Paradies und den Heiligen Geist.“¹³³ Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang, dass grün auch die Farbe des Evangelisten Johannes, des Autors der Apokalypse, ist.

¹²⁶ Sebbar, *Shérazade*, S. 63.

¹²⁷ Sebbar, *Shérazade*, S. 203.

¹²⁸ Jean Chevalier (Hrsg.): *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris 1969. S. 796.

¹²⁹ Chevalier (Hrsg.), *Dictionnaire*, S. 796.

¹³⁰ „Lawn“. In: *The Encyclopaedia of Islam*, Tome V, S.703-712. Hier S. 711.

¹³¹ „Farbensymbolik“. In: Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann: *Christliche Ikonographie in Stichworten*. München 1975 (1973). S. 129-130. Hier S. 130.

¹³² „Lawn“, S. 711.

¹³³ „Farbensymbolik“, S. 130.

Durch diese Farbe, die in beiden Kulturen positiv konnotiert ist, durch ihre grünen Augen, sieht Shérázade die Welt, nimmt sie also mit einem doppelten, durch beide Kulturen geprägten Blick in sich auf. Interessant ist hierbei, dass Grün in der Farbenskala keine „reine“ Farbe darstellt, sondern eine Mischung aus zwei Grundfarben, gelb und blau. Wie so oft in der *littérature issue de l'immigration* hat man es also mit einer Synthese zu tun. Darüber hinaus beeinflusst, so findet sich bereits in einem der Romane Albert Memmis, die Augenfarbe in der Tat die Sicht auf die Welt:

[...] Mon effarement, lorsque Marcel m'a expliqué que Marie et moi, parce qu'elle avait les yeux bleus, parce que j'avais les yeux noirs, ne voyions pas, ne verrions jamais, les mêmes couleurs!¹³⁴

Die grüne „Mischfarbe“ ihrer Augen bestimmt Shérázades Sicht auf die Welt und ihren Umgang mit ihr, die Farbe grün wird damit zu einem zentralen Symbol des Textes: Im Sinne des Islam gewinnt sie prophetischen Charakter. Auch im Sinne des Christentums ist sie als auserwählt zu betrachten: sie kündigt einerseits die Apokalypse an und verheißt andererseits das Paradies. Hier scheint ein Widerspruch zu liegen; er klärt sich erst durch den Bezug auf das zweite wichtige Symbol, das im Text verwendet wird: die Zahl sieben.

5.2. Sieben – der Schlüssel zur Apokalypse

Vor allem im Verlauf des zweiten Bandes taucht neben der Farbe grün sehr häufig die Zahl sieben auf. Es ist die Glückszahl Shérázades – „A sept, Gilles est là. Shérázade pense c'est mon chiffre, j'ai gagné.“¹³⁵ –, und als solche begegnet sie dem Leser im Verlauf des Buches immer wieder¹³⁶. So nimmt Shérázade sich beispielsweise sieben Tage, um mit Gilles im Lastwagen von Marseille nach Paris zu fahren. So wie grün die Farbe des Propheten ist, so ist die Sieben die mit ihm verbundene Zahl; die Hinweise auf Shérázades Rolle innerhalb der Trilogie verdichten sich also¹³⁷.

Sieben ist im Christentum wie auch im Islam eine heilige Zahl. In beiden Religionen steht sie für die Vollendung: „sept [...] est bien l'enfant chéri de l'arithmologie biblique [...] il caractérise toujours la perfection [...] En Islam, sept est également un nombre faste, symbole de perfection“¹³⁸. Christentum wie Islam sehen in der Sieben aber auch die Zahl der Einheit, allerdings einer dynamischen, sich ständig in Bewegung befindlichen Einheit: „Le nombre 7 est bien universellement le symbole d'une totalité, mais d'une totalité en mouvement ou d'un dynamisme total.“¹³⁹ Damit ist sie eine sehr gut gewählte Zahl für die *géné-*

¹³⁴ Memmi, *Le Scorpion*, S. 224.

¹³⁵ Sebbar, *Carnets*, S. 135.

¹³⁶ Sebbar, *Carnets*, S. 36, 92f., 261.

¹³⁷ Chevalier (Hrsg.), *Dictionnaire*, S. 690.

¹³⁸ Chevalier (Hrsg.), *Dictionnaire*, S. 688f.

¹³⁹ Chevalier (Hrsg.), *Dictionnaire*, S. 688.

ration croisé, für die exemplarisch Shérazade steht, denn auch die *croisés* befinden sich beständig in Bewegung – vor allem was ihren als geradezu nomadisch zu bezeichnenden Lebensstil angeht – und bilden doch als Gruppe eine unbestreitbare Einheit.

Zu einem bestimmten Zeitpunkt in ihrer kurzen Geschichte hat insbesondere die *génération beur* noch buchstäblicher eine „totalité en mouvement“ gebildet, als nämlich eine große Gruppe ihrer Angehöriger einen Protestmarsch durch ganz Frankreich angetreten hat, die sogenannte *Marche des Beurs* von 1983. Diese Strecke versucht Shérazade auf ihrem Weg in Gilles Lastwagen durch die Republik nachzuvollziehen¹⁴⁰. Insofern steht die Sieben hier nicht nur als Shérazades persönliche Glückszahl – die Symbole verstärken sich in dieser Hinsicht gegenseitig, denn auch die Farbe grün steht für Glück –, sondern auch als Symbol für ihre ganze Generation.

„Sept est le nombre, a-t-on noté d’abord, de l’achèvement cyclique et de son renouvellement. [...]“¹⁴¹ Dass die Sieben als Zahl der zyklischen Vollendung von der Autorin bewusst gewählt ist, ergibt sich klar im Kontext des zweiten Bandes der Trilogie. Innerhalb von sieben Tagen reist Shérazade durch ganz Frankreich, um nach Paris, dem Ausgangspunkt der Reise, zurückzukehren und so den Kreis wieder zu schließen.

Wenn man zugleich bedenkt, dass die Sieben nicht nur Zeichen der Vollendung eines Zyklus, sondern auch der Erneuerung ist, so kann man aus dieser Bedeutung von Shérazades Glückszahl ähnliche Rückschlüsse ziehen, wie sie sich aus der Theorie Lotmans und dem historiographischen Text Ibn Khaldûns für die gesamte Trilogie ergeben: Der Zyklus, der zu Ende geht, ist der der Vorherrschaft der Franzosen und der französischen Kultur. Die Erneuerung kommt von der Peripherie, von Menschen wie Shérazade, von den *croisés*, und es ist eine Erneuerung, die sich sowohl auf den kulturellen als auch den gesellschaftlichen Bereich erstreckt. Der Zyklus, der zu Ende geht, wird nicht einfach von einem anderen abgelöst, sondern in diese Erneuerung kann durchaus auch ein Teil des alten Zyklus einfließen, wie ja tatsächlich in der Kultur der *génération croisé* ein nicht geringer Anteil französischer Kultur enthalten ist.

Positiv lässt sich in diesem Zusammenhang auch die Tatsache lesen, dass die Zahl sieben nicht nur die Zahl der Apokalypse ist – ebenso wie grün die Farbe des Autors der Apokalypse ist, auch hier verstärken die Symbole sich also, um sich schließlich zu einem dichten Bedeutungsgeflecht zu verbinden –, sondern gleichzeitig auch ihren Schlüssel darstellt: „Il est, comme tel, la clef de l’Apocalypse [...]“¹⁴². Im Kontext der Trilogie ist es nicht als Zufall zu betrachten, dass gerade die Zahl der *génération croisé* zugleich der Schlüssel zur Apokalypse ist. Für Paris, das Zentrum Frankreichs, das in der Trilogie mehrfach als

¹⁴⁰ „Elle ne dirait pas qu’elle suivait à distance l’itinéraire de la marche des Beurs qui avait eu lieu de Marseille à Paris par Lyon, Strasbourg, Lille.“ Sebbar, *Carnets*, S. 21.

¹⁴¹ Chevalier (Hrsg.), *Dictionnaire*, S. 687.

¹⁴² Chevalier (Hrsg.), *Dictionnaire*, S. 688.

modernes Babylon bezeichnet wird, bedeutet – so wird es mehrfach angedeutet – der Aufstieg dieser Generation einen möglichen Machtwechsel, einen Wechsel der herrschenden Schicht, eine neue Welt nach dem Weltgericht der Apokalypse:

[...] Basile, un copain guadeloupéen de Pierrot, jurait toujours que l'Occident, c'était Babylone et qu'il serait détruit, qu'il tomberait comme Babylone. Il appelait les Français, les Parisiens surtout, les Babyloniens. Il disait qu'ils disparaîtraient, réduits en cendres, qu'ils étaient depuis longtemps dans la décadence et qu'il ne resterait rien de la race occidentale.¹⁴³

Die Dynamik der *génération issue de l'immigration* geht von der Peripherie aus, und sie wird zu Lasten von Paris gehen, das dadurch allerdings nicht vom Untergang bedroht wird, sondern – so kann man unterstellen – eine positive Veränderung erfährt: „Sept indique le sens d'un changement après un cycle accompli et d'un renouvellement positif.“¹⁴⁴

5.3. Der verpflanzte Ölbaum

Im dritten Band taucht ein weiteres Motiv auf, diesmal allerdings wesentlich augenfälliger als die beiden bisher behandelten, es ist damit auch leichter zugänglich für den Leser: der Ölbaum. Für die Dreharbeiten des Films, in dem Shérazade die Hauptrolle spielen soll, hat sie einen Ölbaum verlangt. Der Regisseur schickt seine Leute in eine nicht näher bestimmte ländliche Gegend Südfrankreichs, wo sie einen mächtigen Ölbaum ausgraben, unter lautstarkem Protest der Bevölkerung, vor allem einer alten Frau. Die alte Frau macht sich allein zu Fuß auf den Weg durch Frankreich, um den Baum zurückzuholen. Der Ölbaum wird in die *banlieue* von Paris transportiert, wo der Film spielen soll; nach einigen Tagen der Unschlüssigkeit wird er dort schließlich auch eingepflanzt. Die ausschließlich arabischen Bewohner der *banlieue* adoptieren den Baum sofort, er wird mit Amuletten (*grigris*) behängt, die Kinder bewachen ihn. Der Baum holt ihnen ein Stück maghrebinische Heimat in die schmutzigen Hinterhöfe, weshalb er auch gleich für die üblichen maghrebinischen Riten vereinnahmt wird¹⁴⁵. Am Ende des Bandes hat der Baum Wurzeln geschlagen. Die alte Frau kommt an, nicht um den Baum zurückzuholen, sondern um unter ihm zu sterben. Der Baum bleibt in der *cité* und verändert sie.

Der Ölbaum ist ein offensichtliches Symbol für die *génération issue de l'immigration*, aber auch für deren Eltern: So wie die Elterngeneration aus der ihnen vertrauten algerischen Heimat herausgerissen und nach Frankreich verpflanzt wurde, so ergeht es auch dem Baum. Im Unterschied zu dem Ölbaum allerdings sind die Einwanderer in Frankreich nicht „verwurzelt“. Viele von ihnen hat das Schicksal ereilt, dass auch dem Baum zunächst droht: „L'olivier sèche, il

¹⁴³ Sebbar, *Carnets*, S. 92.

¹⁴⁴ Chevalier (Hrsg.), *Dictionnaire*, S. 687.

¹⁴⁵ Siehe dazu Sebbar, *Fou*, S. 197.

va crever [...]“¹⁴⁶. Dann wird der Baum aber doch fachmännisch eingepflanzt: „[...] l'équipe des ouvriers et des techniciens occupe le plateau, ils disent qu'ils viennent planter l'olivier.“¹⁴⁷ Interessant ist hier, dass der Baum nicht einfach in die Erde der *banlieue* gepflanzt wird, sondern in „terre rapportée“¹⁴⁸, Erde, die von seinem Ursprungsort mitgebracht worden ist. Die mitgebrachte Kultur, der „territoire culturel“ wird nicht aufgegeben, sondern als „terreau culturel“ aktualisiert. Durch sie kann auch der Baum weiterleben – dies wird zum Symbol dafür werden, dass die Identität der Immigrantenkinder in ihrer Herkunftskultur wurzelt.

Trotzdem könnte der Baum immer noch eingehen, wie so viele Einwanderer trotz einer von außen scheinbar gelungenen Integration in Frankreich unglücklich geblieben sind. Aber der Ölbaum wächst an, wird damit zum Zeichen für das Schicksal der nachfolgenden, zweiten Generation, der *croisés*: Sie sind bereits in Frankreich verwurzelt, auch wenn sie aus fernen Ländern hierher gekommen sind. Sie werden bleiben, und zwar nicht irgendwo in Frankreich, sondern vor allem in den *banlieues*, wo ja auch der Baum steht und wo sie sich vermutlich immer so exotisch ausnehmen werden wie ein „olivier centenaire“ in einem Vorort von Paris. So wie auch sie hier Kinder haben werden, so trägt auch der Baum paradoxerweise Früchte¹⁴⁹. Die Traditionen sind nicht vergessen, nur die Bedingungen haben sich geändert: es ist nun nicht mehr wie in Algerien ein ganzer Hain von Olivenbäumen, sondern ein einzelner, entwurzelter und wieder eingepflanzter Baum. Aber das Wissen darum, wie man erntet und Öl presst, hat sich auch in den tristen *banlieues* erhalten.

Die symbolische Bedeutung des Ölbaums ist zentral für die gesamte Trilogie und ergänzt in signifikanter Weise die Bedeutung der Zahl sieben und der Farbe grün. Auch hier handelt es sich um ein Symbol, dass für Christentum und Islam, wie auch andere Religionen wichtig ist: „Dans tous les pays européens et orientaux, il revêt de semblables significations.“¹⁵⁰. Im Christentum steht der Ölbaum für den Frieden; im Islam ist er von noch größerer Bedeutung:

En Islam, l'olivier est l'arbre *central*, l'axe du monde, symbole de l'*Homme universel*, du Prophète. L'*Arbre béni* est associé à la Lumière, l'huile d'olive alimentant les lampes.¹⁵¹

Der Ölbaum steht für das Licht, dass er den *croisé* der *banlieue*, in der es an „Erleuchtung“ mangelt, bringen wird. Wenn der Ölbaum als der zentrale Baum des Islam, als die Achse der Welt angesehen werden kann, so bedeutet dies im Kontext des letzten Bandes der Trilogie, dass die Verpflanzung des Baumes einer

¹⁴⁶ Sebbar, *Fou*, S. 31.

¹⁴⁷ Sebbar, *Fou*, S. 50.

¹⁴⁸ Sebbar, *Fou*, S. 53.

¹⁴⁹ Sebbar, *Fou*, S. 106.

¹⁵⁰ Chevalier (Hrsg.), *Dictionnaire*, S. 559.

¹⁵¹ Chevalier (Hrsg.), *Dictionnaire*, S. 560. Hervorhebungen im Original.

Verpflanzung dieser Achse des Universums gleichkommt. Sie führt jetzt auch durch Frankreich, wo so viele Muslime eine neue Heimat gefunden haben.

Aber warum wird der Baum dann aus dem ländlichen Südfrankreich geholt und nicht aus Algerien? Im Kontext der vielfach im Verlauf der Trilogie thematisierten Vermischung der Kulturen ist relevant, dass der Ölbaum, wie Leïla Sebbar betont, nicht nur in der islamischen Tradition eine zentrale Bedeutung hat, sondern auch in der ländlichen französischen Gegend, aus der er geholt wird:

Arracher un olivier centenaire, c'est un crime... Faut-il, pour une image, détruire à la folie? Il ne sait pas que déraciner un olivier planté par les Ancêtres, c'est déraciner la vie, l'arracher au ventre des femmes... [...] Ceux qui lui font de telles offrandes savent-ils qu'elle marche à la recherche de l'olivier centenaire, peut-être le dernier, savent-ils que, s'il a disparu, la terre à son tour disparaîtra et eux...¹⁵²

Der Baum ist hier ebenso wie im Islam Symbol des Lebens, der Fruchtbarkeit. Damit wird, deutlicher noch als in den anderen Bänden der Trilogie, ein Zusammenhang zwischen diesen beiden kulturell gesehen scheinbar so unterschiedlichen Gegenden hergestellt, der im Verlauf des letzten Bandes immer wieder betont wird: „De l'autre côté de la Loire, c'est le Nord, le Grand Nord, sans oliviers, sauf celui qu'elle cherche [...]“¹⁵³. Der Süden Frankreichs und der Maghreb sind Regionen, in denen der Ölbaum heimisch ist, Regionen, die sich nicht allein in diesem für gewisse Traditionen so bedeutsamen Punkt gleichen¹⁵⁴. Bereits zu Beginn des zweiten Bandes hat Shérazade auch eine andere Parallele hergestellt:

C'est la fin de l'orage. Shérazade dit que ça sent comme chez elle, enfin chez son grand-père en Algérie, après l'orage sur la colline, les figuiers, l'herbe sèche, les grenadiers. Cette odeur, elle l'a cherchée à Aulnay, à Paris, dans d'autres villes plus tard. Au sud de la Loire elle a cru sentir, un soir après une pluie soudaine et violente, une odeur... presque la même.¹⁵⁵

Die Ähnlichkeiten gehen aber viel weiter, in die Tiefe der Geschichte: Der Süden Frankreichs, der, wie Shérazade dank ihrer historischen Kenntnisse Gilles im Verlauf ihrer Reise erklärt, lange Zeit von den Sarazenen besetzt war¹⁵⁶, ist ein Ort, an dem ein signifikanter Perspektivenwechsel deutlich wird: Hier sind es die in der Moderne nur als Kolonisatoren bekannten Franzosen selbst, die nur um Haaresbreite der dauerhaften Kolonisierung entgangen sind. Mit der Erwähnung dieses Teils französischer Geschichte wird daran erinnert, dass die französischen Kolonisatoren selbst einmal Kolonisierte gewesen sind. Es wird an die

¹⁵² Sebbar, *Fou*, S. 67f.

¹⁵³ Sebbar, *Fou*, S. 96.

¹⁵⁴ So findet z. B. auch Albert Camus in Oran „le goût de l'exagération propre au Midi“ wieder. Ders.: „Le minotaure ou la halte d'Oran“. In: Ders., *Noces / L'été*, S. 75-110. Hier S. 81.

¹⁵⁵ Sebbar, *Carnets*, S. 59f.

¹⁵⁶ Siehe hierzu Sebbar, *Carnets*, S. 263f.

mémoire einer vergessenen Kolonisierung in umgekehrter Richtung appelliert. Hier liegt der Grund dafür, weshalb in Leïla Sebbars Roman der Ölbaum aus südfranzösischer Erde geholt wird – es handelt sich um einen Ort, von dem die meisten Franzosen verdrängt haben, dass dies ein Teil ihres Landes ist, wo das *croisement* schon einmal stattgefunden und seine Spuren hinterlassen hat, eine Region des wenn auch historisch weit zurückliegenden „métissage culturel“.

5.4. Das neue Land der *croisés*

Ein Lösungsvorschlag für die zahlreichen Probleme der *génération croisée* deutet sich darüber hinaus in einer weiteren Szene von hohem symbolischen Wert an: Als die alte Frau die Pariser *banlieue* fast erreicht hat, schickt sie eine Taube aus, die sie auf der ganzen Reise mit sich geführt hat: „L’oiseau vole vers elle, léger, éclatant, ses plumes presque bleues brillent et dans son bec la femme distingue un rameau d’olivier.“¹⁵⁷ Die Szene ist nahezu identisch mit der Bibelstelle, an der Noah von der Arche eine Taube ausschickt, nach festem Land zu suchen, und die zum Beweis dafür, dass sie es gefunden hat, mit einem Ölzweig im Schnabel zurückkehrt: „Gegen Abend kam die Taube zu ihm zurück, und siehe da: In ihrem Schnabel hatte sie einen frischen Olivenzweig.“¹⁵⁸ Die *banlieue*, in der der Ölbaum steht, ist das neue Land der *croisés*, deren Affinität zu den Südfranzosen durch die Verpflanzung des Ölbaums signalisiert worden ist.

Der Kontext der Bibel lässt einen weiteren Schluss zu: An dieser Stelle der Genesis wird der neue Bund Gottes mit den Lebewesen geschlossen: „So lange die Erde besteht, / sollen nicht aufhören / Aussaat und Ernte, Kälte und Hitze, / Sommer und Winter, Tag und Nacht.“¹⁵⁹ Mit dieser Parallele deutet Sebbar an, dass das neue Land und der neue Bund fruchtbar sein, dass die neue Gemeinschaft funktionieren wird. Es ist ein Neubeginn, der Anfang einer neuen Welt nach der Sintflut des Kolonialismus, ein deutliches Eintreten für Versöhnlichkeit und Frieden.

Die Romanfigur Shérazade könnte dadurch, dass auch sie beiden Gesellschaften angehört, als Mittlerin dienen und so zu einer Annäherung zwischen Orient und Okzident beitragen, die einander gerade auch in den letzten Jahren und Jahrzehnten so skeptisch gegenüberstehen. Shérazade steht im Zentrum von Sebbars „mythologie croisée“. Ihr kommt eine besondere, identitätsstiftende Funktion zu, die man als prophetisch (im säkularisierten Sinne) bezeichnen könnte.

¹⁵⁷ Sebbar, *Fou*, S. 191f.

¹⁵⁸ Genesis 8, 11.

¹⁵⁹ Genesis 8, 22.

VI. Paul Smaïl

Larvatus prodeo. (René Descartes¹)

1. „Barbès est en banlieue“²

Im Gegensatz zu den anderen Autoren der *littérature de l'immigration* verweigert sich der jüngst hinzugekommene Paul Smaïl, der innerhalb von nur vier Jahren vier in der Presse vieldiskutierte Romane³ geschrieben hat, dem französischen Literaturbetrieb, was dieser ihm entsprechend übel nimmt. Er besteht auf seiner Anonymität, um nicht, in Anspielung auf Azouz Begag, „[l]’Azouz“⁴, also „le beur de service, le beur à la mode, le ‚bon beur“⁵ zu werden und bewirkt damit, dass die französische Presse sich intensiver mit Spekulationen über seine Identität beschäftigt als mit Analysen seiner Texte⁶. Hier scheint einzutreten, was Michel Foucault in seinen Thesen über die Autorschaft so treffend formuliert hat:

Et si, par suite d’un accident ou d’une volonté explicite de l’auteur, il nous parvient dans l’anonymat, le jeu est aussitôt de retrouver l’auteur.

¹ René Descartes: *Cogitationes privatae*. In: Ders.: *Oeuvres de René Descartes*. Hrsg. Von Charles Adam u. Paul Tannery. Paris 1986. Bd. X. S. 213-248. Hier S. 213. Dieses Motto Descartes’ geht zurück auf Ovid: „Crede mihi, bene qui latuit bene vixit“ (*Tristia* III 4,25).

² Smaïl, *Casa, la casa*, S. 43.

³ Paul Smaïl: *Vivre me tue*. Paris 1997; *Casa, la casa*. Paris 1998; *La Passion selon moi*. Paris 1999; *Ali le Magnifique*. Paris 2001.

⁴ Smaïl, *Ali*, S. 22. „Azouz“ ist das Diminutiv von „Aziz“ und bedeutet soviel wie „Liebling“.

⁵ „Smaïl nous écrit du Maroc“. In: *Le Nouvel Observateur* N° 1718/1997, S. 60.

⁶ Nicolas d’Estienne D’Orves: „Des précédents dans l’histoire littéraire“. In: *Le Figaro*, 05.01.2001, S. 24; Olivier Delcroix: „Paul Smaïl: la stratégie du mystère“. In: *Le Figaro*, 05.01.2001, S. 24; Paul Smaïl: „Le mystérieux Paul Smaïl répond au Figaro“. In: *Le Figaro*, 05.01.2001, S. 24; Bertrand de Saint Vincent: „Ali le magnifique, de Paul Smaïl“. In: *Le Figaro*, 06.01.2001, S. 75; Jérôme Garcin: „Cinq contes incorrects“. In: *Nouvel Observateur* N° 1729/1997, S. 50; Anne Crignon: „Smaïl nous écrit du Maroc“. In: *Nouvel Observateur* N° 1718/1997, S. 60; dies.: „Le deuxième roman de Paul Smaïl. Casa me tue“. In: *Nouvel Observateur* N° 1764/1998, S. 54; Jérôme Garcin: „La réalité-fiction“. In: *Nouvel Observateur* N° 1869/2000, S. 52; D. J.: „Rezala passe dans la fiction. Le roman de Paul Smaïl – paraîtra-t-il?“ In: *Nouvel Observateur* N° 1869/2000, S. 54-55; „L’affaire Smaïl“. In: *Nouvel Observateur* N° 1888/2001, S. 66; „Les raisons d’un succès. Paul Smaïl, tu bouffonnes“. In: *Nouvel Observateur* N° 1888/2001, S. 66; Maati Kabbal: „Smaïl, les pépins du melon“. In: *Libération*, 02.10.1997, Literaturbeilage, S. V; Philippe Lançon: „Vous avez dit Zarbi?“ In: *Libération*, 11.01.2001, Literaturbeilage, S. IV.

L'anonymat littéraire ne nous est pas supportable; nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme.⁷

Im Unterschied zu den meisten Romanen dieser Literatur siedelt Smaïl seine ersten drei Texte nicht in der *banlieue*, sondern in Barbès, im Zentrum von Paris, an, was aber in den Augen des französischen Publikums keinen Unterschied zu machen scheint: „Parlez-nous des banlieues qui flambent, vous qui habitez Barbès, Paul Smaïl! Ces banlieusards de Neuilly, qui se croient Parisiens, pensent que Barbès est en banlieue!“⁸

Im Sinne Jurij Lotmans stellt Smaïl die Stufe der kulturellen Entwicklung dar, mit der „creolized semiotic systems come into being“: Das Milieu, über das er hauptsächlich schreibt – Barbès –, befindet sich weder im Zentrum noch an der Peripherie, Smaïl lebt auf und schreibt über die Grenze. Die Sprache seiner Romane oszilliert in eindrucksvoller Weise zwischen dem „français de Barbès“ seiner Protagonisten und dem literarischen Französisch und wird somit zu einer ganz eigenen Mischung¹⁰. Das Bild, das Smaïl von den Immigranten und ihren Kindern zeichnet, ist, wieder ganz im Sinne Lotmans, das einer im kreativen Bereich überaus aktiven Generation; ähnlich wie Leïla Sebbar zieht Smaïl zur Exemplifizierung dieser Tatsache reale Personen wie Isabelle Adjani und Rachid Taha heran. Die Tatsache, dass Smaïl, der behauptet, ein Kind maghrebischer Immigranten zu sein, sich über eine Unzahl intertextueller Verweise innerhalb der Weltliteratur, aber auch innerhalb der französischen Literatur zu positionieren sucht, scheint allerdings selbst die wohlmeinende Presse zu beunruhigen: „Il y a tant de force dans son livre qu'on pardonnera à l'auteur de se hisser lui-même parmi les grands [...] et d'emprunter à Proust sa célèbre première phrase.“¹¹

Da die *littérature issue de l'immigration*, wie bereits mehrfach erwähnt, häufig auf eine *littérature de témoignage* reduziert wurde und man sich dabei meist auf ihre (vermeintlichen) autobiographischen Aspekte konzentrierte, ist es im Falle dieses Autors als Vorteil zu betrachten, dass man aufgrund seines hartnäckigen Verharrens in der Anonymität in Ermangelung autobiographischer Daten gar nicht in Versuchung geraten kann, auch diesen Texten dasselbe Schicksal angedeihen zu lassen. Andere Lektüren sind ohnehin weit fruchtbarer; sie können zu Tage fördern, inwiefern, völlig unabhängig von seiner bürgerlichen Identität, Smaïl ein wichtiger Platz in dieser Literatur einzuräumen ist.

Ebenso wie für die anderen hier behandelten Autoren ist für Smaïl die Suche nach der kulturellen Identität seiner Protagonisten ein zentrales Thema. Die

⁷ Foucault, „Qu'est-ce qu'un auteur?“, S. 800.

⁸ Smaïl, *Casa*, S. 43.

⁹ Lotman, *Universe*, S. 142.

¹⁰ „Si déchirement il y a, mon déchirement entre deux langues n'est pas entre l'arabe et le français, mais entre le français de Barbès et le bon français, le français littéraire, le français des Marocains éduqués, le français de M. Hamel ou de Mme Solal, le français de Marcel Proust.“ Smaïl, *Casa*, S. 60.

¹¹ Crignon, „Le deuxième roman de Paul Smaïl“.

Frage nach dem Territorium, die dabei für Leïla Sebbar noch stark im Vordergrund stand und für die sich erst am Ende ihrer Trilogie eine Lösung abzuzeichnen schien, ergibt sich, wie noch gezeigt werden soll, bei Smaïl nur vorübergehend und wird dann definitiv entschieden.

Ähnlich wie Sebbar bezieht Smaïl eine Fülle von Intertexten in seine Romane ein, die aber in mehrfacher Hinsicht unterschiedlich verwendet werden: Auch er entwickelt mittels dieser Intertexte ein kulturelles Gedächtnis für die von ihm thematisierte Generation. Im Gegensatz zu Sebbar dienen sie ihm aber nicht nur zur Einordnung in die französische Literatur, vielmehr reklamiert er für die *littérature issue de l'immigration* eine Schlüsselstellung innerhalb der Weltliteratur.

Im Gegensatz zur Verwendung der Intertextualität bei Sebbar wird durch die Lektüren der Protagonisten nicht die Prozesshaftigkeit der Identitätsentwicklung nachvollzogen, vielmehr macht, so die hier vertretene These, vor allem im letzten Roman, *Ali le Magnifique*, die massive Konstruiertheit aus Versatzstücken der gesamten Weltliteratur die Prekarität dieser Identitäten so wie auch ihre hybride Natur erst deutlich. Darüber hinaus wird der prophetische Charakter des Protagonisten, der, wie bereits Shérázade, für diese Generation paradigmatische Züge trägt, hier ebenfalls, und zwar auf mehreren Ebenen herausgearbeitet.

2. Mystifikationen und Intertextualität

2.1. Epileptiker, Epen und Erzväter

Paul Smaïls Situierung innerhalb der Immigrationsliteratur lässt sich am deutlichsten an dem von ihm gewählten Pseudonym, das auch der Name des Protagonisten der ersten drei Bücher ist, exemplifizieren. Der französische Vorname sei vom Vater bewusst gewählt worden, auch wenn der Sohn damit häufig Schwierigkeiten habe:

Je n'ai jamais eu de réponse à la question, je n'ai jamais su si mon père avait bien fait ou non. Il l'aura fait un peu sans savoir. D'instinct. Et il ne l'a sans doute pas fait seulement pour nous, ses fils, mais pour lui. Pour se prouver qu'il était français. Il était fier de l'avoir fait. Ses fils seraient encore plus français que lui. Il n'a eu ni raison ni tort, il l'a fait. Il a voulu ce déracinement. C'est ainsi. C'est ainsi, et je l'en remercie.¹²

Die Wahl eines französischen Vornamen war eine Entscheidung, die den Sohn von Geburt an in der französischen Gesellschaft verorten und ihm die Eingliederung in sie erleichtern sollte, ihn aber möglicher Wurzeln beraubt.

Gleichzeitig geht der Name aber, und dies bleibt bei Smaïl unerwähnt, auf den neutestamentarischen Apostel Paulus von Tarsus zurück, der für das Christentum große Bedeutung trägt. Der vom Judentum zum Christentum übergetretene Saulus-Paulus – der damit zumindest zeitweilig zwischen den Religionen stand –, litt nach heutigen Erkenntnissen an Epilepsie, einer Krankheit, die man im alten Irland als „Saint Paul's disease“ bezeichnete¹³. Damit legt Paul Smaïl nicht nur eine Fährte aus, die erst für seinen jüngsten Romanhelden, den epilepsiekranken Sid Ali in *Ali le Magnifique* große Bedeutung erlangen wird, sondern stellt sich auch selbst in eine lange Reihe illustrier Persönlichkeiten, die vermutlich oder sicher an der sogenannten „Fallsucht“ litten – man denke nur an Sokrates, Napoleon, Dostoevskij, Byron, Flaubert und Molière¹⁴.

Der Nachname gliedert den Autor wie den Protagonist in eine ganz andere Tradition ein: Smaïl ist eine Anspielung auf einen der von Smaïl meistzitierten Autoren, Herman Melville, über den Smaïl, so behauptet Sid Ali, der Held seines letzten Romans, seine *thèse* geschrieben habe¹⁵. Melvilles bekanntester Roman, *Moby-Dick*, ist, wie noch gezeigt werden soll, für das gesamte Werk Smaïls ein Intertext von großer Bedeutung¹⁶. Hierin liegt eine Parallele zu Azouz Begag,

¹² Smaïl, *Casa*, S. 38.

¹³ www.epilepsiemuseum.de/paulusd.html.

¹⁴ Siehe hierzu die Angaben unter www.epilepsiemuseum.de.

¹⁵ Smaïl, *Ali*, S. 163.

¹⁶ Hierbei ist zu beachten, dass *Moby-Dick* auch in einem popkulturellen Phänomen des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt: in der Serie *Star Trek – The*

für dessen *récit Dis oualla!* ebenfalls *Moby-Dick* eine wichtige Rolle spielt¹⁷. Dabei ist die Wahl dieses Subtextes durch Smail sicher nicht nur auf persönliche Präferenzen des Autors zurückzuführen. Die Position, die die Texte innerhalb ihrer jeweiligen Literatur reklamieren, scheint bei beiden Romanen parallel zu sein. Diesen Schluss legt folgende Interpretation von *Moby-Dick* nahe:

Die Grenzen etablierter Gattungen werden gesprengt und die *romance*-Form erweitert sich zum amerikanischen Epos [...] *Moby-Dick* erweist sich hierin als Metaliteratur, die stärker noch als bei Hawthorne das Repertoire der europäischen Literaturgeschichte in sich aufnimmt, es aber gleichzeitig experimentell überschreitet und der Darstellung spezifisch amerikanischer Ideologeme und Erfahrungsmuster anverwandelt.¹⁸

In diesem Sinne, als Metatext und Epos seiner Generation lässt sich auch Smails jüngster Roman, *Ali le Magnifique*, interpretieren. Ihm werden ebenfalls zahlreiche Texte der europäischen Literaturgeschichte einverleibt und so die spezifischen Ideologeme einer neuen, hybriden Generation herausgestellt. Damit hat eine Entwicklung ihren Höhepunkt gefunden, die sich bereits in den ersten Texten Smails abzeichnet.

Smails *Vivre me tue* beginnt mit demselben Satz – abzüglich eines Buchstaben – wie *Moby-Dick* und stellt sich damit von Beginn an in die mit diesem Buch begründete Tradition: In „Appelez-moi Smail“¹⁹ spiegelt sich „Call me Ishmael“²⁰, denn, wie später Sid Ali erläutert:

Et Ismaël qui prononçait son nom comme ils prononcent dans les cités sensibles du 93, en mangeant le *I* initial: 'Smail, c'était un lascar, un pas comme il faut, le petit 'Smail!²¹

Next Generation. Der Captain des Raumschiffes (gespielt von dem Schauspieler Patrick Stewart, der auch in einer *Moby-Dick*-Verfilmung die Rolle des Ahab spielte) ist mit der Verbissenheit Ahabs auf der Jagd nach „seinem“ weißen Wal, den Borg, einer Cyborg-Lebensform, die in der Logik der Serie die Kolonialisten/Imperialisten darstellt. So lautet der Satz, mit dem die Borg mit ihren kubischen Raumschiffen zum Angriff auf andere Lebensformen übergehen: „We are the Borg. Existence as you know it is over. We will add your biological and technological distinctiveness to our own. Resistance is futile. You will all be assimilated.“ Andere Völker werden in ihre kollektiven Strukturen (vor allem besitzen die Borg ein untereinander vernetztes kollektives Gedächtnis!) integriert, ihre vorgängigen Gedächtnisinhalte gelöscht, es erfolgt ihre vollständige Assimilation in das „Borg-Kontinuum“. Die Parallele zur *génération beur* und ihrer Rolle in der französischen Gesellschaft ist mehr als evident.

¹⁷ Siehe hierzu oben, S. 58ff.

¹⁸ Hubert Zapf (Hrsg.): *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 1997. S. 138f. Hervorhebungen im Text.

¹⁹ Smail, *Vivre*, S. 9.

²⁰ Melville, *Moby-Dick*, S. 12.

²¹ Smail, *Ali*, S. 230.

Damit ist er jedoch nicht nur ein Nachfolger des Erzählers von Melvilles großer Walfangsaga, sondern auch ein entfernter Verwandter des alttestamentarischen Ismail, des Sohnes von Abraham/Ibrahim:

Chassés au désert! Allez, dehors, la descendance d'Abraham et d'Agar!
 Vous vivrez sous la tente, dans des conditions précaires, des cités de transit, du provisoire qui dure, à la dure, pas d'eau courante, sans papiers ni papier cul, derrière des barbelés, dans des camps pour Palestiniens!²²

Ganz im Sinne dieses Stammvaters der Nomaden – der im Übrigen auch als „Stammvater der nordarabischen Stämme“²³ gesehen wird – sind auch die Kinder der Immigration wie z. B. Sebbars Shérazade in ihrer Lebensweise häufig nomadisch; manchmal werden sie von der Gesellschaft, in der sie leben, dazu genötigt, man denke z. B. an die bei Mounsi und Begag eindrücklich beschriebenen *cités de transit*, in die die Immigranten einquartiert wurden. Diese stets am Rande der Gesellschaft befindlichen Wohnorte sind aber nicht nur eine Metapher für die Unsicherheit über die kulturelle Zugehörigkeit der Immigrantenkinder, gleichzeitig sind sie es auch selbst, die diese Unsicherheit erst produzieren.

Was Smail verschweigt, ist, dass in der islamischen Überlieferung Ismail, der selbst einer der Propheten war, auch noch eine weitreichendere Rolle spielt:

Schließlich gilt Abraham als Urahne und Vater der Propheten. Muhammad nimmt unter den Nachkommen Abrahams eine bevorzugte Stellung ein, die so erklärt wird: Abraham hatte zwei Söhne, Ismael, den Sohn der Hagar, und Isaak, den Sohn der Sara. Aus Isaaks Geschlecht leiten sich die im Koran (6,84-87) genannten zahlreichen Propheten und Gesandten Gottes ab, wohingegen aus Ismaels Geschlecht nur ein einziger, aber ein um so gewichtiger Nachfahre stammt, der von Gott zum Propheten und Gesandten bestellt wurde: Muhammad.²⁴

Smail steht mit seinem Pseudonym und damit auch dem Namen des Helden seiner ersten drei Romane also in einem deutlich buchreligiösen Kontext, der in seiner islamischen Ausprägung sogar einen prophetischen Charakter seiner Helden anzudeuten scheint.

Indem der Autor bereits durch die Wahl seines eigenen Pseudonyms, das dann auch der Name des Ich-Erzählers seiner ersten drei Romane sein wird, Bezüge zu Bibel und Koran, die auch in seinem weiteren Werk als Intertexte fungieren²⁵, herstellt, reklamiert er für sich eine herausragende Stellung innerhalb von Literatur und Kultur. Diese Stellung nimmt sein jüngster Protagonist, Sid Ali, noch in weit höherem Maße ein, wie bei der detaillierten Analyse des Textes zu zeigen sein wird.

²² Smail, *Ali*, S. 230.

²³ „Ismail“. In: A. J. Wensinck/J. H. Kramers (Hrsg.): *Handwörterbuch des Islam*. Leiden 1941. S. 222.

²⁴ Adel T. Khoury/Ludwig Hagemann/Peter Heine: *Islam-Lexikon. Geschichte – Ideen – Gestalten*. Freiburg/Basel/Wien 1991. S. 34.

²⁵ Siehe hierzu v. a. S. 199ff.

2.2. „Tout est dans la littérature“²⁶

Mit seinen ersten drei Romanen eröffnet Smail den intertextuellen Dialog mit der Literatur, und die Montagetechnik, derer er sich dabei bedient, lässt sich wohl am sinnfälligsten mit einer Passage aus seinem ersten Roman belegen:

Courbé sur la mob, fendant l'air, s'imaginer au large, à l'aventure, vent debout, louvoyer au près, virer de bord, doubler le cap, haut le cacatois, grand pavois... Les voiles qui claquent... Les albatros dans le sillage... Le sel sur les lèvres... Le soleil dans les yeux... *Homme libre, toujours tu chériras la mer! Je te salue, vieil océan! Elle est retrouvée! – Quoi? – l'Éternité. L'azur! L'azur! L'azur! L'azur! Mais quand verrons-nous, mon frère, les verts rivages de la Terre promise?*²⁷

Ist der erste Teil eine Anspielung auf die von ihm so geschätzte See- und Abenteuerliteratur der Lieblingsautoren seiner Protagonisten, Joseph Conrad, Herman Melville und Robert Louis Stevenson²⁸, so rufen bereits die Albatrosse im direkten Zitat das berühmte gleichnamige Gedicht von Charles Baudelaire ins Gedächtnis²⁹. Es folgt eine Serie wörtlicher Zitate, die unmarkiert hintereinander gereiht werden; sie stammen aus Baudelaires „L'homme et la mer“³⁰, Lautréamonts *Chants de Maldoror* („Chants I“³¹), Arthur Rimbauds „L'Éternité“³² sowie aus „L'azur!“ von Stéphane Mallarmé³³. All diese Texte eint ihr Bezug zum Meer, dessen Überquerung für den Protagonisten der ersten drei Texte zunächst eine Evasionsmöglichkeit zu bieten scheint, die sich dann aber rasch als Sackgasse entlarvt. In Smails letztem Roman erleidet Sid Ali just am Ufer des Meeres seinen ersten epileptischen Anfall und wird sich so der Fragilität seines Ich und der Schwierigkeit einer Flucht vor sich selbst bewusst.

Das Meer, das in vielen Texten der *littérature issue de l'immigration* eine Rolle spielt³⁴, kann hier allerdings in Anlehnung an Leïla Sebbar auch eine andere Bedeutung erlangen: die des einenden Elements zwischen dem Land der Väter und dem der Söhne:

²⁶ Smail, *Vivre*, S. 104.

²⁷ Smail, *Vivre*, S. 79. Hervorhebungen im Text.

²⁸ Und mit Sid Ali könnte er auch hier bei der Erwähnung dieser drei Autoren von sich behaupten: „Comme j'aime tout ce qui sent le large, tout ce qui claqué dans les voiles, tout ce qui roule et tangue, tout ce qui lève l'ancre! Comme j'aimerais prendre la mer, un jour – ah ouais!“ Smail, *Ali*, S. 499.

²⁹ Charles Baudelaire: „L'albatros“. In: Ders., *Les Fleurs du Mal*, S. 36.

³⁰ Baudelaire: „L'homme et la mer“. In: Ders., *Les Fleurs du Mal*, S. 46f.

³¹ Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse): *Les chants de Maldoror*. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Paris 1961. S. 123-359. Hier S. 136.

³² Arthur Rimbaud: „L'éternité“. In: Ders., *Oeuvres complètes*, S. 348f. Hier S. 348.

³³ Stéphane Mallarmé: „L'azur“. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Paris 1998. S. 14f. Hier S. 15.

³⁴ So am Ende von Mehdi Charefs *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, in den Romanen Azouz Begags und vor allem bei Leïla Sebbar.

[...] la mer fermée par des terres qui se sont fait si longtemps la guerre, et ce n'est pas fini, mais la guerre c'est aussi la rencontre, le tourbillon des eaux où les papiers disparaissent, c'est l'échange turbulent du fleuve avec la mer.³⁵

Aus dieser Perspektive ist das Meer nicht das trennende Element für die angrenzenden Kulturen, ganz im Sinne Merads lässt sich sagen: „Je suis moins séparé de ma patrie par la Méditerranée que par la langue française.“³⁶ Als Mittelmeeraanrainer sind sie zwar unterschiedlich, weisen aber auch signifikante Gemeinsamkeiten auf.

Das literarische Verfahren, in dem Texte unterschiedlicher Autoren und Provenienzen zu einem neuen, kohärenten Ganzen montiert werden, ist es, das Smaïls Verwendung der Intertextualität insbesondere kennzeichnet. Stärker noch als für Shérázade erfolgt die Aneignung der Welt für Smaïls Helden über ihre Lektüren:

Tout est dans la littérature. Tout a été dit. Il y a toujours dans un livre ou un autre, une allusion à ce qui t'arrive, la preuve que d'autres ont souffert ce que tu souffres ; que tu n'es pas seul au monde. Il y a toujours, dans un livre ou un autre, comme une consolation.³⁷

Aber die Bücher bieten nicht nur Trost und Zuspruch, sondern Identifikationsmöglichkeiten: „Ce que je lis, oui, je le vis.“³⁸ Dabei kann man sich, wie in den ersten drei Romanen mehrfach gezeigt wird, die Texte anverwandeln, indem man sie im Sinne Lotmans in die eigene Sprache übersetzt und für die eigene Situation anpasst, ein Verfahren, das Smail vielfach zur Anwendung bringt.

In *Vivre me tue*, dem ansonsten als wichtigster Intertext Melvilles *Moby-Dick* unterlegt ist, wird der Shylock-Monolog³⁹ diesem Verfahren unterzogen:

Si vous nous suspectez continuellement, est-ce que nous ne sommes pas offensés? Si vous nous tutoyez, est-ce que nous ne sommes pas vexés? Si vous nous demandez nos papiers pour un oui ou un non, est-ce que nous

³⁵ Sebbar, *Le silence des rives*, S. 116f.

³⁶ Zitiert nach G. Merad: *La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*. Paris 1976. S. 58.

³⁷ Smail, *Vivre*, S. 104.

³⁸ Smail, *Casa*, S. 22. Dies gilt, wie noch gezeigt werden wird, insbesondere für den Protagonisten von *Ali le Magnifique*.

³⁹ William Shakespeare: *The Merchant of Venice*. In: Ders.: *The Complete Works*. Oxford 1988. S. 425-452. Im Original lautet der Monolog: „I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions; fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? If you prick us do we not bleed? If you tickle us do we not laugh? If you poison us do we not die? And if you wrong us shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that.“ (Akt 3, 1, S. 438) Bezeichnend ist im Falle dieses Intertextes wiederum, dass Shakespeare für diesen Monolog Anleihen bei den Stoikern, namentlich bei Seneca gemacht hat, dass von Smail also ein Subtext verwendet wird, der sich wiederum auf einen anderen Subtext stützt.

ne sommes pas exaspérés? Si vous nous traitez de ratons, de melons, de bougnoules, est-ce que nous ne sommes pas humiliés? Si vous nous tabassez dans les commissariats, est-ce que nous ne sommes pas blessés? Si vous nous bourrez de coups de pied et si vous nous cassez les doigts pendant la garde à vue, si vous nous crachez à la gueule – littéralement –, si vous nous pissiez dessus – littéralement... Et si vous nous refusez un travail que vous donnerez à quelqu'un de moins qualifié mais de moins basané, aussi, est-ce que nous ne finirons pas par nous révolter? Un Arabe n'a-t-il pas des sentiments, des émotions, des passions? Si nous sommes comme vous pour tout le reste, nous vous ressemblerons également en cela: nous nous vengerons.⁴⁰

Natürlich ist diese Passage nicht zufällig ausgewählt worden, eignet sich ihr Thema doch hervorragend, um in einen solchen Roman integriert zu werden und die formulierte Anklage durch die ihr zugrundeliegende Anlehnung an einen sanktionierten Text zu legitimieren. Bezeichnend ist darüber hinaus, dass der Monolog im Original von einem Juden gesprochen und nun einem *beur* in den Mund gelegt wird. Wie bei Sebbar werden auch bei Smaïl, so wird hier deutlich, religionsübergreifende Aspekte in den Vordergrund gestellt und Gemeinsamkeiten betont (die auch in negativen Erfahrungen begründet liegen).

In *Casa, la casa* kommen zu *Moby-Dick*, der auch hier mehrfach anitiert wird, Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*⁴¹ sowie Rimbauds Gedichte⁴² als Subtexte hinzu. Für die Situation der Protagonisten übersetzt wird aber ein Zitat aus einem ganz anderen Text: Wie in Laurence Sternes *Tristram Shandy* die Beschreibung der Witwe Wadman der Phantasie des Lesers überlassen wird und zum Zweck ihrer Einfügung eine Seite freigelassen wird⁴³, so lässt auch Smaïls

⁴⁰ Smaïl, *Vivre*, S. 185f. Der Shylock-Monolog wird an anderer Stelle in *Vivre* zitiert und kommentiert (S. 105, 180f.), an dieser Stelle hingegen erfolgt kein Verweis auf Shakespeare als Vorbild. Es ist signifikant für Smaïls Umgang mit der Intertextualität, die seine Texte auch untereinander vernetzt, dass in *Ali le Magnifique* ebenfalls das Fragment eines abgewandelten Shylock-Monologs präsentiert wird: „Si vous nous méprisez, est-ce que nous ne souffrons pas? Si vous nous offensez, est-ce que nous ne sommes pas blessés? Si vous..., est-ce que nous...? Etcetera.“ (Smaïl, *Ali*, S. 545). In diesem Fall erfolgt kein Verweis auf Shakespeare, das „Etcetera“ deutet aber an, dass das Vorbild als bekannt vorausgesetzt wird und daher nur noch anitiert werden muss.

⁴¹ Wie bereits erwähnt beginnt *Casa* mit dem berühmten ersten Satz der *Recherche*, ohne dass dies hervorgehoben wäre. Später wird darauf mit einem Augenzwinkern verwiesen: „Tenez! relisez la toute première phrase de ce livre que vous avez entre les mains: n'est-elle pas d'un écrivain?“ Smaïl, *Casa*, S. 127.

⁴² Alle vier Texte Smaïls sind durchsetzt mit größtenteils unmarkierten Zitaten von Arthur Rimbaud. Es bleibt dem Leser überlassen, ihren Ursprung zu definieren.

⁴³ „To conceive this right, – call for pen and ink – here's paper ready to your hand. – Sit down, Sir, paint her to your own mind – as like your mistress as you can – as unlike your wife as your conscience will let you – 'tis all one to me – please but your own fancy in it.“ Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London 1991 (1761-1767). S. 344f. Sterne und sein Roman werden bei Smaïl nicht explizit genannt.

Erzähler dem Leser freien Raum für die Beschreibung der Versöhnung zwischen ihm und Myriam:

Je laisserai une page en blanc, promis. Une page impaire, ce que les imprimeurs appellent une *belle page*. Ce sera notre secret, notre belle page.⁴⁴

Auch in diesem Fall ist es sicherlich kein Zufall, dass Smaïl, der sich gerade über die Verwendung der Intertextualität und die Anlage seiner Charaktere innerhalb der Postmoderne zu verorten sucht, mit diesem postmodernen Roman *avant la lettre* einen wichtigen Prätext zitiert.

Im dritten Band schließlich ist es der Titel selbst, der in mehrfacher Hinsicht einen solchen kreativen Dialog eröffnet: *La Passion selon moi* ist, so meine These, ein fünftes, apokryphes Evangelium. Im Untertitel folgt dann der Verweis auf die literarische Gattung des vorliegenden Textes, es ist ein *Divan*. Damit bezieht Smaïl sich auf Goethes *West-östlichen Divan*⁴⁵, der sich wiederum auf Hâfiz, den persischen Lyriker aus dem 14. Jahrhundert bezog, dessen *Divan* auch bei Smaïl mehrfach zitiert wird – er stellt sich also wiederum (wie schon beim Shylock-Monolog) in eine ganze Reihe intertextuell agierender Texte. Darüber hinaus tritt *Passion* in einen Dialog mit Miguel de Cervantes' *Don Quijote de la Mancha*: der Deckname des Protagonisten für die Arbeit im Untergrund ist Sid Ahmed Ben Engeli, der Name des Mauren also, den Cervantes als angeblichen Autor des Don Quijote angibt.

Durch dieses komplizierte und, wie bereits angedeutet, immer wieder auch untereinander vernetzte Bezugssystem von Intertexten konstituiert Smaïl sowohl für seine Helden als auch für seine Leser einen essentiell hybriden Gedächtnisraum, der weit über die engen Grenzen einer Nationalliteratur hinausgeht.

2.3. Der Maghreb Europas

L'Afrique commence aux Pyrénées. (Albert Camus⁴⁶)

Wie mit der Vermischung von Elementen ganz unterschiedlicher Kulturen verhält es sich auch mit der territorialen Zuordnung der Protagonisten, die die Grenzen kultureller Zugehörigkeit transzendiert. Zwar spielt die *errance* der Protagonisten auf der Suche nach ihrer Identität im Unterschied zu den bereits behandelten Texten bei Smaïl keine so zentrale Rolle, dennoch müssen Smaïls Helden auch auf der Suche nach sich selbst eine quasi-nomadische Phase durchmachen. Dabei scheint eines ihrer möglichen Ziele Spanien, d. h. das (ehemalige) Land der Mauren zu sein. Zunächst gehen dem aber andere Etappen voraus.

Nach einer familiären Tragödie und aufgrund eines geleisteten Versprechens macht Paul sich in *Casa, la casa* von Frankreich, wo er geboren ist, auf nach Ma-

⁴⁴ Smaïl, *Casa*, S. 185ff. Hervorhebung im Text.

⁴⁵ Smaïl, *Passion*, S. 11.

⁴⁶ Albert Camus: „Notre ami Roblès“. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Paris 1983. Bd. IV. S. 445-446. Hier S. 445.

rokko, der Heimat seiner Ahnen; dabei ist er sich über die Schwierigkeiten, die ihm bevorstehen, durchaus im Klaren: „[...] je savais qu'on ne revient pas au pays où l'on n'est pas né. Il n'y a pas pour nous de Terre promise.“⁴⁷

Diese Einsicht erlangt später auch Sid Ali, der Protagonist von Smails jüngstem Roman, der sich – mehr noch als seine Vorgänger –, als Franzose fühlt:

Je ne *retournais* pas en Algérie, c'était la première fois que j'y allais! la première fois que je traversais la Méditerranée, je ne suis pas algérien, moi! je n'ai pas de racines là-bas, moi! [...] Ah, et puis, ils ne nous aiment pas, là-bas, nous, les Français... Ils ne nous aiment vraiment pas, les Français! Parce que je suis français, hein!⁴⁸

Bezeichnenderweise dient als wichtiger medialer Verweis für *Casa, la casa* (wie auch später für *Ali le Magnifique*) das „bekannteste Chanson der Okkupations- und Nachkriegszeit“⁴⁹ „Douce France“ von Charles Trenet. Mitte der 80er Jahre wurde es von *Carte de séjour*, einer auch bei Leïla Sebbar erwähnten, aus *beurs* bestehenden Rockgruppe neu interpretiert und für die zweite Immigrantengeneration angeeignet –, nicht ohne dass einige Franzosen dadurch „das kulturelle Erbe Frankreichs [...] bedroht“⁵⁰ sahen. Dieses Lied und die immer wiederkehrenden Zitate daraus können als Gradmesser für die Suche nach der eigentlichen Heimat des Protagonisten gesehen werden.

Zunächst muss Paul aber wie Shérazade sein Geburtsland Frankreich, in dem er sich im Gegensatz zu Sid Ali nicht richtig heimisch fühlt, verlassen, um es aus der Entfernung als Heimat erkennen zu können:

Mais la vraie vie était ici... Est ici... A toujours été ici pour moi. [...] Je suis de Barbès, comme on est de Fès, du Sous, ou du Rif. Il fallait seulement que je m'en aille pour le comprendre, et que j'y revienne.⁵¹

Wie bei Proust, dessen *À la recherche du temps perdu* als weiterer zentraler Inter-text dient, ist es eine Suche, die Paul nach Casablanca und wieder zurück nach Barbès führt. Nicht zufällig wird die Rückkehr mit einem – unmarkierten – Zitat aus dem *Temps retrouvé* bedacht, dem Text, der zumindest im Titel den Abschluss der *Recherche* darstellt: „*Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus*.“⁵² So sieht sich Paul zwar schließlich mit dem Problem konfrontiert, sich immer dahin zu wünschen, wo er nicht ist; gerade diese Einsicht hilft ihm aber, sein Fernweh als unstillbar zu akzeptieren.

⁴⁷ Smail, *Casa*, S. 11.

⁴⁸ Smail, *Ali*, S. 106ff. Hervorhebung im Text.

⁴⁹ Schumann, „Douce France“, S. 179.

⁵⁰ Schumann, „Douce France“, S. 180.

⁵¹ Smail, *Casa*, S. 26. Ebenso ergeht es Sid Ali bei der Rückkehr aus Marokko: „Je reviens! *Douce France, cher pays de mon enfance...*“ Smail, *Ali*, S. 217. Hervorhebungen im Text.

⁵² Smail, *Casa*, S. 32. Hervorhebungen im Text. Wie so viele andere Zitate bei Smail steht auch dieses ohne Autorenangaben im Text. Die Suche nach den richtigen Quellen stellt den Leser auf die Probe.

Am Ende dieser Suche steht eine Erkenntnis, die gleichzeitig eine Erinnerung und ein Zitat ist: Wieder einmal wird „Douce France“ von *Carte de séjour* (mit)gesungen, doch „je ne me rappelle jamais les derniers mots du refrain.“⁵³ Schließlich, das Fest ist bereits vorbei, fallen sie Paul wieder ein: „*Oui, je t'aime, / Dans la joie ou la douleur.*“⁵⁴ Die Rede ist natürlich von Frankreich, das Paul endlich als seine wahre Heimat anerkennen und lieben kann, – nur, um sie im nächsten Roman von demselben Charakter als solche wieder in Frage stellen zu lassen.

Hier erfolgt bei Smail in konkret-geographischer Hinsicht die Einbeziehung eines Raumes, der bei Sebbar nur literarisch eine Rolle gespielt hatte: Die iberische Halbinsel, bei Sebbar über einige Texte aus maurischer Zeit präsent, ist Ziel einer kurzen Reise von Smails Protagonisten, der bereits beim Anflug „l'idée évidente quoique absurde que c'est là mon pays“⁵⁵ hat. Ganz im Sinne seiner entfernten Vorfahren stellt er wenig später fest: „[...] je suis ici chez moi. À l'évidence, j'ai trouvé mon pays.“⁵⁶ Es erweist sich, dass Paul in Spanien den Ort gefunden hat, nach dem viele Protagonisten der *littérature issue de l'immigration* so lange gesucht haben⁵⁷: Zwar ist Spanien weder der „immense transat qui, une fois déplié, s'étale de Tamanrasset à Dunkerque“⁵⁸ noch die „île entre Marseille et Alger“⁵⁹, es ist auch nicht, wie sich ein Freund von Paul wünscht, „[e]ntre Algésiras et Tanger, sur le pont du bateau, au milieu du détroit“⁶⁰, aber es erfüllt einen anderen Wunsch der Kinder der Immigration:

Mais comment le lui dire? que je me sens ici soudain miraculeusement délivré du regard des autres: je n'ai plus rien de nardène, d'arbi, de rabza; je suis... Étranger mais indigène? Voilà.

Au reste, elle a lu dans mes pensées:

- Ce n'est ni le Maroc ni la France, dit-elle bizarrement.

- Non, mais à mi-chemin. Chez moi.⁶¹

⁵³ Smail, *Casa*, S. 202.

⁵⁴ Smail, *Casa*, S. 203. Hervorhebungen im Text.

⁵⁵ Smail, *Passion*, S. 114.

⁵⁶ Smail, *Passion*, S. 119.

⁵⁷ Bereits Albert Camus sah Ähnlichkeiten zwischen Algerien und Spanien. So bemerkt er in seinem „Petit guide pour des villes sans passé“: „C'est à l'Espagne que cette terre ressemble le plus.“ In: *Noces / L'été*, S. 125-131. Hier S. 127.

⁵⁸ Tadjer, *Les ANI du Tassili*, S. 174.

⁵⁹ Sakinna Boukhedenna: *Journal „Nationalité: Immigré(e)“*. Paris 1987. S. 103.

⁶⁰ Smail, *Passion*, S. 54. Assia Djebar hat diesen „Zwischenorten“ einen weiteren hinzugefügt: Eine Figur der Novelle „La nuit du récit de Fatima“ beschließt, sich auf Mallorca niederzulassen, wo sie meint, ihren idealen Ort zwischen den Kulturen gefunden zu haben: „Taos désira aller vivre ailleurs, entre les deux pays, en quelque sorte...“ Assia Djebar: „La nuit du récit de Fatima“. In: Dies.: *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris 2002 (1983). S. 11-53. Hier S. 46.

⁶¹ Smail, *Passion*, S. 120.

Zwar bleibt Paris auch nach dieser Entdeckung das eigentliche Zuhause, aber es eröffnet sich ein neuer, zugänglicher Ruheraum, den schließlich auch Sid Ali auf seiner Flucht vor der Polizei nutzen wird. Bereits im Norden Spaniens meint er die „influence civilisatrice des Arabes“⁶² zu verspüren, dennoch zieht es ihn weiter:

Et demain, après une seconde nuit de train, je serai au pays le plus maghrébin de notre continent, je serai au Maghreb de l'Europe maghrébine. [...] Maghreb signifie Occident, voilà! Et tout comme vous situez très logiquement le Portugal à l'occident de l'Occident, nous le situons au maghreb du Maghreb! [...] Mon destin me mènera au point le plus maghrébin de notre continent: Lisbonne! Inch'Allah!⁶³

Für Paul ist die iberische Halbinsel vor allem ein Ort, an dem Schutz besteht vor dem Blick der anderen, einem Blick, der stets urteilt und in vorgegebene Raster einordnet. Dieser Blick macht ihn in Frankreich zum Fremden, zum Migrantenkind. In Marokko bleibt er „l'indéfinissable“⁶⁴; seinen ganzen Aufenthalt über ist ihm ein Rätsel, was es ist, das ihn als „étranger au Maroc“⁶⁵ verrät und was doch so deutlich zu sein scheint:

À quoi le voient-ils? Je n'ai pas encore ouvert la bouche, je n'ai pas prononcé un seul mot! Mais ils n'ont pas douté un instant que je ne suis pas d'ici. À quoi le voient-ils, eux, que je ne suis pas d'ici? À ma démarche? À un geste qui m'aura échappé, je ne sais pas, ma manière de rouler les manches de ma chemise blanche, je ne sais pas, ma manière de glisser une branche de mes lunettes noires dans la boutonnière du col de chemise. Un je ne sais quoi. Mais, putain, quoi? Est-ce que je suis au moins arbi à leurs yeux?⁶⁶

Dieser Blick, der immer wieder in Frage stellt, ist es, der ihn in Bezug auf seine Identität nie zur Ruhe kommen lässt.

Es ist dieses Thema des Blicks, das sich als eine weitere wichtige Parallele zu dem für das ganze bisherige Werk Smails zentralen Intertext *Moby-Dick* erweist: Der Wal, der bei Melville erst ganz am Ende seinen großen Auftritt hat, um dann ebenso plötzlich wieder zu verschwinden, bleibt im Text ein Mythos, eine Leerstelle, die zwar von allen Besatzungsmitgliedern mit eigenen Erklärungsversuchen gefüllt wird, ihre tatsächliche Bedeutung aber nie wirklich preisgibt. Im Gegenteil, alle bis auf Ismaïl werden mit in den Abgrund des Meeres gerissen, der Wal verweigert sich so für immer einer endgültigen Deutung.

Die Suche nach dem Wal wird für die Mannschaft zum Selbstzweck, zur Suche nach sich selbst. Der Wal bleibt zwar ihr eigentliches Ziel, da er aber so lange auf sich warten lässt, muss der Mythos immer wieder neu erzählt und definiert

⁶² Smail, *Ali*, S. 561.

⁶³ Smail, *Ali*, S. 562f.

⁶⁴ Smail, *Casa*, S. 102.

⁶⁵ Smail, *Casa*, S. 160.

⁶⁶ Smail, *Casa*, S. 136f.

werden, wodurch das Ziel, der Wal, in der Phantasie weit größer und bedeutungsschwerer wird, als er ist – und sich bis über den Schluss hinaus einer Auflösung verweigert.

Ebenso funktioniert für Smails Helden – und, wie bereits weiter oben angedeutet, auch für den Helden von Begags *Dis oualla!* – die Suche nach der eigenen Identität, die nie zu einem befriedigenden Abschluss gelangen kann und ihren Zweck daher in sich selbst finden muss: Smails alter ego stellt bei der Rückkehr aus Marokko fest: „Je n’ai pas trouvé la baleine blanche, et je ne me suis pas trouvé, non plus, là-bas.“⁶⁷

Die in dieser Metapher eindrücklich repräsentierte, sich stets wiederholende Infragestellung der Identität scheint sich durchaus mit bell hooks Vorstellung von einem Leben in der Marginalität, das es beizubehalten gilt, zu decken. hooks’ „I was not speaking of a marginality one wishes to lose [...] but rather of a site one stays in, clings to even, because it nourishes one’s capacity to resist“⁶⁸ findet ein Echo in der Aussage des Protagonisten:

Cultiver en nous le doute, l’instabilité. Balancer entre deux postures, insolence ou couleur muraille, indifférence ou susceptibilité à fleur de peau. Tenir sur ce fil. Danser, donc. Bouger sans cesse pour garder l’équilibre, sans cesse changer de pied: morale de fildefériste, moral de fer. Dedans dehors, intégrés mais non désintégrés, insolubles dans la masse quoique pleinement assimilés... ,Insaisissables!“⁶⁹

Auch wenn sie diese Position nicht immer freiwillig eingenommen haben (was ganz im Sinne des weiter oben Gesagten die „margin“ entideologisiert), so leben Smails Protagonisten doch auf der Grenze, im „Thirdspace“ und haben es sich dort eingerichtet. Sie sind sich bewusst, dass dieser Ort für sie der „interstitial passage between fixed identifications“ ist, der ihnen, mit Bhabha gesprochen, die „possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy“⁷⁰ bietet, die Möglichkeit, kreativ zu sein. Wie auch Sebbers Protagonisten dienen sie als Filter in Lotmans Sinne, sie „übersetzen“ in beide Richtungen⁷¹: Sie stehen für den Dialog der Kulturen, der durch die Intertextualität explizit gemacht wird und zur Konstituierung eines Gedächtnisraumes ihrer Generation beiträgt. Dabei handelt es sich um einen Dialog, der die Grenzen ethnischer und kultureller Zugehörigkeit bei weitem sprengt und – ganz im Sinne der *Créolité* – nur noch die Gesetze der Wahlverwandschaft gelten lässt: „La Créolité c’est *le monde diffracté mais recomposé*“, un maelström de signifiés dans un seul signifiant: une Totalité.“⁷²

⁶⁷ Smail, *Casa*, S. 12.

⁶⁸ hooks, *Yearning*, S. 150.

⁶⁹ Smail, *Passion*, S. 65.

⁷⁰ Bhabha, *Location*, S. 4.

⁷¹ Auch wenn sich zeigen wird, dass für Sid Ali diese Übersetzung nur noch in eine Richtung funktioniert.

⁷² Bernabé/Chamoiseau/Confiant, *Éloge de la Créolité*, S. 27. Hervorhebungen im Text.

Genau dieses Spannungsverhältnis zwischen Fragmentarisierung und Totalitätsanspruch ist es, das sich in Smails letztem Roman spiegelt: ein weltumspannendes kulturelles Gedächtnis nach dem bereits genannten Prinzip der Wahlverwandtschaft, gleichzeitig aber eine völlige Auflösung der Grenzen der Identität. Sid Ali, der (Anti)Held des Romans, ist zusammengesetzt aus einer Unzahl ihm vorgängiger Romanhelden, er ist „*le monde diffracté mais recomposé*“. Gleichzeitig ergibt sich aus dieser Vielfalt der Bezüge keine schlüssige Totalität, sondern vielmehr die unendliche Multiplizität einer nicht nur schizophrenen, sondern multiplen Persönlichkeit, die in Beliebigkeit zu münden drohte, wenn sie nicht essentiell leer wäre. Nur in Bezug auf dieses Konstruktionsprinzip des Protagonisten ist es zu verstehen, dass ihm hilfreich scheint, was alle anderen Helden der *littérature issue de l'immigration* als leidvolle Diskriminierung empfinden: die Festschreibung durch den Blick der Anderen, die für ihn vor allem eine Affirmation seiner so fragilen Persönlichkeit bedeutet:

C'est moi, oui. J'existe. J'existe dans le regard d'un autre. J'existe dans un autre regard que le mien devant la glace. Je suis sauvé. Je vais cesser de me la jouer. Je vais essayer.⁷³

Die Zusammensetzung Sid Alis aus den Bestandteilen anderer Helden der Weltliteratur soll nun am Beispiel der verschiedenen Intertexte deutlich gemacht werden.

⁷³ Smail, *Ali*, S. 149.

3. „La cité des Poètes“⁷⁴

Seit dieser Zeit, also seit meinem zehnten Lebensjahr, ist es eine Art Glaubenssatz von mir, daß ich aus vielen Personen bestehe, deren ich mir keineswegs bewußt bin. [...] Sie sind das eigentliche, das verborgene Leben meines Geistes. (Elias Canetti⁷⁵)

3.1. Die Einordnung in die Weltliteratur

Sid Ali macht seinem Wohnort, der „cité des Poètes“ alle Ehre, denn sein Roman entnimmt nicht nur der wahren Geschichte des Serienmörders Ahmed Rezala bestimmte Elemente, sondern auch der gesamten Literaturgeschichte. Dabei kündigt bereits der Klappentext ohne falsche Bescheidenheit an, worauf der Leser sich gefasst machen muss:

Vous n'avez jamais lu ça. C'est *Le Rouge et le Noir* de notre temps. C'est notre *Lolita*. C'est notre *Voyage au bout de la nuit*. C'est l'histoire de Sid Ali – dit Ali le Magnifique, oui, comme Gatsby! –, l'histoire tragicomique d'un jeune beur de génie, épileptique comme l'Idiot, odieux et charmeur, faux dur et vrai tendre, trop fragile pour endurer la dureté des temps, et qui a manqué d'amour dans son enfance [...].⁷⁶

Tatsächlich ist es ein wahres Feuerwerk intertextueller Verweise und Anspielungen, das für den Leser abbrennt. Der Wohnort des Protagonisten kann, als Wortspiel verstanden, durchaus zur Charakterisierung des Textes beitragen – „[il a] cité des poètes“: Bibel, Koran, *Les 1001 Nuits*, Hans Christian Andersen, Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Averroës, Honoré de Balzac, Roland Barthes, Charles Baudelaire, Azouz Begag, Tahar Ben Jelloun, Jorge Luis Borges, Bossuet, André Breton, Calderon de la Barca, Albert Camus, Louis-Ferdinand Céline, Miguel de Cervantes, Chrétien de Troyes, Joseph Conrad, Pierre Corneille, Dante Alighieri, Simone de Beauvoir, Gilles Debord, Feodor Dostoevskij, Alexandre Dumas père, Marguerite Duras, Ralph Ellison, Gustave Flaubert, Jean Genet, Johann Wolfgang von Goethe, Hâfiz, Friedrich Hölderlin, Homer, Michel Houellebecq, Franz Kafka, Omar Khayyam, Pierre Choderlos de Laclos, La Rochefoucauld, Naguib Mahfuz, Stéphane Mallarmé, André Malraux, Guy de Maupassant, Herman Melville, Molière, Toni Morrison, Tobie Nathan, Friedrich Nietzsche, Blaise Pascal, Fernando Pessoa, Marcel Proust, Arthur Rimbaud, Jean-Jacques Rousseau, Leopold von Sacher-Masoch, John Salinger, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, William Shakespeare, Alexander Solchenizyn, Philippe

⁷⁴ Smail, *Ali*, S. 20.

⁷⁵ Elias Canetti: *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt/Main 2000 (1977). S. 112.

⁷⁶ Smail, *Ali*, Klappentext.

Sollers, Stendhal, Robert Louis Stevenson, Lev Tolstoj, François Villon, Voltaire, Oscar Wilde, Ludwig Wittgenstein, Émile Zola, Fritz Zorn⁷⁷.

Diese Fülle von Subtexten dienen der Konstituierung eines Gedächtnisraumes, wie ihn Renate Lachmann definiert hat:

Wenn die Literatur im folgenden unter dem Blickwinkel des Gedächtnisses betrachtet wird, erscheint sie als mnemonische Kunst *par excellence*, indem sie das Gedächtnis für eine Kultur stiftet [...] sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entwirft, in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden.⁷⁸

Die mnemonischen Fähigkeiten (das Memorieren einer erheblichen Anzahl bereits gelesener Texte), vor die der Roman insbesondere seine Leser stellt, sind erheblich, zumal auch die Transformationen, denen die Intertexte unterworfen sind, zuweilen sehr stark sind.

Im Gegensatz zu anderen Autoren der *littérature issue de l'immigration* scheint es, so zeigt die obige Liste, als ob Smaïl durch die Wahl seiner Intertexte gezielt Verwirrung stiften wolle, um eine eindeutige Einordnung seiner Texte zu vermeiden. Betrachtet man die Liste allerdings genauer, so erweist sich, dass er im Gegenteil in mehrfacher Hinsicht sehr sorgfältig vorgeht.

Zunächst ist festzustellen, dass er den Rahmen der französischen Literatur mit seiner Einschreibung weit transzendiert: Intertexte aus der gesamten europäischen Literatur, von Russland bis Portugal, sind für den Text von Bedeutung. Darüber hinaus ist die nordamerikanische Literatur ebenso vertreten wie die nordafrikanische, ägyptische, persische und argentinische – es lässt sich also ohne Übertreibung sagen, dass hier eine Einordnung in die Weltliteratur vorgenommen wird.

Allerdings lassen sich die von Smaïl zitierten Autoren auch in einzelnen Aspekten deuten.

Der anonym bleibende Autor stellt sich in eine Traditionslinie mit John Salinger und Thomas Pynchon, die nie persönlich in Erscheinung traten. Als Schriftsteller, der unter einem Pseudonym veröffentlicht, zieht er Parallelen zu so berühmten Kollegen wie Céline, Molière, Sollers, Stendhal und Voltaire. Andererseits legt er Fahrten aus, indem er Pessoa zitiert, der nicht unter einem

⁷⁷ Der Vollständigkeit halber könnte man auch noch die Autoren hinzufügen, die in seinen vorhergehenden Romanen eine Rolle spielten, um so das gesamte literarische Universum, in dem Smaïls Protagonisten sich bewegen, vor Augen zu haben: Henri-Alban Alain-Fournier, Louis Aragon, James Baldwin, Anton Čechov, François-René de Chateaubriand, Chimo, Mohamed Choukri, Driss Chraïbi, Daniel Defoe, Charles Dickens, Denis Diderot, Sigmund Freud, Eugène Fromentin, Rudyard Kipling, Jean de La Fontaine, Federico Garcia Lorca, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Antoine de Saint-Exupéry, Laurence Sterne, Jules Verne.

⁷⁸ Lachmann, *Gedächtnis*, S. 36. Hervorhebungen im Text.

Pseudonym, sondern unter vier verschiedenen Heteronymen geschrieben hat, sich also vier auch stilistisch völlig unterschiedliche literarische Personae schuf⁷⁹.

Mit den schwarzen US-Autoren der ersten Generation, aber auch mit Toni Morrison als schwarzer Nobelpreisträgerin deutet er an, welche Zukunft er für die im Augenblick noch marginalisierte *littérature issue de l'immigration* sieht⁸⁰.

Wenn auch weniger massiv als bei Leïla Sebbar, so zitiert doch auch Smaïl die orientalistischen Autoren des neunzehnten Jahrhunderts wie Fromentin und Chateaubriand, andererseits aber auch die englischen Autoren, die sich mit dem Kolonialismus und seinen Folgen literarisch auseinandergesetzt haben: Joseph Conrad und Rudyard Kipling. Mit Conrad integriert er andererseits einen berühmten Vertreter der englischen Literatur, der ursprünglich Immigrant war und in einer Sprache schrieb, die nicht seine Muttersprache war. In derselben Traditionslinie ist auch Vladimir Nabokov zu sehen, der überdies die Besonderheit aufweist, von zwei Ländern – Russland und den USA – als zum kulturellen Erbe gehörig reklamiert zu werden, ein Schicksal, dass der *littérature issue de l'immigration* mindestens in der Presse ebenfalls widerfährt.

Hinzu kommen *poètes maudits* wie François Villon oder Arthur Rimbaud, der andererseits auch durch seine Beschäftigung mit Afrika einen Platz unter den wichtigsten Intertexten bekommen haben könnte.

Kurz: Durch ihre Durchsetzung mit und Vernetzung von intertextuellen Anspielungen aller Art werden Smaïls Romane zu hybriden Texten *par excellence*, was sich auf der Ebene der Charaktere, die ebenfalls hybrid sind, spiegelt. Gleichzeitig ordnen sie sich damit in so viele unterschiedliche Traditionen ein, dass es letztlich nicht mehr legitim erscheint, eine Klassifizierung innerhalb der engen Grenzen einer Nationalliteratur zu versuchen. Diese Problematik, die andererseits gerade den Reichtum des Textes darstellt, zeigt sich in folgender Aus-

⁷⁹ In diesem Zusammenhang ist es interessant festzustellen, dass die französische Zeitung *Le monde des livres* (Jean-Luc Douin, „La cabale contre Paul Smaïl“, 01.03.01; Alain Salles, „Duel d'écrivains polymorphes. Denoël accuse Claude Andrieux-Youcef M. D. d'avoir plagié Paul Smaïl, double de Jack-Alain Léger“, 12.04.02) behauptet, Paul Smaïl sei in Wirklichkeit der französische Schriftsteller Jack-Alain Léger, der sich bereits zuvor mit Dashiell Hedayat ein weiteres Heteronym schuf. Die Möglichkeit, dass sich hinter Smaïl tatsächlich ein „Français de souche“ verbirgt und nicht ein Kind maghrebinischer Immigranten, würde nur verdeutlichen, dass bei einer Einschreibung in diese Literatur keine ethnischen Kriterien angelegt werden können, sondern es sich vielmehr um eine Solidarisierung mit den Marginalisierten handelt, denen Smaïl in seinen Texten eine äußerst eindrucksvolle Stimme verleiht – unabhängig davon, wo seine familiären Wurzeln liegen. Siehe hierzu auch das vor der Drucklegung dieses Buches angefügte Postskriptum S. 209f.

⁸⁰ Ironischerweise kann man allerdings gerade an der afro-amerikanischen Literatur ersehen, welcher Platz der *littérature issue de l'immigration* vermutlich in Zukunft innerhalb der französischen Literatur zukommen wird: in einer amerikanischen Literaturgeschichte finden sich Autoren wie die zitierten in dem Kapitel „Multikulturalität“, Unterkapitel „Afro-amerikanische Literatur“ Siehe Zapf (Hrsg.), *Amerikanische Literaturgeschichte*.

sage: „Si je rate mon livre, je suis rebeu, si je le réussis, écrivain français... Ou le contraire? Question.“⁸¹

Die doppelte Verweigerung einer genauen Einordnung – durch die Kritik, aber auch durch den Autor selbst – bedeutet zugleich, dass diese Texte sich einer Reduzierung auf einen einfachen Nenner bzw. auf eine binäre Opposition verwehren, was wiederum von der nationalen Presse, so wurde bereits weiter oben festgestellt⁸², als besonders verstörend empfunden wird. Dies entspricht allerdings dem vielleicht dringlichsten Wunsch der Autoren wie auch ihrer Protagonisten: nicht klassifiziert und festgeschrieben zu werden, sondern die Durchdringung mit unterschiedlichsten kulturellen Elementen, das durch „die Berührung mit dem ‚fremden‘ entstehende Wort“⁸³ zuzulassen und so einen hybriden „Thirdspace“ zu schaffen, der ihnen bieten kann, was sie nirgendwo sonst finden: eine eigene, hybride Identität innerhalb einer eigenen, hybriden Semiosphäre.

So fallen auch die verwandten Intertexte im Roman vor allem an einer Stelle zusammen – in der Person des Protagonisten: Sid Ali hat sie nicht nur (fast) alle selbst gelesen, seine narzisstische Persönlichkeit hat sich vor allem in allen Helden der Weltliteratur gespiegelt gesehen⁸⁴. Als durchaus multiple Persönlichkeit verkörpert er sie alle in Personalunion: er ist der genial-narzisstische Julien Sorel, der verrückte Tagebuchschreiber aus *Le Horla*, der epileptische Fürst Myskin, das lyrische Ich Rimbauds, der maurische Autor des *Don Quijote* und Moby-Dick, der weiße Wal – er ist die Summe und das Produkt der gesamten Weltliteratur, derart überfrachtet mit Bedeutungsangeboten, dass er sich letztlich jeder Deutung verweigert.

Das kulturelle Gedächtnis, das in diesem Roman so eindrucksvoll entwickelt wird, spiegelt sich dabei auf der Textebene in einer weit kleineren Instanz: im Gedächtnis Sid Alis selbst. Er ist, so wird mehrfach vermerkt, ein „surdoué [...] de la mémoire“⁸⁵, belesen wie kein zweiter. Damit wird er selbst zu einem Sinnbild für diese Generation und ihren interkulturellen Gedächtnisraum; andererseits ist auch er es, der die Warnung vor einem Verlust dieses verbindenden Gedächtnisses ausspricht, denn seine Auflösung spiegelt sich auch in dem Verlust seiner mnemonischen Fähigkeiten: „J’oublie tout. Je ne retiens plus rien. L’amnésie, presque. Je ne suis plus le surdoué que j’étais.“⁸⁶

⁸¹ Smail, *Passion*, S. 156.

⁸² Siehe dazu S. 166f.

⁸³ Lachmann, „Dialogizität“, S. 51.

⁸⁴ Sid Ali ist, neben vielem anderen, auch der perfekte Narziss: „Tu es la seule personne au monde qui te fasse vraiment bander“, Smail, *Ali*, S. 603; „[...] je me branlais face à moi.“ Smail, *Ali*, S. 31.

⁸⁵ Smail, *Ali*, S. 169.

⁸⁶ Smail, *Ali*, S. 606.

Wesentlich stärker noch als vor ihm Shérazade repräsentiert Sid Ali, so soll im Folgenden gezeigt werden, die von Lotman beschriebene (vor)letzte Phase des kulturellen Austauschs:

During this stage the imported texts are entirely dissolved in the receiving culture; the culture itself changes to a state of activity and begins rapidly to produce new texts; these new texts are based on cultural codes which in the distant past were stimulated by invasions from outside, but which now have been wholly transformed through the many asymmetrical transformations into a new and original structural model.⁸⁷

In seiner Person lösen die ursprünglich von außen gekommenen Intertexte sich auf und verschmelzen zu einem neuen „original structural model“, das sodann als hochgradig artifizieller und hybrider Ich-Erzähler diesen ebenfalls hybriden Text produziert.

3.2. Julien Sorel

Ali le Magnifique, so kündigt es bereits der Klappentext an, ist eine moderne Adaptation von *Le Rouge et le Noir*. Die Parallelen zwischen beiden Romanen erkennt auch Sid Ali selbst, der nicht zuletzt aufgrund seiner narzisstischen Veranlagung all seine Lektüren auf sich bezieht:

C'est ainsi qu'un jour, au petit jour, après une nuit blanche passée à lire *Le Rouge et le Noir*, je me suis retrouvé dans la peau de Julien Sorel, mon illustre prédécesseur, mon pote, mon frère. Oit et oim, Julien, le sort nous destinait à une heureuse médiocrité, au mieux, vu nos origines et notre condition sociale. Mais nous avons tiré la mauvaise pioche: une sensibilité d'écorché vif, une allergie pathologique aux humiliations, et du génie – vivre nous tue. La société ne pardonne pas. [...] Il n'effleurera jamais l'esprit de ces salauds que nous fûmes (c'est du belge!) des victimes aussi. Et comme nous, nous aurons la dignité du dandy: de ne jamais nous présenter en victimes... C'était joué d'avance. C'était foutu.⁸⁸

Der gebildete und geltungssüchtige, aber arme Provinzler, der es bis in die illustren Kreise der Pariser Gesellschaft bringt, wird durch den genialen, aber armen Sohn von Immigranten ersetzt. War es im 19. Jahrhundert der Provinzler, der die Außenseiterposition in Gesellschaft und Literatur einnahm, so sind es heute der Immigrant und seine Kinder, beide werden von ihren Wünschen nach gesellschaftlichem Aufstieg angetrieben⁸⁹.

Diese Neubesetzung der Figur des Anderen ist allerdings nicht der einzige Aspekt, unter dem Julien und Ali als parallel angelegte Figuren zu sehen sind: Für Julien spielen bei seinem gesellschaftlichen Fortkommen Verstellung und

⁸⁷ Lotman, *Universe*, S. 147.

⁸⁸ Smail, *Ali*, S. 432. Hervorhebungen im Text.

⁸⁹ Siehe dazu Alis Wachträume von seinen Auftritten in Fernsehshows bzw. als Nachrichtensprecher, S. 30, 236-241.

Heuchelei eine herausragende Rolle⁹⁰. Für das Verständnis von Alis Persönlichkeit ist der Aspekt der Künstlichkeit und der Schauspielerei zentral: „À treize ans, je suis devenu acteur.“⁹¹ Das Mittel, mit dem sie eine bessere Position als die ihnen von ihrer Geburt her zugedachte einzunehmen versuchen, ist für beide, ein Anderer bzw. viele Andere zu werden, aber sich bloß nie den eigentlichen Charakter anmerken zu lassen – wodurch Sid Ali auch das eigene Ich unter all der Verstellung verloren zu gehen scheint: „Sauf que le vrai, le faux: aucune importance dans la vraie vie comme à l'écran. Seul compte l'effet: on y croit ou non, tu es raccord ou tu ne l'es pas.“⁹²

Auch Sid Alis Frauengeschmack scheint sich zumindest dem Namen nach mit dem Juliens zu decken:

[...] l'héroïne de mon histoire porte le nom que lui avait donné, dans son roman, Stendhal. Seule la particule est tombée. La Rénal stendhalienne est une ‚de‘... La mienne, que voulez-vous? Nous sommes fin 1998, début 1999 [...].⁹³

Im Unterschied zu Julien Sorel allerdings, der Mme de Rénal zwar verletzt, aber nicht tötet, bringt Sid Ali Mme Rénal tatsächlich um, und darauf folgt eine Serie von drei weiteren Morden, für die er schließlich, ebenso wie Julien Sorel, im Gefängnis landet. Betrachtet man den Ausgang von Stendhals Roman – Julien wird zum Tode verurteilt und hingerichtet –, so bieten sich über das offene Ende des Textes Rückschlüsse auf Sid Alis weitere Geschichte an, die allerdings inzwischen von den außerliterarischen Ereignissen um Sid Ahmed Rezala eingeholt worden sind: er hat sich kurz vor Erscheinen des Romans in seinem portugiesischen Gefängnis das Leben genommen.

Insbesondere teilen Julien und Ali aber ein medizinisches Problem: beide sind Epileptiker. Während allerdings Julien Sorel nur einmal in seinem Leben, bei der Aufnahme ins Priesterseminar, von einem Anfall heimgesucht wird⁹⁴, hat Sid Ali mehrere Anfälle des „mal sacré“⁹⁵:

Je suis épileptique, d'accord... Mais enfin, je n'ai jamais eu que deux crises dans ma vie – non, trois, mais la dernière, très courte, à ce qu'on m'a dit: je

⁹⁰ „Mais, dans les moments les plus doux, victime d'un orgueil bizarre, il prétendit encore jouer le rôle d'un homme accoutumé à subjuguer des femmes: il fit des efforts d'attention incroyables pour gâter ce qu'il avait d'aimable.“ Stendhal: *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIXe siècle*. Paris 1972 (Erstausgabe 1830). S. 98.

⁹¹ Smail, *Ali*, S. 30. Damit steht Ali in einer Traditionslinie mit Begags Béni und anderen Helden der *littérature issue de l'immigration*. Siehe hierzu oben, S. 51ff.

⁹² Smail, *Ali*, S. 145.

⁹³ Smail, *Ali*, S. 281. Der Unterschied besteht allerdings nicht nur im Partikel, sondern auch im Akzent: Schrieb Rénal sich bei Stendhal noch mit einem *accent circonflexe*, so wird dieser bei Smail zu einem einfachen *accent aigu*.

⁹⁴ Stendhal, *Le Rouge*, S. 177.

⁹⁵ Smail, *Ali*, S. 38.

ne suis resté inconscient que quelques minutes... Et épileptique, ça ne veut pas dire fou, hein, ça ne veut pas dire fou!⁹⁶

Mit dieser Krankheit stellt Smaïl seinen Protagonisten wie schon kurz erwähnt in eine Traditionslinie mit zahlreichen anderen Figuren der Weltliteratur, insbesondere aber mit Fürst Lev Nikolaevič Myškin, vor allem bekannt unter dem Namen der Idiot.

3.3. Fürst Lev Nikolaevič Myškin

Et je mis le comble à son étonnement, à mon tour, en lui affirmant que sans Dostoïevski la littérature française du XX^e siècle ne serait pas ce qu'elle est. (Albert Camus⁹⁷)

Es ist bezeichnend, dass Paul Smaïl selbst den Zusammenhang zu Dostoevskij herstellt⁹⁸ als einem wichtigen Intertext im Zentrum dieses hybriden Textes, denn gerade Dostoevskij ist es, der von Bachtin zur Exemplifizierung seines Konzeptes des Dialogs bzw. der Intertextualität, wie es später von Kristeva⁹⁹ genannt wurde, herangezogen worden ist. So ist denn auch für Renate Lachmann Dostoevskij ein synkretistischer Autor:

Dostoevskij, den Bachtin als Fortschreiber der (kryptisch gewordenen, ins literarische Unbewusste gefallen) menippeischen Tradition und als Hyperboliker des polyphonen Prinzips an den Beginn des modernen europäischen Romans stellt, lässt sich nun in der Tat als Synkretist besonderen Zuschnitts bezeichnen. [...] Dies ist die Bestätigung der der Gattung Roman immanenten Hybridenbildung, Argument für deren menippeische Wurzeln.¹⁰⁰

Ein hybrider Text *par excellence* dient als Subtext für einen ebenfalls in hohem Maße hybriden Text, der aber, und das ist vor allem relevant, die Genese einer hybriden Persönlichkeit in den Mittelpunkt stellt. Smaïl bedient sich nicht nur

⁹⁶ Smaïl, *Ali*, S. 329.

⁹⁷ Albert Camus: „Pour Dostoïevski“. In: Ders., *Oeuvres complètes*, Bd. IV. S. 437-438. Hier S. 437.

⁹⁸ Abgesehen von dem Idioten gibt es einen weiteren deutlichen Intertext von Dostoevskij, der von Smaïl nicht genannt wird: *Schuld und Sühne* (*Преступление и наказание*). Wie noch gezeigt werden wird, ist Sid Ali nicht nur Epileptiker, sondern auch schizophran, womit er parallel zum genialischen, aber geisteskranken Rodion Raskolnikov zu sehen ist, der meint, der Weg zum Ruhm (nach seinem großen Vorbild Napoleon) führe nur über Leichen und deshalb einen Mord ohne Motiv begeht – so, wie ja auch Sid Alis erster Mord kein wirkliches Motiv aufweist. Ebenso wie Raskolnikov im Strafgefangenenlager rettet Sid Ali sich im Gefängnis in den Glauben an Gott und bereut seine Taten. Vorher lernen allerdings beide noch ihre große Liebe kennen, die in beiden Fällen eine sehr gläubige Person ist. Für Raskolnikov wird Sonja zur einzigen Person, der er seine Morde gestehen kann, Manuel wiederum ist der Erste, bei dem Sid Ali sich vorstellen kann, von seinen Verbrechen zu erzählen.

⁹⁹ Kristeva, „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“.

¹⁰⁰ Lachmann, *Gedächtnis*, S. 212f.

der Intertexte, die mögliche Parallelen zum Charakter seines Protagonisten aufzeigen, sondern auch solcher, die von ihrer Anlage her strukturelle Ähnlichkeiten zu seinem eigenen Roman erkennen lassen.

Anhand der Darstellung der Epilepsie bei Dostoevskij¹⁰¹ wird für Renate Lachmann auch ein anderes, mit Bachtins Karnevals-Theorie verwandtes Konzept verdeutlicht:

Epilepsie, Hysterie, Wahnsinn und Narrheit folgen demselben Sinnmuster: ‚Demonstration‘ einer Grenzüberschreitungserfahrung. Der Exzeß entsteht im Nachaußentreten des Ich, in seiner ‚Veröffentlichung‘, seiner Selbstaussstellung, aber auch im Voyeurismus der anderen, die im Betrachten des Außersichgeratenden aus sich heraustreten. [...] Im russischen ‚iss-tuplenie‘ (wörtlich: Heraustreten) werden Exzeß und Ekstase zusammengeführt, d. h. Exzeß als Ausschheraustreten im Sinne Starobinskis und als Überschreitung/Übertretung im Sinne Caillois‘ einerseits und Ekstase als Außersichsein im Sinne der mystischen Verückung/Entrückung andererseits, die Dostoevskij an den Narren in Christo und den Epileptikern/Hysterikern zeigt. Ekstase erscheint als Vernichtung von Sinn und Sinnbegehren, als Sein auf der Schwelle, im Nicht-Raum und in der Nicht-Zeit. Sie ist das Heraustreten aus dem Ich-Kern, dem Zeit-Raum (Chronotop) des Ich, ist der Austritt aus den Kausalketten und den Zeichenrelationen. [...] Das ruhige Auskosten, die Lust der Entrückung werden allerdings bei Dostoevskij durch einen jähen Absturz beendet. Der aus der Ekstase Zurückgefallene hat keinen Ort mehr – es sei denn den des Todes, der die eigentliche Konsequenz des Gegenfestes ist. [...] Im Fall der Epilepsie und Hysterie (die Dostoevskij weniger als neurotische Konfliktbewältigung denn als religiös-kognitive Erfahrungen interpretiert) sind der Aufstieg in die ‚ewige Harmonie‘ [...] und das Gefühl der Zeitenthobenheit entscheidend.¹⁰²

Die Epilepsie kann in der Tat auch bei Smail als Grenzüberschreitung und als Austritt aus der gegebenen Ordnung gesehen werden, in die auch nach dem Anfall die Wiedereingliederung unmöglich wird. Damit passt diese Krankheit und ihre Interpretation hervorragend zu einem Charakter, der auch in kultureller Hinsicht auf der Grenze zwischen zwei Kulturen steht und sich einer Eingliederung in beide verweigert. Sein letztendliches Heraustreten aus der gesellschaftlichen Ordnung durch die von ihm begangenen Morde wird nicht zufällig auch mit seiner anfallartig auftretenden „crise [...] de Horla“¹⁰³ in Verbindung gebracht. Die Epilepsie als Schwellenzustand verstärkt Sid Alis Gefühl der Ort-

¹⁰¹ Fürst Myškin ist nicht der einzige Epileptiker bei Dostoevskij. Auch Smerdjakov aus *Die Brüder Karamasov* (*Братья Карамазовы*) leidet an Epilepsie. Smerdjakov ist der Mörder des alten Dimitrij Karamasov, dessen unehelicher Sohn er gleichzeitig ist. So wie er seinen Vater ermordet, so ermordet Ali in Mme Rénal eine Mutterfigur.

¹⁰² Lachmann, *Gedächtnis*, S. 277f.

¹⁰³ Smail, *Ali*, S. 464.

losigkeit; sie ist es auch, die ihn aus seiner Heimat vertreibt und an einen klassischen Nicht-Ort¹⁰⁴ führt – ins Gefängnis.

Dabei gehen den Anfällen Fürst Myškins bei Dostoevskij zunächst Momente intensiven Glücks unmittelbar voraus:

Er dachte unter anderem auch daran, daß in seinem früheren epileptischen Zustand kurz vor jedem Anfall (wenn der Anfall nicht gerade nachts im Schlaf kam) ganz plötzlich mitten in der Traurigkeit, der inneren Finsternis, des Bedrücktseins und der Qual, sein Gehirn sich für Augenblicke gleichsam blitzartig erhellte und alle seine Lebenskräfte sich mit einem Schlage krampfhaft anspannten. Die Empfindung des Lebens, des Bewusstseins verzehnfachte sich in diesen Augenblicken, die nur die Dauer eines Blitzes hatten. Der Verstand, das Herz waren plötzlich von ungewöhnlichem Licht erfüllt; alle Aufregung, alle Zweifel, alle Unruhe löste sich gleichsam in eine höhere Ruhe auf, in eine Ruhe voll klarer, harmonischer Freude und Hoffnung, voll Sinn und letzter Schöpfungsursache. Aber diese Momente, diese Lichtblitze waren erst nur eine Vorahnung jener einen Sekunde, in der dann der Anfall eintrat (länger als eine Sekunde währte es nie). Diese Sekunde war allerdings unerträglich.¹⁰⁵

Die Lichteffekte, aber auch die Erfahrung der Harmonie und der Ruhe, des Glücks entsprechen den Empfindungen Sid Alis vor seinem ersten Anfall am Strand in Algier:

Je retrouvais – mais quoi? si! la sensation, si, la sensation de plénitude et de vide à la fois, la béatitude, la torpeur, et ma peur lorsque je me suis effondré, à la plage, à Alger.

Je contemplais le scintillement infini de la lumière sur l'eau – *la mer allée avec le soleil*. J'étais fasciné. La chaleur m'engourdissait. Il faisait si chaud. Et ce fut soudain comme si tous les jeux sur la plage avaient cessé, les bruits... Et la rumeur des vagues, aussi. Plus rien. Le sable me collait à la peau, j'en avais sur les lèvres. Je me suis levé – le petit garçon que j'étais encore. Puis je suis tombé de mon haut.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Siehe hierzu oben S. 12.

¹⁰⁵ Fjodor M. Dostoevskij: *Der Idiot*. München 1954. Übersetzt von E. K. Rahsin. S. 347 („Онъ задумался между прочимъ о томъ, что въ эпилептическомъ состоянiи его была одна степень почти предъ самымъ припадкомъ (если только припадокъ приходилъ на яву), когда вдругъ, среди грусти, душевнаго мрака, давленiя, мгновеньями какъ-бы воспламенялся его мозгъ, и съ необыкновеннымъ порывамъ напрягались разомъ всь жизненныя силы его. Ощущенiе жизни, самосознанiя почти удесятерилось съ эти мгновенья, продолжавшiйся какъ молнiя. Умъ, сердце озарялись необыкновеннымъ свѣтомъ; всь волненiя, всь сомнѣнiя его, всь безпокойства какъ-бы умиротворялись разомъ, разрышались въ какое-то высшее спокойствiе, полное ясною, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной приины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствiемъ той окончательной секунды (никогда не болѣе секунды), съ которой начинался самый припадокъ. Эта секунда была, конечно, невыносима.“ Fjodor M. Dostoevskij: *Идиотъ*. Sankt Petersburg 1904. S. 219.

¹⁰⁶ Smail, *Ali*, S. 54. Hervorhebungen im Text.

Es ist tatsächlich eine ekstatische Erfahrung, die Sid Ali für kurze Zeit der Welt und ihren Geräuschen, der Ordnung der Dinge enthebt, eine Erfahrung der universellen Harmonie und der Unendlichkeit, die noch durch das Zitat aus Rimbauds Gedicht „L'éternité“ verstärkt wird. Es ist eine Einheitserfahrung und gleichzeitig für den Protagonisten ein Moment der Todeserfahrung: „Quand je suis tombé. Comme mort.“¹⁰⁷ Es ist aber auch ein Erlebnis, das ihn aus dem Kreis der Lebenden auszuschließen scheint:

Et quand il ressortira de l'état d'hébétéude subit où l'a plongé le haut mal, le mal sacré, quand il reprendra conscience, le malade demandera à son entourage: 'Que s'est-il passé? Que m'est-il arrivé?' Lui n'a pas vécu, en somme, ce qu'il est pourtant le seul à avoir vécu, à avoir ressenti. Ce brusque anéantissement l'a exclu un moment du monde des vivants.¹⁰⁸

Dieser Austritt aus der Welt der Lebenden spiegelt sich in einem weiteren, nur impliziten Intertext, zu dem Alis Anfalls am Strand Parallelen aufweist: zu Albert Camus' *L'étranger*. An einem Strand in der Nähe Algiers, an einem sehr heißen Sommertag, erschießt Camus' Held Meursault grundlos einen Araber¹⁰⁹ – die Beschreibung der Hitze und die auf Alis Anfall folgende Erfahrung von Tod und Wiederauferstehung lassen die Interpretation zu, dass Ali hier die Meursault entgegengesetzte Perspektive einnimmt: Ali ist der Araber, der im *Étranger* getötet wird, bei Smail hingegen an sich selbst scheitert¹¹⁰.

Nach seinem Anfall/Tod wird Ali in Algier ins Krankenhaus eingeliefert, das für ihn der „dernier cercle de l'Enfer de Dante“¹¹¹ ist – er befindet sich in der Hölle. Drei Tage bleibt er dort und muss Durst leiden wie Jesus am Kreuz, „[t]rois jours et trois nuits sans boire“¹¹². Dies ist im Übrigen nicht die einzige Stelle des Buches, an dem sich Parallelen von seiner Person zu der Jesu ergeben: Wie Jesus kurz vor seinem Tod fragt Sid Ali sich in einer depressiven Phase: „Allah! pourquoi nous as-tu abandonnés?“¹¹³

Die Erfahrung des schrecklichen Durstes, den er in der Hölle erleiden muss, ergibt allerdings vor allem eine Parallele zu dem von ihm viel zitierten Arthur Rimbaud. In dem Prosagedicht „Nuit de l'enfer“ wird diese Erfahrung ebenfalls

¹⁰⁷ Smail, *Ali*, S. 38.

¹⁰⁸ Smail, *Ali*, S. 415f.

¹⁰⁹ Albert Camus: *L'étranger*. In: Ders., *Théâtre. Récits. Nouvelles*, S. 1123-1214. Hier vor allem S. 1164-1166.

¹¹⁰ Insofern ist auch die Tatsache als bezeichnend zu sehen, dass im Roman mehrfach die Band *The Cure* erwähnt wird, die u. a. mit ihrem auf Camus' *L'Étranger* bezugnehmenden Titel „Killing an Arab“ bekannt geworden ist: „Standing on the beach / With a gun in my hand / Staring at the sea / Staring at the sand / Staring down the barrel / At the Arab on the ground / See his open mouth / But hear no sound. // I'm alive / I'm dead / I'm the stranger / Killing an Arab.“

¹¹¹ Smail, *Ali*, S. 436.

¹¹² Smail, *Ali*, S. 550.

¹¹³ Smail, *Ali*, S. 376.

thematisiert. Das lyrische Ich verbringt drei Tage in der Hölle, so wie Ali drei Tage im für ihn höllischen algerischen Krankenhaus liegt:

J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. – Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé! – Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine! Voyez comme le feu se relève! Je brûle comme il faut. Va, démon! [...] ¹¹⁴

In der Hölle, in die das lyrische Ich bei Rimbaud auf Anraten Satans vor seiner Zeit hinabtaucht, hat es auch Visionen von Jesus – und: „Dans un étrange passage il semble mêler son attitude et celle du Christ [...]“ ¹¹⁵. Diese Parallele zu Christus ist nur ein Beispiel dafür, wie Smail über die Anspielungen auf Rimbaud seinen Protagonisten in eine prophetisch-religiöse Tradition stellt.

Auch Sid Ali darf die Unterwelt schließlich wieder verlassen. Nach diesen drei Tagen und Nächten in der Hölle des Krankenhauses erfolgt mit der Entlassung seine Wiederauferstehung. Zutiefst verunsichert über seinen Zustand und seine geistige Gesundheit kehrt er nach Frankreich zurück und redet sich wie beschwörend gut zu: „[...] épileptique, ça ne veut pas dire fou, hein, ça ne veut pas dire fou!“ ¹¹⁶

Nach dieser Erfahrung von Tod und Wiederauferstehung ist er, einem Missverständnis seiner kleinen Schwester Amina zufolge, „le *massacré*, comme disait Amina qui n'avait pas compris! Mais non, frangine, le *mal sacré*.“ ¹¹⁷ Er selbst und alle anderen sind „des morts-vivants“ ¹¹⁸, seine eigene Geschichte scheint ihm manchmal nicht wirklich zu gehören:

Comme si l'expérience dont je fais part ici n'était pas la mienne, mais celle d'un autre, qui ne me ressemblait qu'en apparence, très superficiellement. [...] Une ombre du monde des Morts, en combinaison de papier. Un personnage de roman. ¹¹⁹

Er ist zu dem Schatten seiner selbst geworden, als der er schließlich festgenommen wird ¹²⁰. Er selbst nimmt sich als fiktionalisierte Romangestalt – aus Papier – wahr.

¹¹⁴ Arthur Rimbaud: „Nuit de l'enfer“. In: Ders., *Oeuvres complètes*, S. 419-423. Hier S. 419.

¹¹⁵ Pierre Brunel: „Notices“. In: Rimbaud, *Oeuvres complètes*, S. 866.

¹¹⁶ Smail, *Ali*, S. 329.

¹¹⁷ Smail, *Ali*, S. 248. Hervorhebungen im Text.

¹¹⁸ Smail, *Ali*, S. 410.

¹¹⁹ Smail, *Ali*, S. 134.

¹²⁰ „[...] l'ombre blanche reflétée bascule dans le vide.“ Smail, *Ali*, S. 607.

3.4. „Rimbaud a tout dit“¹²¹

Ali le Magnifique ist, wie bereits gezeigt wurde, ebenso wie die vorangegangenen Romane von Smail, durchsetzt mit markierten wie unmarkierten Zitaten von Arthur Rimbaud.

Die häufig wiederholte Zeile „La mer allée avec le soleil“ aus dem Gedicht „L'Éternité“¹²² ruft immer wieder die Erinnerung an seine Epilepsie-Erkrankung wach, während die Erwähnung von „Nuit de l'enfer“¹²³, wie soeben gezeigt wurde, seinem Anfall eine neue Bedeutung verleiht.

Beginnend mit der Widmung und durch den ganzen Roman ziehen sich allerdings Zitate eines anderen Gedichtes aus *Une saison en enfer*: „Mauvais sang“¹²⁴. Der literarische und gesellschaftliche Außenseiter Rimbaud, der auch bei Sebbar¹²⁵, eine wichtige Rolle spielt, stilisiert sich hier auch ethnisch zum Außenseiter, was die Identifikation für Immigrantenkinder wie Sid Ali noch einfacher macht:

Als Vorläufer der europäischen (und afrikanischen) Surrealisten hat Arthur Rimbaud in seinem Prosa-Gedicht *Le Mauvais Sang* von 1873 den Mythos von Ham aufgegriffen; dabei dreht er die in Europa vorherrschenden negrophoben Vorstellungen um und erklärt sich selbst zur verfluchten Rasse, zum *nègre*. Er verwendet die Begriffe des ‚bösen Blutes‘ und des ‚Negers‘, um seine eigene Situation als Outcast zu betonen; dabei hat natürlich das Bild des Blutes eine stark rassische Konnotation. Entsprechend wiederholt das lyrische Ich immer wieder, dass er zu einer minderwertigen Rasse gehöre (*race inférieure*), was sich zunächst auf seine gallischen Vorfahren bezieht, die keinen Platz und Rang einnehmen in der ehrenvollen Geschichte Frankreichs.¹²⁶

Auch Sid Ali sieht sich, ganz im Sinne einer faschistisch-rechtsnationalen Ideologie, als „de race inférieure“. Gegen sein im doppelten Sinne böses Blut kann er nicht angehen. Nicht nur fließt durch seine Adern das Blut seiner nordafrikanischen Eltern, sondern auch der Wahnsinn, der ihn zum Töten verleitet. Zwar hat auch er einen mit Zitaten aus dem Gedicht „Mauvais sang“ gefeierten Moment der Konversion und des Glaubens¹²⁷, dennoch lässt der Ausgang des Gedichts einen anderen Rückschluss in Bezug auf sein weiteres Schicksal zu: „Ce serait la

¹²¹ Smail, *Ali*, S. 209.

¹²² Smail, *Ali*, S. 54, 108, 145, 186, 196, 352, 552, 577.

¹²³ Siehe Smail, *Ali*, S. 38, 108. Bezeichnenderweise wird das Gedicht nie im Zusammenhang mit den epileptischen Anfällen genannt.

¹²⁴ Smail, *Ali*, S. 15f., 32, 37, 47, 93, 121, 162, 171, 188, 190, 209, 438, 565, 609, 616.

¹²⁵ Siehe dazu oben S. 140ff.

¹²⁶ Flora Veit-Wild: „Gebrochene Körper. Körperwahrnehmungen in der kolonialen und afrikanischen Literatur“. In: Kerstin Gernig (Hrsg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*. Berlin 2001. S. 336-355. Hier S. 341f. Hervorhebungen im Text.

¹²⁷ Smail, *Ali*, S. 609.

vie française, le sentier de l'honneur!"¹²⁸ Ebenso wenig wie Rimbauds lyrisches Ich schafft es Sid Ali tatsächlich, Europa zu verlassen, sein kurzer Ausflug nach Marokko hatte eine allzu abschreckende Wirkung auf ihn. Auch für ihn gilt: „On ne part pas.“¹²⁹

Noch unter einem weiteren Aspekt sind Rimbauds Gedichte wichtige Prätexte für diesen Roman: Der Wahnsinn Sid Alis spiegelt sich in Rimbauds berühmten Diktum „Je est un autre“¹³⁰, das im Roman mehrfach zitiert wird¹³¹. Allerdings geht es für Sid Ali nicht darum, „d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens“¹³², um zur „wahren Kunst“ vorzudringen; diesen Zustand erreicht er in seinem Wahnsinn ganz von alleine, ohne dass es dadurch zur künstlerischen Inspiration käme. Er wird nicht zum Dichter, sondern zum Mörder – obwohl man natürlich auch das als ein Sich-Einschreiben in die Welt verstehen kann. Sein Ich ist nicht nur „un autre“, sondern viele Andere, wie hier gezeigt wird, so dass eine Kohärenz erst außerhalb des normalen Territoriums – auf der iberischen Halbinsel – wieder zu erreichen ist. Diese Fragmentarisierung ist Sid Ali durchaus bewusst:

Oui, on s'éclatait: on volait en éclats, et on ne le savait pas. Je – Sid Ali, du moins, sinon Abdelhaq, ou Abdelali, ou Abdelhaqli – volais en éclats. Mon moi volait en éclats.¹³³

Im Anschluss an Rimbauds „La vie est la farce à mener par tous“¹³⁴ schiebt Sid Ali die Auflösung seiner Persönlichkeit dann auch nicht auf sich selbst oder seine Schizophrenie, sondern auf die Gesellschaft:

Je suis coupable et je suis innocent. Dans un monde sans repères, un monde où les pères ne sont plus des pères, un monde qui confond le Bien et le Mal et les fond dans ce magma du sympa, du cool, du démocratique, du n'importe quoi, ce chaos fait de „il n'y a pas de vérité“, de „toutes les opinions se valent, tout est subjectif“, de „pourquoi tu t'énerves?“, et de „à quoi bon t'indigner“, parmi ces morts vivants qui voient le seul Au-delà dans le hit-parade, la liste des best-sellers, la plus haute marche du grand escalier à Cannes, ou les valeurs à la hausse de l'indice Dow Jones –, je suis coupable, oui, comme tout le monde, ou je suis le seul innocent.¹³⁵

Die einzige Möglichkeit, die völlige Auflösung zu verhindern bzw. wieder zu einer Kohärenz des Selbst zu gelangen, scheint, so suggeriert das Ende des Ro-

¹²⁸ Rimbaud, „Mauvais sang“, S. 419.

¹²⁹ Rimbaud, „Mauvais sang“, S. 415.

¹³⁰ Rimbaud: „Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871“. In: Ders., *Oeuvres complètes*, S. 236-239, hier S. 237.

¹³¹ Smail, *Ali*, S. 38, 49.

¹³² Rimbaud, „Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871“, S. 237.

¹³³ Smail, *Ali*, S. 137.

¹³⁴ Rimbaud, „Mauvais sang“, S. 419.

¹³⁵ Smail, *Ali*, S. 608.

mans, der Glaube zu sein, zu dem Sid Ali im Gefängnis gelangt- auch dies allerdings nur durch und mit Rimbaud¹³⁶.

3.5. „Moi et mon Horla“¹³⁷

Die schizophrene bzw. multiple Aufspaltung seines Ichs ergibt sich auch aus der Parallele zu einem weiteren Text, in dem Wahnsinn und Schizophrenie eine herausragende Rolle spielen: Guy de Maupassants *Le Horla*:

C'est tout moi, *Le Horla*. C'est génial. C'est mon histoire.¹³⁸

Eh bien, l'auteur de ces crimes qui font horreur à la France veut maintenant raconter d'une traite, en quelques pages, comment en moins de deux mois, à la fin de l'année dernière, il a par trois fois été comme possédé par une sorte de Horla... De Hors-moi. Je n'ai pas tué, j'ose affirmer: ça a tué en moi. Ou si c'est moi qui ai tué, ce fut innocemment.¹³⁹

Ebenso wie bei Maupassants Erzähler ist das Auftauchen des Horla, den auch Smail hier ganz im Sinne der üblichen Interpretation der Novelle, als „Hors-moi“¹⁴⁰ sieht, bei Sid Ali Anzeichen des Wahnsinns. Wie der Erzähler Maupassants trägt auch Sid Ali sich zeitweise mit Gedanken an Selbstmord, als er meint, den Verstand zu verlieren:

[...] Tous les pys, ces enculés, vous diront que les grands dépressifs ne se suicident pas au plus noir du désespoir mais quand ils revoient une vague lueur d'espoir dans leur nuit mentale, mais une lueur qui leur semble, aussi, hélas, trop lointaine à attendre [...] la mort aurait donc une saveur forte de vodka et de citron vert? Je ne sais pas, je ne peux pas vous le dire: au dernier moment, j'ai vidé mon verre dans l'évier.¹⁴¹

Maupassants Erzähler, für den der Horla zwar durchsichtig, aber durchaus von ihm unabhängig ist, versucht, ihn zu töten und bringt dabei aus Versehen seine Diensten um – nur um festzustellen, dass der Horla den Brand unbeschadet überstanden hat und ihm nur bleibt, sich selbst zu töten.

Auch Sid Ali gerät zunehmend unter den Einfluss „seines Horla“, diese Feststellung wird in diesem ansonsten aus seiner Perspektive geschilderten Roman bezeichnenderweise in einer Passage gemacht, die in der dritten Person über ihn spricht:

¹³⁶ „Je me rappelle ma profession de foi: *Lâ 'llah illah Allah!* Il n'est de dieu que Dieu. Et ceci, dans *Une saison en Enfer*: *La raison m'est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance. Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort. Dieu fait ma force, et je loue Dieu.*“ Smail, *Ali*, S. 609. Hervorhebungen im Original.

¹³⁷ Smail, *Ali*, S. 501.

¹³⁸ Smail, *Ali*, S. 78. Hervorhebungen im Original.

¹³⁹ Smail, *Ali*, S. 431.

¹⁴⁰ Siehe dazu Louis Forestier: „Notices, notes et variantes“. In: Guy de Maupassant: *Contes et nouvelles II*. Paris 1979. S. 1621.

¹⁴¹ Smail, *Ali*, S. 375.

Sid Ali se damnerait, oui, pour une punch line bien tournée. Et il n'est du reste plus tout à fait lui-même en ces instants joyeux où plus rien ne le retient dans sa volonté de briller. Son surmoi a volé en éclats. Il est habité par une force mauvaise qui le transcende et le grise, son Horla. Le mal peut l'atteindre... Et ces états seconds surviennent en lui de plus en plus fréquemment.¹⁴²

Er tötet, so meint er, stets unter dem Einfluss des Horla, von ihm geht der erste Impuls aus:

Mais je tue toujours en deux fois, moi, Sid Ali: tu frappes le premier, toi, Horla, hors de moi, et moi, qui suis humain, j'achève la malheureuse victime dans un ultime spasme, un ultime orgasme.¹⁴³

Nicht er selbst also, sondern eine der anderen freudianischen Instanzen von „mon moi, mon ça, mon surmoi“¹⁴⁴ beginnen die Tat. Er ist bei seinen Verbrechen ein Opfer seiner selbst, führt nur zu Ende, was sein Unterbewusstsein angefangen hat. Daher machen seine Taten ihn auch nicht wirklich zum Schuldigen, seine Unschuld bleibt bestehen: „Car c'était enfin la vie, la vraie vie. C'était, après la chute dans le Mal, l'innocence retrouvée. J'étais enfin innocent, irresponsable. Je le suis.“¹⁴⁵

Wie in *Dr. Jekyll and Mr Hyde*, dem anderen Text über die Schizophrenie, der bei Smail zur Exemplifizierung herangezogen wird, so kann auch er sich vermeintlich in eine böse, mörderische und eine gute, unschuldige Hälfte aufteilen: „Je suis Sid Ali-l'Ange, l'autre, en moi: le bon, le poli, le courtois, le patient, compréhensif et indulgent, l'honorable Dr Jekyll! Pas Mr Hyde.“¹⁴⁶ Seine vermeintliche Unschuld macht ihn allerdings, wieder ganz im Sinne Rimbauds, nicht glücklich: „*Mon innocence me ferait pleurer. La vie est la farce à mener par tous.*“¹⁴⁷

Bezeichnenderweise hat das Töten für ihn, so wird deutlich, auch eine erotische Komponente. Nicht umsonst verwendet er für seine Morde das Instrument, mit dem er sich vorher sexuelle Befriedigung verschafft hat: die Plastiktüte – „*Near death experience. Approche de la mort par étouffement et dans la jouissance...*“¹⁴⁸ Was für ihn, der den Tod bereits hinter sich hat, nur die Wiederholung einer interessanten Erfahrung ist, das wird für die Opfer des „tueur aux sacs en plastique“¹⁴⁹ tatsächlich tödlich enden.

¹⁴² Smail, *Ali*, S. 332.

¹⁴³ Smail, *Ali*, S. 551.

¹⁴⁴ Smail, *Ali*, S. 445. Die Anklänge an Freud, der namentlich nur in *Casa* (S. 49) erwähnt wird, sind sicherlich kein Zufall.

¹⁴⁵ Smail, *Ali*, S. 568.

¹⁴⁶ Smail, *Ali*, S. 214.

¹⁴⁷ Rimbaud, „*Mauvais sang*“, S. 419; Smail, *Ali*, S. 37, 565. Hervorhebungen im Text.

¹⁴⁸ Smail, *Ali*, S. 51. Hervorhebungen im Text.

¹⁴⁹ Smail, *Ali*, S. 17.

Allerdings hat die Schizophrenie für Sid Ali nicht nur negative Aspekte, sondern drückt, so muss man dies in Anlehnung an Deleuze/Guattaris Konzept des Schizophrenen verstehen, sein revolutionäres Potential aus:

[...] la fuite schizophrénique elle-même ne consiste pas seulement à s'éloigner du social, à vivre en marge: elle fait fuir le social par la multiplicité de trous qui le rongent et le percent, toujours en prise directe sur lui [...] assurant en chaque point la conversion de la schizophrénie comme processus en force effectivement révolutionnaire. Car qu'est-ce que le schizo, sinon d'abord celui qui ne peut plus supporter ,tout ça', l'argent, la bourse, les forces de mort, disait Nijinsky – valeurs, morales, patries, religions et certitudes privées? Du schizo au révolutionnaire il y a seulement toute la différence de celui qui fuit, et de celui qui sait faire fuir ce qu'il fuit, crevant un tuyau immonde, faisant passer un déluge, libérant un flux, recoupant une schize.¹⁵⁰

Dieses revolutionäre Potential ist es auch, was ihn „en marge“ sein, auf der Grenze leben lässt. Ebenso wie sein Aussehen so trennt ihn auch seine Krankheit von der Gesellschaft, die ihm mit ihren Normen und Vorgaben unerträglich geworden ist und an der er Rache zu nehmen sucht. Dabei lässt sein Verhalten ihn einmal mehr „à mi-chemin“ erscheinen: er ist vor sich selbst und der Gesellschaft auf der Flucht, hat diese aber gleichzeitig durch seine Morde, die im Sinne Deleuze/Guattaris als revolutionäre Akte zu bewerten sind, aus der Fassung gebracht und in Angst versetzt.

Auffällig ist zudem, dass Sid Ali, kaum dass er die französische Grenze hinter sich gelassen hat, auch den Horla, also seine Schizophrenie abgeschüttelt hat. Bereits Maupassants Erzähler hatte die Feststellung gemacht, dass er sich nur weit genug von zu Hause entfernen musste, um Ruhe vor seinem inneren Peiniger zu haben. Ebenso ergeht es Smails Protagonisten: In Portugal lernt er seine große Liebe kennen – einen Andalusier, dessen Mutter aus Aragon ist, also eine gelungene Mischung aus Orient und Okzident¹⁵¹, aus Islam und Christentum –, kommt zu der Erkenntnis, nur noch ein Schatten des Schattens seines eigentlichen Selbst zu sein – „l'ombre blanche reflétée“¹⁵² – und findet zu seinem Glauben zurück. Erst die territoriale Entfernung zu der Gesellschaft, die ihn zum Mörder gemacht hat, macht Selbsterkenntnis und somit Heilung möglich: „[...] le Mal ne peut plus t'atteindre“¹⁵³. Der Weg zu dieser Heilung führt aber zunächst wieder durch die Krankheit, diesmal die Depression:

La dépression maintenant. La dépression voulue. La dépression comme délivrance. Le monde à l'envers, oui. Arracher ce sac en plastique sous lequel

¹⁵⁰ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Capitalisme et Schizophrénie*. Bd. I: *L'Anti-Oedipe*. Paris 1972. S. 408.

¹⁵¹ Auch die Tatsache, dass Manuel aus Jerez de la Frontera stammt, weist darauf hin, dass er buchstäblich auf der Grenze lebt.

¹⁵² Smail, *Ali*, S. 607.

¹⁵³ Smail, *Ali*, S. 578.

je suffoquais jusqu'à la jouissance. Je peux souffler enfin. Me laisser aller enfin. Je peux pleurer. Comme un homme.¹⁵⁴

Nur auf dem Boden der iberischen Halbinsel, wo über Jahrhunderte die Mauren ihre Blütezeit erlebten, können die Facetten seines zersplitterten Selbst zusammengeführt werden, denn hier befindet er sich „à mi-chemin“¹⁵⁵, also zu Hause.

Nur am Rande sei bemerkt, dass dieses „à mi-chemin“ sich bei Sid Ali wie bereits vorher bei den Helden Mounsis auch auf einer anderen Ebene wiederfindet: in der Sexualität. Auch hier ist er, so scheint es zunächst, nach allen Seiten offen, „indéfinissable“, oder, wie er sich ausdrückt „bi, comme nous l'étions tous“¹⁵⁶. Während er sich schließlich als homosexuell definiert, scheint Djamila die eigentliche Natur seiner Sexualität richtig erkannt zu haben: „Mais tu n'es pas pédé, tu n'es pas hétéro, tu n'es pas bi, Sid, tu es n'importe quoi. Tu es la seule personne au monde qui te fasse vraiment bander.“¹⁵⁷ Die Verunsicherung über seine Identität und seine Zugehörigkeit spiegelt sich einmal mehr auch auf dieser Ebene.

Interessant ist, dass er in Portugal meint, das erste Mal als der Wiedergänger erkannt zu werden, der er ist: „[... L]e More [...] La première fois, j'ai cru qu'il disait: le Mort.“¹⁵⁸

Nicht zuletzt befindet er sich in Spanien bzw. Portugal auf dem Territorium seines Namensvetters, im Land des Mauren Cide Hamete Benengeli, „l'auteur de *Don Quichotte*“¹⁵⁹.

3.6. Der maurische Autor des Don Quijote

Erst nach 340 Seiten erfährt der Leser Sid¹⁶⁰ Alis vollen Namen, Sid Ali Benengeli:

Eh bien voilà, cher lecteur, vous savez enfin, parvenu à la page 340, mon nom. Le nom que je tiens de mon père, qui le tient de son propre père, le-

¹⁵⁴ Smail, *Ali*, S. 146.

¹⁵⁵ Smail, *Passion*, S. 120.

¹⁵⁶ Smail, *Ali*, S. 124.

¹⁵⁷ Smail, *Ali*, S. 603.

¹⁵⁸ Smail, *Ali*, S. 25.

¹⁵⁹ Smail, *Ali*, S. 612.

¹⁶⁰ Allein der erste Teil des Namens spricht bereits für sich: Smail stellt seinen Protagonisten damit nicht nur in eine Linie mit dem spanischen Volkshelden Cid, der „Freund und Verbündeter des maurischen Königs von Zaragoza [war], in dessen Auftrag er die christlichen Heere von Aragón und des mächtigen Grafen von Barcelona bekämpfte“ (Hans-Jörg Neuschäfer (Hrsg.): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 1997. S. 25) und insofern eine Mittlerposition zwischen Christen und Moslems einnahm, sondern auch in eine Linie mit Corneilles Cid aus dem gleichnamigen Theaterstück.

quel le tenait de son propre père, et ainsi de suite, en remontant jusqu'au douze fils d'Ismail, probablement...¹⁶¹

Ebenso wie der Autor sein Pseudonym auf Ismail, den Stammvater der Nomanen, zurückführt, so gliedert auch Ali sich mit seinem Namen in diese Traditionslinie ein. Er gehört ebenfalls zur Familie derer, die aus ihrer eigentlichen Heimat vertrieben wurden und nie wieder einen Ort finden sollten, an dem sie tatsächlich zu Hause sind.

Insbesondere aber steht er mit seinem Namen in einer Linie mit dem maurischen „Autor“ des *Don Quijote*:

Ce n'est pas Cervantès qui a écrit *Don Quichotte*, il a l'honnêteté de le reconnaître lui-même: il a trouvé à la juiverie de Tolède l'histoire de ce chevalier à la triste figure écrite en arabe, par un arabe, Sid Ahmed Ben Engeli...¹⁶²

In der Tat vermerkt Cervantes im neunten Kapitel des ersten Teiles des *Don Quijote*:

Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese [...] Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y, haciéndolo así, volviendo de improviso el árabe en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*. [...] Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor árabe, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado faltar en ella que demasiado.¹⁶³

Cervantes entzieht sich mit dieser fiktiven Zuschreibung der Verantwortung für seinen Text, der somit von einem Ungläubigen geschrieben und von einem Glaubenswechsler übersetzt wird, was ihn in doppeltem Sinne anfällig für Unwahrheiten macht. Ebenso wie Cide Hamete Benengeli ist auch der Protagonist von Smails Roman „fabulateur, simulateur, manipulateur“¹⁶⁴. Dem Text und seinem

¹⁶¹ Smail, *Ali*, S. 340.

¹⁶² Smail, *Ali*, S. 612. Hervorhebungen im Text.

¹⁶³ Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid 1960. S. 53f. Hervorhebungen im Text („Mit diesem Gedanken drängte ich den Mann, mir schnell den Anfang zu übersetzen. Er tat es und sagte, aus dem Stegreif vom Arabischen ins Kastilische übersetzend: ‚Geschichte des Don Quijote de la Mancha, verfasst vom Cide Hamete Benengeli, einem arabischen Geschichtsschreiber.‘ [...] Wenn man gegen diese Geschichte ihrer Wahrhaftigkeit wegen etwas einwenden könnte, dann nur, daß ihr Verfasser ein Araber ist, denn den Arabern ist die Verlogenheit eigentümlich. Da die Araber jedoch unsere erbitterten Feinde sind, so kann man wohl annehmen, daß in dieser Geschichte eher zu wenig gesagt wird als übertrieben viel.“ Ders.: *Don Quijote de la Mancha*. Hrsg. und neu übersetzt von Anton M. Rothbauer. Stuttgart 1964. S. 100ff. Hervorhebungen im Text.).

¹⁶⁴ Smail, *Ali*, S. 421. Manchmal ist Sid Ali allerdings auch der „ingenioso hidalgo“ selbst: „Le manche du balai-éponge coince sous l'aisselle gauche comme Don Quichotte sa lance

Ich-Erzähler ist also nicht zu trauen. Gleichzeitig wird durch diese mystifizierende Konstruktion bei Cervantes auch eine maghrebinische Aneignung des *Quijote* möglich.

Sid Ali allerdings ist damit nicht nur ein entfernter Nachfahre des (vermeintlichen) Autors eines der berühmtesten Texte der Neuzeit¹⁶⁵, sein Bruder Ahmed ist, abgesehen von der Vorsilbe „Sid“, der perfekte Namensvetter des Mauren – und der, den er sich zum väterlichen Vorbild wählt:

Et notre Ahmed, dès lors sacré par nous, ses cadets, héros et guide, seule autorité incontestable de la tribu Benengeli – notre père, désormais, notre vrai père! Honneur à toi, Ahmed!¹⁶⁶

Andererseits dient die namentliche Anlehnung an den vorgeblichen Autor des *Don Quijote* dazu, den (wenn hier auch fingierten) maßgeblichen Anteil der arabisch-orientalischen Kultur an der des „Westens“ zu zeigen. So wie der Roman in der europäischen Literatur einen ungeheuren Einfluss erlangt hat, so bildeten die Mauren, die Jahrhunderte lang über Spanien herrschten, eine Schnittstelle zwischen Orient und Okzident und leisteten einen unschätzbaren Wissenstransfer, wodurch erst das entstehen konnte, was heute als westlich-abendländische Kultur verstanden wird. Sid Ali, der Held dieses Romans, ist nun, wenn auch ein Mörder, ein lebhaftes Beispiel für diese unentwirrbare Durchmischung der Kulturen, für den Austausch der Kulturen.

3.7. Der Prophet der Unglücklichen

Ganz im Sinne dieser Vermischung der Kulturen steht Ali mit seinem Namen auch in einer alttestamentarischen (also sowohl christlichen als auch islamischen) Tradition. Er ist der Enkel von Youcef (= Josef) Benengeli, der ungeliebte Sohn¹⁶⁷ von Ibrahim (= Abraham) Benengeli. Im Gegensatz zu seinem alttestamentarischen Vorbild ist sein Vater aber nach eigener Aussage bereit, seine Kinder tatsächlich zu töten:

Mais lui prétend qu'il nous égorgerait volontiers. Il n'aurait pas attendu un instant que Dieu retienne son bras au moment de sacrifier son fils. Il cite parfois ce verset du saint Coran qui dit: *Méfie-toi de tes enfants, ils peuvent semer la discorde*.¹⁶⁸

In der Tat ist es der Vater, der Sid Alis Aufenthaltsort schließlich an die Polizei verrät und so indirekt für seine Verhaftung verantwortlich ist:

quand il charge les moulins à vent, les deux bras chargés de trois grands gros sacs de plastique GBB [...]“ Smaïl, *Ali*, S. 267.

¹⁶⁵ Mit Borges, der bei Smaïl auch erwähnt wird (*Ali*, S. 573), findet sich in diesem Verwirrspiel der tatsächlichen und vermeintlichen Autoren noch ein weiterer: „Pierre Ménard, Autor des *Quijote*“ heißt eine der Erzählungen aus dem *Aleph*.

¹⁶⁶ Smaïl, *Ali*, S. 418.

¹⁶⁷ Siehe dazu Smaïl, *Ali*, S. 305.

¹⁶⁸ Smaïl, *Ali*, S. 57. Hervorhebungen im Text.

Sid Ali Benengeli, un des fils d'Ibrahim Benengeli, lequel, avant-hier, ce fils
à la police donna! Car ce père est une donneuse! un infanticide!¹⁶⁹

Der Vater ist es, der die Kinder in den Tod treibt: hier begibt Sid Ali sich in die Rolle Isaaks, des beinahe auf Gottes Befehl hin geopfertten Sohnes Ibrahim/-Abrahams. Gleichzeitig nimmt er ein mögliches Ende seiner Geschichte voraus: den Tod.

Andererseits steht er mit seinem tatsächlichen Vornamen in einer islamischen Traditionslinie:

Ali war Neffe und Schwiegersohn des Propheten Muhammad und 4. Kalif. Er war als einer der ersten von der Sendung des Propheten überzeugt. Schon im Alter von 10 Jahren, als er in den Haushalt Muhammads aufgenommen wurde, soll er Muslim geworden sein. [...] In religionsgeschichtlicher Bewertung geht die Bedeutung Alis weit über diese historischen Fakten hinaus. Nach Meinung seiner Anhänger, der Schiiten, sind er und seine Nachfolger ihre Imame. [...] Nach schiitischer Auffassung ist Ali der erste dieser Imame nach Muhammad, dem der Prophet zudem die innere Bedeutung des Korans erklärt hat, so daß er das Wort Gottes vollkommener als jeder andere kennt. Diese Einschätzung seiner Person ist die Basis für die Erweiterung des islamischen Glaubensbekenntnisses bei den Schiiten: Es gibt keinen Gott außer Gott, Muhammad ist der Gesandte Gottes – und Ali ist der Freund Gottes. Die Schiiten schreiben Ali alle vorstellbaren positiven Eigenschaften zu. Dazu gehört vor allem seine soziale Gerechtigkeit und seine Sorge für die Armen und Schwachen. Daher sind es während der gesamten islamischen Geschichte bis auf den heutigen Tag vor allem die marginalen Gruppen der islamischen Gesellschaften, die ihn besonders verehren.¹⁷⁰

Kein Engel, wie er mehrfach behauptet, ist er also, sondern ein „Freund Gottes“, eine für den Islam zentrale Figur. In diesem Sinne ist auch der Held des Romans zu verstehen, der nicht nur die Weltliteratur, sondern auch das Wort Gottes, also den Koran, im Sinne seines Namensgebers gut zu kennen scheint.

So erfährt der Leser, dass er „les premiers versets de la Sourate LXVIII, *Al-Qalam*“¹⁷¹ auswendig weiß. Es ist bezeichnend, dass er sich ausgerechnet auf diese Sure bezieht, denn dort heißt es: „Bei der Feder und was sie schreiben, / Du bist nicht, bei der Gnade des Herrn, besessen!“¹⁷² Damit wäre Ali also auch im Sinne des Korans von seinem Wahnsinn freigesprochen. Weiter unten, und das wird dem Leser von *Ali* wiederum unterschlagen, fährt der Text fort:

¹⁶⁹ Smaïl, *Ali*, S. 372.

¹⁷⁰ Khoury/Hagemann/Heine, *Islam-Lexikon*, S. 55-58.

¹⁷¹ Smaï, *Ali*, S. 170. Hervorhebungen im Text. Es ist signifikant, dass ausgerechnet zur Sure „Die Feder“ Bezüge hergestellt werden, bezieht sich so doch der Autor zurück auf sein Schreibwerkzeug.

¹⁷² *Der Koran*, 68, 1-2.

Und siehe, die Ungläubigen möchten dich fast mit ihren Blicken zum Straucheln bringen, wenn sie die Ermahnung hören und sprechen: ‚Siehe, er ist wahrlich besessen.‘

Doch ist er nichts anderes als eine Ermahnung für alle Welt.¹⁷³

Die Gesellschaft der Ungläubigen, im Roman also die französische Gesellschaft, ist es, die ihn zum Besessenen, zum Wahnsinnigen gemacht hat und ihn fälschlicherweise einen solchen nennt. Sie hat ihn „zum Straucheln“ gebracht, er ist durch sie zum Mörder geworden, eigentlich ist er jedoch, ganz im Sinne seines Namens, „von edler Natur“¹⁷⁴. Durch sein negatives Vorbild, durch diesen Roman, der seine Geschichte ist, soll er als „eine Ermahnung für alle Welt dienen“, insbesondere aber der französischen Gesellschaft, für die er geschrieben ist, vor Augen geführt werden: Als Prophet der Unglücklichen soll er allen eine Warnung sein.

Dies ist aber nicht die einzige prophetisch-religiöse Tradition, in der Ali zu sehen ist: Als Nachfahre des Stammes Ismaïl ist er ein Spross der Familie, die auch den Propheten Muhammad hervorgebracht hat. Mit Muhammad teilt Sid Ali nicht nur die familiäre Herkunft, sondern auch (und darauf spielt auch die oben zitierte Sure an) ein medizinisches Problem – die Epilepsie:

Dazu kommen einige Überlieferungen, die seinen Zustand in solchen Augenblicken eingehender schildern und ohne Zweifel als echt betrachtet werden dürfen, da sie zu erdichten dem späteren Muhammedanismus fernlag, während diese geheimnisvollen Zustände für seine Umgebung den gültigsten Beweis für den übermenschlichen Ursprung seiner Eingebungen darbot. Bei den byzantinischen Schriftstellern findet sich die Angabe, der Prophet sei ein Epileptiker gewesen [...]; und die modernen Psychiatriker erkennen die Richtigkeit der Schilderungen seiner Anfälle an [...].¹⁷⁵

Das sogenannte „mal des prophètes“¹⁷⁶, die Krankheit der Propheten also, die Sid Ali bereits zu einem Seelenverwandten des visionären, unschuldig-naiven Fürsten Myškin gemacht hat¹⁷⁷, erhebt ihn, wie vor ihm Šérazade, selbst zum Propheten seiner Generation. Seine Erfahrungen mit der französischen Gesellschaft, das Prinzip von Anziehung und Abstoßung, das sich in seinen Hasstiraden auf Frankreich, aber auch in seinem Bemühen um eine Eingliederung um jeden Preis spiegelt, stehen paradigmatisch für die Erfahrungen einer Generation, die das

¹⁷³ *Der Koran*, 68, 51-52.

¹⁷⁴ *Der Koran*, 68, 4.

¹⁷⁵ „Muhammad“. In: Wensinck/Kramers, *Handwörterbuch des Islam*, S. 519-536. Hier S. 522.

¹⁷⁶ Hansjörg Schneble: „Epilepsie und Prophetie in der Literatur“. In: Ders./Dietrich von Engelhardt/Peter Wolf (Hrsg.): *Das ist eine alte Krankheit. Epilepsie in der Literatur*. Stuttgart/New York 2000. S. 123-140. Hier S. 123.

¹⁷⁷ Und Paul Smail selbst in die Tradition des epileptischen Paulus von Tarsus stellt.

Gefühl hat, nicht mehr zwischen den Stühlen bzw. Kulturen¹⁷⁸ zu sitzen und die doch von der Gesellschaft immer wieder vorgeführt bekommt, wie sehr sie diese unbequeme Position noch innehat.

Die Frage, die sich nun ergibt, ist die nach Sid Alis prophetischer Botschaft. Es ist gezeigt worden, dass der Charakter Sid Ali eine Montage aus Elementen unterschiedlicher Figuren der Weltliteratur wie auch der Weltreligionen ist, so dass deren „Botschaften“, nachdem sie, wie es Lachmann postuliert, „Stufen der Transformation“¹⁷⁹ durchlaufen haben, auch als seine gelesen werden können. Gleichzeitig wird der Protagonist durch die Fragmentarisierung seiner selbst derart schwer zu greifen, dass er sich wiederum in dem auflöst, was er sein möchte: ein Mythos. Im Sinne eines letzten hier zu behandelnden zentralen Intertextes soll seine Funktion innerhalb dieses „Generationenromans“ gedeutet werden.

3.8. Moby-Dick als Leerstelle

Auch quälte mich noch etwas anderes: daß mir niemand ähnlich sah. „Nur ich bin ein einzelner, die anderen aber sind alle“, dachte ich, und – begann zu grübeln. (F. Dostoevskij¹⁸⁰)

Ein herausragendes Kennzeichen Sid Alis ist die Tatsache, dass er, wie der Engel, mit dem er sich gerne vergleicht – und auf den auch implizit sein Nachname „Benengeli“ anspielt –, immer weiß gekleidet ist: „[...] un sex symbol rayonnant et nimbé de la blanche aura que mon saint Coran, à l’instar de la Bible, signale comme étant une qualité distinctive des anges [...]“¹⁸¹. Die ihn behandelnden Psychologen haben sich bereits Gedanken über diese Vorliebe gemacht und ihre eigenen Schlüsse gezogen:

Cette obsession du blanc...? De porter du blanc...? De se blanchir, quoi. S’il croit que je ne sais pas où il veut en venir, cet enculé! Je devine depuis le début de l’entretien ce qu’il veut insinuer: sa réponse toute faite à la question, et qu’il aimerait m’entendre lui donner moi. Spontanément. Comme venant de moi. Comme jaillissant du plus profond de ma souffrance. Oui, je souffre du racisme! Évidemment. Oui, je voudrais changer d’identité! Évidemment. Et m’habiller en blanc est révélateur, oui. [...] Je connaissais la question, je connaissais la réponse [...]: le blanc est la couleur

¹⁷⁸ Dieser sehr plastischen Formulierung bedient sich Albert Memmi: „À cheval sur deux civilisations, j’allais me trouver également à cheval sur deux classes et à vouloir s’asseoir sur deux chaises, on n’est assis nulle part.“ Memmi, *La statue de sel*, S. 123.

¹⁷⁹ Lachmann, *Gedächtnis*, S. 36.

¹⁸⁰ Dostoevskij: *Aufzeichnungen aus dem Untergrund*. In: Ders.: *Der Spieler. Späte Romane und Novellen*. München 1992. S. 429-576. Hier S. 478 („Мучило меня тогда еще одно обстоятельство: именно то, что на меня никто не похож и я ни на кого не похож. Я-то один, а они-то все“, – думал я и – задумывался.“ Ders.: *Записки из подполья*. In: Ders.: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Leningrad 1973 [Erstausgabe 1864]. Bd. V. S. 125.).

¹⁸¹ Smail, *Ali*, S. 449.

du deuil pour les musulmans. [...] Je porterais mon propre deuil: je serais en deuil de moi.¹⁸²

Weiß wäre damit also die Farbe seiner Wahl, damit er sich weniger als „basané“¹⁸³ fühlen muss. Außerdem ermöglicht es ihm, im Sinne seiner Religion nach außen zu tragen, was nach innen längst eingetreten ist: sein eigener Tod, am Strand in Algier. Andererseits kann er auch mit der Bedeutung der Farben in den verschiedenen Kulturen spielen: „La couleur du deuil pour un musulman est, pour un Occidental, celle de l'innocence, je joue sur les deux tableaux, à tous les coups je gagne“¹⁸⁴. Auch hier steht er zwischen verschiedenen Kulturen und Religionen, erkennt aber, dass er das Privileg besitzt, sich aus beiden das Beste nehmen zu können. Zwar ist er ein Todesengel, dennoch bleibt er, so behauptet der Text, auch stets ein Unschuldengel.

Ich möchte hier aber vor allem auf einen anderen Aspekt eingehen: Mit seinen weißen Kleidern nähert Sid Ali sich farblich einem schon vielfach erwähnten literarischen Helden an – dem weißen Wal Moby-Dick¹⁸⁵. Eines der zentralen Kapitel von Melvilles Roman ist „The Whiteness of the Whale“¹⁸⁶, das sich mit der ungewöhnlichen Farbe des Wales auseinandersetzt:

It was the whiteness of the whale that above all things appalled me. [...] Though in many natural objects, whiteness refiningly enhances beauty, as if imparting some special virtue of its own [...] and though this preeminence in it applies to the human race itself, giving the white man ideal mastership over every dusky tribe; and though, besides all this, whiteness has been even made significant of gladness [...] though even in the higher mysteries of the most august religions it has been made the symbol of the divine spotlessness and power [...] yet for all these accumulated associations, with whatever is sweet, and honorable, and sublime, there yet lurks an elusive something in the innermost idea of this hue which strikes more of panic to the soul than that redness which affrights in blood. [...] Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows – a colorless, all-color atheism from which we shrink?¹⁸⁷

¹⁸² Smail, *Ali*, S. 44f.

¹⁸³ Smail, *Ali*, S. 45.

¹⁸⁴ Smail, *Ali*, S. 371.

¹⁸⁵ Es ist signifikant, dass die Besatzung der Pequod bereits in nuce eine multikulturelle Gesellschaft darstellt: „An Anarchasis Cloutz deputation from all the isles of the sea, and all the ends of the earth, accompanying Old Ahab in the Pequod to lay the world's grievances before that bar from which not very many of them ever came back.“ Melville, *Moby-Dick*, S. 108.

¹⁸⁶ Melville, *Moby-Dick*, S. 163-170.

¹⁸⁷ Melville, *Moby-Dick*, S. 163ff.

Gerade weil mit der Farbe weiß Assoziationen wie Göttlichkeit und Unschuld verbunden sind, ist sie so namenlos schrecklich, weil sie die Quintessenz aller Farben ist und doch ihre Absenz, Sinn zu schaffen scheint und ihn doch negiert. So verhält es sich auch mit Sid Ali: Er ist die zentrale Leerstelle in dem Roman, in dessen Mittelpunkt er steht. Ebenso wie der Wal taucht sein „wahres Ich“ (das, wie gezeigt wurde, ein Konstrukt ist) an einigen Stellen auf, um sofort wieder zu verschwinden und sich auf das zurückzuziehen, was er ist: ein Mythos, für sich selbst ebenso wie für andere¹⁸⁸.

Erst am vorläufigen Ende seiner Reise, in Portugal, ist Sid Ali bereit, sich in eine andere Farbe zu kleiden – Schwarz. Sein spanischer Liebhaber Manuel kleidet ihn neu ein und gibt ihm Farbe, er füllt sozusagen die Leerstelle. Dies geschieht jedoch nur vorübergehend, denn als Manuel nach Spanien zurückkehrt, kehrt auch Sid Ali wieder zu seiner lieb gewonnenen Gewohnheit zurück und kleidet sich weiterhin in weiß. Seine innere Leere kann er allein nicht füllen, er braucht die Anwesenheit des Anderen, um wirklich zu existieren. Er ist die weiße Leinwand, in die der Leser sich bei jeder Lektüre neu einschreiben kann¹⁸⁹. Gleichzeitig ist er in seiner Funktion mit Borges enigmatischen *Aleph* vergleichbar:

What eternity is to time, the Aleph is to space. In eternity, all time – past, present, and future – coexists simultaneously. In the Aleph, the sum total of the spatial universe is to be found in a tiny sphere barely over an inch across. [...] the space where all places are, capable of being seen from every angle, each standing clear; but also a secret and conjectured object, filled with illusions and allusions, a space that is common to all of us yet never able to be completely seen and understood, an ‘unimaginable universe’, or as Lefèbvre would put it, ‘the most general products’.¹⁹⁰

Zwischen von anderen Figuren der Weltliteratur entliehenen Charaktereigenschaften und seinem mythischen Dasein als Leerstelle im Zentrum seines eigenen Textes scheint nur gelegentlich das wahre Ich des Jungen aus der „Cité des

¹⁸⁸ Als Begründer moderner Mythen sieht Albert Camus bezeichnenderweise auch Herman Melville: „Mais elle [die Geschichte des Roman] peut aussi se méditer comme l’un des mythes les plus bouleversants qu’on ait imaginés sur le combat de l’homme contre le mal et sur l’irrésistible logique qui finit par dresser l’homme juste contre la création et le créateur d’abord, puis contre ses semblables et contre lui-même. N’en doutons pas, s’il est vrai que le talent recrée la vie alors que le génie, de surcroît, la couronne de mythes, Melville est d’abord un créateur de mythes.“ (Albert Camus: „Herman Melville“. In: Ders., *Oeuvres complètes*, Bd. 4. S. 396-400. Hier S. 397). In der Tat folgt auch Sid Ali in gewisser Hinsicht der von Camus skizzierten Entwicklung des Melville’schen Helden.

¹⁸⁹ Ebenso wie die fast völlig weiße Leinwand bei Camus gibt auch er allen Rätsel auf: „[...] Rateau regardait la toile, entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu’on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s’il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire*.“ Albert Camus: „Jonas“. In: Ders., *L’exil et le royaume*, S. 101-139. Hier S. 139. Hervorhebungen im Text.

¹⁹⁰ Soja, *Thirdspace*, S. 54ff.

Poètes“ auf¹⁹¹. Vermutlich ist das auch der Grund, wieso gerade er „[t]he function of myth as a central text-forming mechanism“¹⁹² paradigmatisch repräsentiert: Sid Ali kann zwar als „Motor der Entwicklung“¹⁹³ einer neuen, hybriden Semiosphäre dienen, als mythologische Figur scheint er aber aufgrund der Abwesenheit klarer vorbildhafter Muster nicht zu funktionieren. Gerade diese innere Leere, diese reine Form, die er darstellt – „l'ombre blanche reflétée“¹⁹⁴ –, macht ihn aber zum postmodernen Mythos –, hybrid und unfassbar, der sich den Bedeutungszuschreibungen immer wieder entzieht.¹⁹⁵ Er ist die Einheit in der Vielheit bzw. Vielheit in der Einheit und steht so symbolisch für eine Generation, die vor allem mit dem Pluralismus der kulturellen Zugehörigkeiten und der Sinnangebote zu kämpfen hat. Um es mit Lotman zu sagen: Seine eigene Persönlichkeit wird durch das Überangebot an Intertexten immer wieder dezentriert und an der Peripherie verortet, er ist, im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne ein Ex-zentriker.

So ist es auch mit seinem Dasein als Prophet: die Botschaft, die er übermitteln möchte, enthält er, ganz im Sinne von Iser's Konzept der Leerstellen¹⁹⁶, seinen Lesern vor. Es ist an ihnen, sie mit Sinn zu erfüllen. So ist es auch zu verstehen, wenn er von sich behauptet, er sei „l'homme invisible“¹⁹⁷. Tatsächlich kann er mit Ralph Ellisons Held aus dem gleichnamigen Roman in dessen Anklage einstimmen:

I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man

¹⁹¹ Signifikanterweise bleibt auch der Autor, der sich hinter einem Pseudonym versteckt, eine Leerstelle.

¹⁹² Lotman, *Universe*, S. 152.

¹⁹³ Assmann, *Gedächtnis*, S. 75.

¹⁹⁴ Smail, *Ali*, S. 607. Diese Spiegelung eines Protagonisten im Zentrum des Textes könnte man als Anspielung auf ein Kunstwerk lesen, das Smails alter ego Paul in *Passion* betrachtet: *Las Meninas* von Diego Velázquez. Im Prado steht er vor dem Gemälde, dessen Titel nicht genannt wird, das durch die Beschreibung (Smail, *Passion*, S. 127) aber nur zu deutlich zu identifizieren ist. Im Zentrum des enigmatischen Bildes steht ebenfalls die Spiegelung einer Spiegelung: die vom Maler, der vor seiner Staffelei am Rande der Leinwand steht, gemalte Spiegelung des Königspaares im Spiegel im Zentrum des Bildes. Auch die Tatsache, dass es sich um ein Bild handelt, in das der Künstler ein Selbstporträt wie zufällig integriert hat, dürfte für die Interpretation von Smails Texten nicht ohne Bedeutung bleiben.

¹⁹⁵ Mit Homi K. Bhabha eröffnet sich eine weitere Möglichkeit der Deutung von *Moby-Dick* als Metapher für die gerade entstehende amerikanische Nation, was wiederum Rückschlüsse auf *Ali le Magnifique* zulässt: „The entitlement of the nation is its metaphor: *Amor Patria*; *Fatherland*; *Pig Earth*, *Mothertongue*, *Matigari*, *Middlemarch*; *Midnight's Children*; *One Hundred Years of Solitude*; *War and Peace*, *I Promessi Sposi*; *Kanthapura*; *Moby-Dick* [...]“ Bhabha, *Location*, S. 141.

¹⁹⁶ Siehe hierzu Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976.

¹⁹⁷ Smail, *Ali*, S. 561.

of substance, of flesh and bone, fibre and liquids – and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. Like the bodiless heads you see sometimes in circus side-shows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass. When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination – indeed, everything and anything except me.¹⁹⁸

Diese leere Form, für deren „Füllung“ der Text so viele Angebote gemacht hat, gilt es für den Leser mit Inhalt zu füllen. Er muss das Überangebot bändigen. Vielleicht ist es aber auch Albert Memmi, der das Dilemma der Leere im Zentrum einer Kultur am treffendsten beschreibt:

Voilà comment sont nées toutes les spéculations des philosophes du monde entier sur la nature de notre Dieu, qui serait essentiellement, disent-ils, une absence, une commune nostalgie, le ciment négatif de notre âme collective, le fantôme des vertus que nous n'avons pas, etc., etc. Alors, je pose la question: s'ils ont tant discoursu sur ce rien, qu'auraient-ils dit s'il y avait eu quelque chose?¹⁹⁹

Wie die französische Gesellschaft diese Leere im Zentrum von Smails Romanen zu füllen versucht, das konnte man den am Anfang dieses Kapitels zitierten Zeitungsartikeln entnehmen.

¹⁹⁸ Ralph Ellison: *Invisible Man*. London/New York 1965 (1947). S. 7.

¹⁹⁹ Memmi, *Le Scorpion*, S. 286.

4. „Victims of anonymity“²⁰⁰

S'il existait vraiment un peuple qui refusât tout changement, une telle volonté illustrerait-elle autre chose qu'une pulsion de mort hypertrophiée? Gobi-neau croyait que les races supérieures étaient les plus pures; ne croyons-nous pas aujourd'hui que les cultures les plus riches sont les plus mélangées? (T. Todorov²⁰¹)

Eine ebensolche Leerstelle wie Sid Ali bleibt auch Paul Smaïl selbst nach vier erfolgreichen Romanen. Zwar sind seine ersten drei Werke wie für diese Literatur üblich, als autobiographische Texte gelesen worden, belegt ist über ihn allerdings nichts. Das einzige „Porträt“, das von ihm kursiert, ist das Fayum-Porträt auf dem Titelblatt von *La Passion selon moi*, also wiederum ein Zitat. Zur Verwirrung über seine Person tragen auch Aussagen über ihn bei, die er den Protagonisten seiner Romane in den Mund legt. Ein Aspekt wird dabei immer wieder betont:

[...] je l'ai tout de suite reconnu à sa saisissante ressemblance avec le portrait du Fayum qui illustre ses romans: mais ouais, putain! c'était lui, mon idole en littérature, mon Paulou!²⁰²

Bei einem Autor, der auf die geschickte Mystifikation seiner wahren Identität bedacht ist, liegt es nahe, davon auszugehen, dass sich hinter diesem Porträt ebenso ein verdeckter Hinweis verbirgt wie hinter nahezu allen von ihm verwendeten Intertexten. Dieser Frage soll hier abschließend kurz nachgegangen werden.

Bei den Fayum-Porträts, von denen insgesamt mehr als tausend existieren, handelt es sich um Mumienporträts, die bei archäologischen Ausgrabungen Ende des 19. Jahrhunderts entdeckt wurden und von denen die bei weitem größte Anzahl aus dem Fayum-Tal im nördlichen Ägypten stammt. Wie bei Gebrauchskunst dieser Machart kaum anders zu erwarten, ist über ihre Schöpfer nichts bekannt, sie werden als „victims of anonymity“²⁰³ betrachtet. Als ein solches Opfer würde sich mit Sicherheit auch Paul Smaïl bezeichnen, der zwar einerseits sehr dankbar über die ihm von seinen Verlegern gewährte Anonymität ist, sich aber

²⁰⁰ Euphrosyne Doxiadis: *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*. London 1995. S. 12.

²⁰¹ Tzvetan Todorov: *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris 1982. S. 183.

²⁰² Smaïl, *Ali*, S. 612.

²⁰³ Doxiadis, *The Mysterious Fayum Portraits*, S. 12.

andererseits wortreich über die unerfreulichen Reaktionen der Presse auf seine Verweigerung ergeht²⁰⁴.

Bezeichnend ist im Zusammenhang mit der *littérature issue de l'immigration* insbesondere die Gesellschaft, aus der die Porträts hervorgegangen sind: Ägypten und besonders das Fayum-Tal befand sich damals unter fremder Herrschaft und wurde von vielen Immigranten vor allem aus Griechenland besiedelt:

After the conquest of the country by Alexander the Great in 332 BC large numbers of Greeks had settled in Egypt. Under the rule of the Greek Ptolemies that followed, the country prospered as tracts of rich farmland in the Nile valley and the Fayum were allocated to Graeco-Macedonian military veterans as a reward for service. These hereditary landowners were called *cleruchs*. The Greeks were not the only immigrants. Asians, Jews, Syrians, Libyans, Greeks and others intermarried to varying extents with each other and with the native Egyptians, thereby creating a cosmopolitan society whose traditions and religions led to a syncretic or mixed culture.²⁰⁵

Ebenso wie die Gesellschaft, über die Smail schreibt, ist die, aus der das Porträt stammt, das er sich als Maske vorhält – „*larvatus prode*“ –, eine gemischte, in der die ägyptische Ursprungsbevölkerung mit Immigranten unterschiedlicher Provenienz durchsetzt ist. Wie meist sind es auch im alten Ägypten die Immigranten, die sich bis hin zum Totenkult den Sitten des Einwanderungslandes (das in diesem Fall jedoch nicht die herrschende Schicht bildete) anpassten: „Egyptian traditions proved the stronger in Graeco-Roman Egypt. Immigrant Greeks soon joined the earlier Greek settlers of Egypt in adopting native funerary practices.“²⁰⁶ Im Unterschied zu der von Smail in seinen Romanen beschriebenen Situation nehmen die Einwanderer hier allerdings den umgekehrten Weg: sie ziehen nicht, wie die Maghrebiner, von Süden nach Norden, sondern von Norden nach Süden. Auch der kulturelle Einfluss, dem sie dann unterliegen sollten, kommt von Süden und nicht aus dem europäisch-abendländischen Europa. Dies lässt sich als Anspielung darauf verstehen, dass auch im Falle der zweiten Migrantengeneration ein umgekehrter Einfluss, der sich nicht auf ihre Anpassung an die französische Gesellschaft beschränkt, sondern auch ihre Kultur in Frankreich verwurzelt, wünschenswert wäre.

Eine weitere interessante Parallele zwischen den Romanen Smails bzw. der *littérature issue de l'immigration* und den Porträts besteht in den Schwierigkeiten mit ihrer Einordnung in bestehende Schemata:

They [die Porträts] have also suffered from the compartmentalization of scholarship. Archaeologists have declined to comment on their character

²⁰⁴ Ein solches Opfer ist er auch insofern, als für Europäer – so eine Erfahrung, die alle Protagonisten der *littérature issue de l'immigration* teilen – zunächst alle Nordafrikaner gleich sind. Durch den Blick des Anderen werden sie also anonymisiert.

²⁰⁵ Doxiadis, *The Mysterious Fayum Portraits*, S. 34.

²⁰⁶ Doxiadis, *The Mysterious Fayum Portraits*, S. 11.

as works of art. Art historians have been shy of archaeology. To Egyptologists they are not Egyptian. To specialists in Graeco-Roman art, they are. They are strictly too early for Byzantinists, who see them as predecessors of icons.²⁰⁷

Das Schicksal, das ihnen innerhalb der etablierten Kunstwissenschaft widerfahren ist, lässt sich hervorragend mit dem der Literatur vergleichen, die Smaïl vertritt. Natürlich ist, dies sei nur nebenbei bemerkt, gerade die Tatsache, dass die Fayums als Vorläufer der Ikonen gesehen werden, insofern interessant, als Smaïl sich sicher gerne als Ikone der *littérature issue de l'immigration* sehen würde.

Was nun allerdings die konkrete Totenmaske²⁰⁸ angeht, hinter der Smaïl sich zu verbergen sucht, so scheint man es hier mit einer besonders raffinierten Mystifikation des Autors zu tun zu haben: Zwar handelt es sich um das Porträt eines jungen Mannes, der ja auch Smaïl zu sein vorgibt, die Mumie, zu der die Maske gehört, ist aber die eines sehr alten Mannes²⁰⁹. Warum die französische Presse diesem Hinweis bisher nicht nachgegangen ist, sei dahingestellt, in jedem Fall handelt es sich um eine geschickt ausgelegte Spur, die prädestiniert wäre, den Spekulationen über Smaïls Person weiteren Zündstoff zu liefern.

Postskriptum

Nach der Fertigstellung dieser Arbeit im Juli 2002 erschien im Frühjahr 2003 der neue „Roman (sorte de)“ von Jack-Alain Léger²¹⁰, *On en est là*. Was von der französischen Literaturkritik bereits als Verdacht geäußert²¹¹ und durch die oben ausgeführten Überlegungen zur Mystifikation des Autors Paul Smaïl gestützt wurde, hat sich nun bestätigt: Zu den unter der Rubrik „Du même auteur“ aufgeführten Texten unter den verschiedenen bisher bekannten Pseudonymen des Autors Léger hat sich nun ein neues gesellt – Paul Smaïl. Die Anonymität ist endlich aufgehoben, der Verdacht der französischen Presse bestätigt: Paul Smaïl ist kein „echter *beur*“, sondern ein „Français de souche“.

Im Lichte der vorliegenden Untersuchung bestätigt sich damit allerdings ein ganz anderer Verdacht: Dass es sich bei der *littérature issue de l'immigration maghrébine* längst nicht mehr um ein Phänomen des literarischen Marktes handelt, das von einer (sich nach ethnischen Kriterien definierenden) gesellschaftlichen Randgruppe für eine Randgruppe produziert wird. Die Tatsache, dass ein französö-

²⁰⁷ Doxiadis, *The Mysterious Fayum Portraits*, S. 12.

²⁰⁸ Selbstverständlich kann man sich auch fragen, wieso Smaïl sich als „Deckung“ ausgerechnet eine Totenmaske ausgesucht hat. Dies lässt sich andererseits als Kommentar darüber lesen, wie er sich der Texte zahlreicher anderer (bereits verstorbener) Autoren bedient, um seinen eigenen neue Deutungshorizonte hinzuzufügen.

²⁰⁹ Doxiadis, *The Mysterious Fayum Portraits*, S. 50 und S. 195.

²¹⁰ Auch bei diesem Namen handelt es sich um ein Pseudonym.

²¹¹ Siehe hierzu S. 183, Anm. 79.

sischer Autor sich dieses Themenkomplexes bemächtigt, als sei er selbst dieser Randgruppe zugehörig, produziert auf mehreren Ebenen einen Effekt der Verfremdung (*остранение*) ganz im Sinne Viktor Šklovskijs²¹². Die Bloßlegung der Verfahren (*обнажение приёмов*) erfolgt insbesondere für die französische Gesellschaft, deren vorschnelle und stark rassistisch konnotierte Aburteilung der Texte und ihres Autors sich nun als jeder Grundlage entbehrend erweist. Dementsprechend eher verhalten ist die Presseresonanz auf das lang erwartete Lüften des Pseudonyms²¹³.

Gerade durch die Aneignung der Themen der *littérature issue de l'immigration maghrébine* durch einen Autor, dem der bisher immer als unabdingbar angesehene biographische Hintergrund vollkommen fehlt, erweist sich, so meine These, dass diese Literatur sich längst nicht nur von dem Generalverdacht, eine reine *littérature de témoignage* zu sein, erholt hat. Vielmehr sind ihre Themen und Texte offensichtlich soweit ins kulturelle Gedächtnis eingedrungen, dass es möglich wird, hier von einem Genre der Immigrationsliteratur zu sprechen, das sich die unterschiedlichsten Autoren, gleich welcher nationalen und kulturellen Provenienz, zu eigen machen. Dieses Phänomen hat im französischen Kino bereits eine gewisse Verbreitung gefunden, ohne solch hohe Wellen zu schlagen wie die „affaire Smaïl“. Keiner spricht Mathieu Kassovitz, Jean-François Richet oder Claire Denis die Berechtigung ab, in ihren Filmen das Thema der Immigration und der *banlieues* zu behandeln. Aber das ist eine andere Geschichte, die ein eigenes Buch verdient²¹⁴.

Ansonsten kann man nur hoffen, dass Jack-Alain Léger alias Paul Smaïl das am Ende seines neuesten Romans gegebene Versprechen einlösen wird und dass das Genre der Immigrationsliteratur damit auch bei diesem Autor noch viele spannende Früchte tragen wird:

D'autres aventures à venir ? À suivre ? Mais oui. Du Léger ? Du Smaïl ?
Des deux, mon z'ami. Ce n'est pas fini. Je n'ai pas dit mon dernier mot.
- Moi, je sais qui je suis.²¹⁵

²¹² Viktor Šklovskij: „Искусство как приём“ (1917). Wiederabgedruckt in Jurij Striedter (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1969. S. 2-35.

²¹³ Sébastien Le Fol/Marine de Tilly: „Janvier, l'autre rentrée littéraire“. In: *Le Figaro*, 7.01.2003; Philippe Lançon: „Il en fait des tomes“. In: *Libération*, 6.02.2003; Isabelle Martin: „Ali le Léger“. In: *Le temps*, 15.02.2003; Jean-Pierre Tison: „Un écrivain désarmé“. In: *Lire*, März 2003. Die bei weitem gründlichste bisherige Auseinandersetzung erfolgt aber bezeichnenderweise nicht in der französischen, sondern in der italienischen Presse: Ein ausführliches Interview mit Léger/Smaïl, in dem auf das Lüften des erneuten Pseudonyms eingegangen wird, erscheint in der Zeitschrift *Tuttolibri*: Paola Dècina Lombardi: „Intervista a Paul Smaïl, o Jacques-Alain Léger o Melmoth o Dashiell Hedayat o...“. In: *Tuttolibri*, 21.02.2003.

²¹⁴ Die Verfasserin bereitet eine Publikation über den sogenannten *cinéma beur* vor.

²¹⁵ Léger, *On en est là*, S. 283.

VII. Neues Babel

[...] les grandes villes [...] sont une espèce de patrie commune à tous les étrangers. (Montesquieu¹)

Noch bevor der Eiffelturm 1889 zur Weltausstellung in Paris fertiggestellt ist, entspinnt sich eine heftige Polemik über seine ästhetischen Qualitäten, in die auch Pariser Künstler und Feingeister eingreifen:

Nous venons, écrivains, peintres, sculpteurs, architectes, amateurs passionnés de la beauté jusqu'ici intacte de Paris, protester de toutes nos forces, de toute notre indignation, au nom du goût français méconnu, au nom de l'art et de l'histoire française menacés, contre l'érection, en plein cœur de notre capitale, de l'inutile et monstrueuse Tour Eiffel, que la malignité publique, souvent empreinte de bon sens et d'esprit de justice, a déjà baptisée du nom de tour de Babel.²

Für sie, die sich als Repräsentanten ästhetischer Normen gerieren, ist das heutige Wahrzeichen ein Schandmal, nicht mehr und nicht weniger als ein zweiter Turm zu Babel. Der heute zentrale Ausdruck eines parishaften Paris³, häufig als *pars pro toto* für die Stadt verwandt, gilt Maupassant und seinen Schriftstellerkollegen zunächst in der gängigen Interpretation der Bibelstelle als Ausdruck der Hybris einer Stadt und ihrer Bewohner.

In diesem Licht erlangt die Aneignung des Eiffelturms durch die Bewohner der Peripherie, für die die Stadt längst die Qualitäten eines postmodernen Babylon angenommen hat⁴, eine neue Bedeutung, kommt sie doch damit einer Neuinterpretation des biblischen Turmbaus zu Babel gleich, der zum Exemplum des kollektiven menschlichen Sündenfalls geworden ist⁵.

Alilo, der zwischen Frankreich und Algerien hin- und hergerissene Held von Merzak Allouaches Film *Salut cousin!*⁶ stellt den vermeintlichen Ort der Sünde ins Zentrum seiner neuen Geschäftsidee: Der Eiffelturm wird in seinen

¹ Montesquieu: *Lettres persanes*. Paris 1975. S. 54.

² Leconte de l'Isle/Guy de Maupassant/Alexandre Dumas fils/Charles Gounod/Charles Garnier u. a.: „La Protestation des artistes. Lettre ouverte et adressée à M. Alphand, directeur général des travaux de l'Exposition universelle de 1889“. In: *Le Temps*, 14.02.1887.

³ Weich, *Paris en vers*, S. 69.

⁴ Siehe hierzu S. 101f., S. 151f. sowie S. 161f.

⁵ So Hubert Bost: *Babel, Du texte au symbole*. Genf 1985. Hier zitiert nach Parizet, „Enjeux politiques“, S. 156.

⁶ F 1996.

Augen zum idealen Ort für ein neues Konzept, da er durch den für „mouvement“⁷ sorgenden Aufzug nicht der Statik des Zentrums zu unterliegen scheint:

Si on fait une petite boutique là-bas, ça marche champion... (*Fatoumata se met à rire*) Je te jure! Avec les gens qui montent, qui descendent, on emmène la marchandise là-bas, troisième étage et on vend un par un... Toi tu te mets au premier étage et moi au troisième étage et on envoie, allez! Allez retour, non?⁸

Ganz im Sinne der zwischen Frankreich und Algerien oszillierenden neuen Gesellschaft, deren Repräsentant er ist, wird das Symbol für den Mythos der Stadt zwanglos in das hybride System Alilos integriert und mit neuem Inhalt gefüllt. Mit der Einverleibung auch des „parishaften Paris“ ist die Anverwandlung der Stadt durch ihre neuen Bewohner auf einer symbolischen Ebene zu einem Ende gelangt. Der Eiffelturm ist nun kein quasi-museales Anschauungsobjekt, keine Variante des „krystallisierten, unpersönlich gewordenen Geistes“⁹ mehr, sondern Teil eines kreativen Prozesses, der ein neues Bild der Stadt repräsentiert.

Der Turm steht allerdings nicht nur als Metapher für Alilos vorübergehende urbane Heimat, sondern spiegelt auch den anderen Turm, der am Ursprung der Zerstörung der Einheit war: „Il est possible d'analyser [...] la structure du récit biblique de Babel en se référant au schéma classique des mythes de la Chute: âge d'or, faute commise, perte de l'état édénique.“¹⁰ Die Himmelstürmerei der Babylonier führt zu ihrer Zerstreuung über die ganze Erde und zur vielzitierten Verwirrung der Sprachen: „Auf, steigen wir hinab und verwirren wir dort ihre Sprache, sodass keiner mehr die Sprache des anderen versteht.“ (Genesis 11, 7).

Der Verlust der paradiesischen Einheit geht mit einer Ausdifferenzierung kultureller Verschiedenheit einher, die, so eine moderne Interpretation der Bibelstelle, zu einer Umbewertung der gesamten Passage führen kann: Nicht in der Vielzahl der Sprachen und Völker liegt die Strafe, eine Bedrohung ging vielmehr von dem vorherigen Zustand der Einsprachigkeit aus:

La ‚langue unique‘ [...] renverrait à des paroles ‚closes et bouclées sur elles-mêmes‘, pour reprendre une formule de David Banon, à la ‚langue fermée‘ d'une humanité qui refuse la diversité et l'altérité. L'érection de la tour ne serait alors qu'un prolongement de cet univers clos, monolithique, dans lequel il était impensable de penser l'Autre.¹¹

⁷ Merzak Allouache: *Salut cousin!* (Drehbuch). In: *L'Avant-Scène* 457/1996. S. 4-64. Hier S. 57.

⁸ Allouache, *Salut cousin!*, S. 57. Hervorhebungen im Original.

⁹ Georg Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 130.

¹⁰ Parizet, „Enjeux politiques“, S. 155f.

¹¹ Sylvie Parizet in: Jean-Yves Masson/Suzanne Beaujour: „Inscrire Babel dans l'histoire. Entretien avec Adonis à propos du *Poème de Babel*“. In: Parizet, *Le défi de Babel*, S. 172- 187. Hier S. 181f.

Dieser Zustand der Abschottung stellt die eigentliche Gefahr dar. Ein Volk, das sich in solchem Maße von seinen Nachbarn abzusetzen sucht, kann nicht lange überleben.

Die Veränderung der Vorzeichen verkehrt die Geschichte des Turmbaus zu Babel in ihr Gegenteil: Was als Strafe gesehen wurde, ist die Rettung vor der Diktatur des Zeichensystems: „Gott wollte nicht ein Zentrum, sondern die ganze Welt; er wollte nicht eine Einheit ohne Differenzierungen und ohne Unterschiede, sondern die Vielheit des Unvollendeten.“¹²

Der so überaus „parishafte“ Eiffelturm kann als sichtbarstes Zeichen für ein in sich geschlossenes, gegen die Außenwelt abgegrenztes Frankreich gelesen werden, als Symbol für ein im Sinne Lotmans zentrales Frankreich im Zentrum Frankreichs, das sich mit Hilfe seiner Normsysteme gegen Andere zur Wehr setzt und sie ausschließt. Diese Uniformität wird durch die herandrängende Peripherie gestört und mit Hilfe subversiver Verfahren so massiv unterlaufen, dass die „Gefahr“ ihrer völligen Auflösung in der Multikulturalität reale Formen annimmt.

Die Realität des den biblischen Turm spiegelnden Eiffelturms ist vielleicht, so macht Alilos Geschäftsidee deutlich, inzwischen nicht mehr so unilateral wie es das Wahrzeichen der französischen Metropole von außen vermuten lässt: Fatoumata im ersten Stock, Alilo selbst im dritten, dazwischen die Scharen internationaler Touristen, die den Eiffelturm seit Jahren bestimmen und die die Voraussetzung für das Florieren des nord-westafrikanischen Jointventure darstellen.

Die Diversität der Völker und Sprachen – der biblischen Tradition gemäß Bestrafung für die Überheblichkeit – hat die Kultur ereilt, die den neuen Turmbau, diesmal zu Paris, veranlasst hat. Die Geschichte selbst, die für die Babylonier durch ihr Projekt symbolisiert werden sollte¹³, steht dabei Pate, denn erst Kolonialisierung und Entkolonialisierung führt zu den großen Migrationen des zwanzigsten Jahrhunderts und zur Entwicklung des Tourismus. Beides sorgt für ein Konvergieren der verschiedensten Kulturen an diesem für die Grande Nation so symbolträchtigen Ort.

Die Einverleibung des Turms nicht nur ins kollektive Gedächtnis der modernen Nomaden, sondern auch in ihr tägliches Geschäftsleben hat ihn jedoch diesmal nicht zum Einsturz gebracht, sondern macht ihn sich als neues altes Symbol für ein Frankreich der verschiedenen Kulturen zu eigen. Der Turm, erbaut für die *Exposition mondiale* 1889, beherbergt heute jeden Tag aufs Neue Miniaturen dieser Weltausstellung – eine Unzahl von Vertretern verschiedenster Kulturen, die den Eiffelturm täglich besuchen sowie vielleicht Alilo und Fatoumata mit ihrer „boutique“. Es bleibt zu hoffen, dass dieser im 20. Jahrhundert oft einseitige Austausch sich im 21. zu einer gerechteren Verteilung – „allez retour,

¹² Friedrich Niewöhner: „Zerstreuung als Erfüllung: Die Geschichte des Turmbaus zu Babel“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 227/30.09.1998. S. N6.

¹³ Paul Zumthor: *Babel ou l'inachèvement*. Paris 1997. S. 134.

non?“¹⁴ – wandelt und der Prozess auch auf breiterer Ebene verläuft wie in Alilos Wunschtraum: „Ça marche champion!“¹⁵

¹⁴ Allouache, *Salut cousin!*, S. 57.

¹⁵ Allouache, *Salut cousin!*, S. 57.

Primärliteratur

- Azouz Begag: *Le gone du Chaâba*. Paris 1986.
- Ders.: *Béni ou le Paradis privé*. Paris 1989.
- Ders./Abdellatif Chaouite: *Écarts d'identité*. Paris 1990.
- Ders.: *Les Voleurs d'écritures*. Paris 1990.
- Ders.: *La Force du berger*. Paris 1991.
- Ders.: *Les Tireurs d'étoiles*. Paris 1992.
- Ders.: *L'Ilet-aux-Vents*. Paris 1992.
- Ders.: *Le Temps des villages*. Paris 1993.
- Ders./Christian Delorme: *Quartiers sensibles*. Paris 1994.
- Ders.: *Une semaine à Cap maudit*. Paris 1994.
- Ders.: *Les Chiens aussi*. Paris 1995.
- Ders.: *Ma maman est devenue une étoile*. Paris 1995.
- Ders.: *Mona et le bateau-livre*. Paris 1995.
- Ders.: *Zenzela*. Paris 1997.
- Ders.: *Dis Oualla!* Paris 1997.
- Ders.: *Place du Pont ou la médina de Lyon*. Paris 1997.
- Ders.: „Écrire et migrer“. In: *Migration, exil, création* 86/1998. S. 9-12.
- Ders./Reynald Rossini: *Du bon usage de la distance chez les sauvageons*. Paris 1999.
- Ders.: „La place de l'immigré dans la société française“. In: Ruhe (Hrsg.), *Die Kinder der Immigration*, S. 21-25.
- Ders.: *Le Passeport*. Paris 2000.
- Ders./Ahmed Beneddif: *Ahmed de Bourgogne*. Paris 2001.
- Dominique Le Boucher: *Par la queue des diables*. Paris 1997.
- Dies.: „Histoire malicieuse et magique d'un petit bout de souffre-rouge“. In: *Algérie Littérature/Action* 20-21/1998. S. 163-170.
- Dies.: „Bleu sur les ailes et orange sous le ventre“. In: *Algérie Littérature/Action* 31-32/1999. S. 279-285.
- Mohand Mounsi: *La noce des fous*. Paris 1990.
- Ders.: *La cendre des villes*. Paris 1993.
- Ders.: *Territoire d'outre-ville*. Paris 1995.
- Ders.: *Le voyage des âmes*. Paris 1997.
- Ders.: *Les jours infinis*. Paris 2000.
- Ders./RéGINE Arana (Hrsg.): *„Ni le voile ni l'oubli...“*. Paris 1995.
- Ders./Didier Daeninckx/Leïla Sebbar u. a.: *Vous avez dit égalité?* Paris 2001.
- Leïla Sebbar: *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris 1982.
- Dies.: *Le chinois vert d'Afrique*. Paris 1984.
- Dies.: *Parle mon fils, parle à ta mère*. Paris 1984.
- Dies.: *Les carnets de Shérazade*. Paris 1985.
- Dies./Nancy Huston: *Lettres parisiennes: Autopsie de l'exil*. Paris 1986.

- Dies.: *J. H. cherche âme sœur*. Paris 1987.
 Dies./Eric Favereau/Amadou Gaye: *Génération métisse*. Paris 1988.
 Dies.: *La négresse à l'enfant*. Paris 1990.
 Dies.: *Le fou de Shérazade*. Paris 1991.
 Dies.: *Le silence des rives*. Paris 1993.
 Dies.: *La jeune fille au balcon*. Paris 1996.
 Dies.: *Le baiser*. Paris 1997.
 Dies.: *La Seine était rouge*. Paris 1999.
 Dies.: *Soldats*. Paris 1999.
 Paul Smail: *Vivre me tue*. Paris 1997.
 Ders.: *Casa, la casa*. Paris 1998.
 Ders.: *La Passion selon moi*. Paris 1999.
 Ders.: *Ali le Magnifique*. Paris 2001.

Sekundärliteratur

- Encyclopaedia of the Orient*. 1996-1997. <http://i-cias.com>
www.epilepsiemuseum.de
 „L'affaire Smail“. In: *Le Nouvel Observateur* N° 1888/2001, S. 66.
 „Les raisons d'un succès. Paul Smail, tu bouffonnes“. In: *Nouvel Observateur* N° 1888/2001, S. 66.
Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Stuttgart 1999.
The Encyclopaedia of Islam. 10 Bde. New Edition. London/Leiden 1954.
Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Übertragen von Enno Littmann. 6 Bde. Wiesbaden 1953.
Der Koran. Aus dem Arabischen übersetzt von Max Henning. Stuttgart 2001 (1960).
 Christiane Achour: *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. Paris 1990.
 Adonis: *An Introduction to Arab Poetics*. Aus dem Arabischen übersetzt von Catherine Cobham. London 1990.
 Farid Aïchoune: *Nés en banlieue*. Paris 1991.
 Merzak Allouache: *Salut cousin!* In: *L'Avant-Scène* 457/1996. S. 4-64.
 Gloria Anzaldúa: *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco 1987.
 Dies.: *Making Face/Making Soul*. San Francisco 1990.
 A. James Arnold: „Braiding Cultural Identities“. In: Bami/Cottenet-Hage/Verdaguer (Hrsg.), *Regards sur la France des années 1980. Le Roman*, S. 15-20.
 Wolfgang Asholt: „Das Ungeheuer, das Paris umgibt – Banlieue und französische Gegenwartsliteratur“. In: *Frankreich Jahrbuch* 1995. S. 189-200.

- Aleida Assmann/Jan Assmann: „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. In: Merten/Schmidt/Weischenberg (Hrsg.), *Die Wirklichkeit der Medien*, S. 114-140.
- Dies./Heidrun Frieze (Hrsg.): *Identitäten. Erinnerung. Geschichte. Identität*. Frankfurt/Main 1998.
- Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992.
- Marc Augé: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris 1992.
- Klaus J. Bade (Hrsg.): *Migration – Ethnizität – Konflikt: Systemfragen und Fallstudien*. Osnabrück 1996.
- Doris Bachmann-Medick (Hrsg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main 1996.
- Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von G. Leupold. Frankfurt/Main ²1998 (¹1987).
- Ders.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übersetzt von A. Schramm. München 1971.
- Elazar Barkan/Marie-Denise Shelton (Hrsg.): *Borders, Exiles, Diasporas*. Stanford, Ca. 1998.
- Magalie Baroghel-Hanquier: „Identité mythique et différences viables dans *Le Chinois vert d'Afrique* de Leïla Sebbar“. In: *Revue Française* 9,1/1994. S. 59-66.
- Jean Baudrillard: „Die Stadt und der Haß.“ In: Keller (Hrsg.), *Perspektiven metropolitaner Kultur*, S. 130-141.
- Yamina Benguigui: *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*. Paris 1997.
- Jean Bernabé/Patrick Chamoiseau/Raphaël Confiant: *Éloge de la Créolité. In Praise of Creoleness*. Édition bilingue. Paris 1993.
- Bruno Bettelheim: *Symbolische Wunden. Pubertätsriten und der Neid des Mannes*. München ²1982 (¹1975) (Original: *Symbolic Wounds – Puberty Rites and the Envious Male*. New York 1954).
- Homi Bhabha: „Introduction: Narrating the nation“. In: Ders. (Hrsg.): *Nation and Narration*. London/New York 1990. S. 1-7.
- Ders.: *The Location of Culture*. London/New York 1994.
- Ders.: „The Third Space“. In: Rutherford (Hrsg.), *Identity*, S. 207-221.
- Michael Bishop (Hrsg.): *Thirty Voices in the Feminine*. Amsterdam 1996.
- Andrea Böhm: „Zwischen die Fronten geraten“. In: *Die Zeit* 08/1999, S. 16.
- Peter Boerner (Hrsg.): *Concepts of National Identity. An Interdisciplinary Dialogue / Interdisziplinäre Betrachtungen zur Frage der nationalen Identität*. Baden-Baden 1986.
- Charles Bonn: *Littératures et immigrations*. 2 Bde. Paris 1995.
- Hubert Bost: *Babel, Du texte au symbole*. Genf 1985.
- Saïd Bouamama: *Dix ans de marche des Beurs. Chronique d'un mouvement avorté*. Paris 1994.
- Pierre Bourdieu u. a.: *La misère du monde*. Paris 1993.

- Ders.: „L'ordre des choses“. In: Ders. u. a., *La misère du monde*, S. 81-99.
- Ders.: „Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum“. In: Wentz (Hrsg.), *Stadt-Räume*, S. 25-34.
- Joseph Brami/Madeleine Cottenet-Hage/Pierre Verdaguer (Hrsg.): *Regards sur la France des années 1980. Le Roman*. Stanford 1994.
- Joana Breidenbach/Ina Zukrigl: *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*. Reinbek bei Hamburg ²2000 (¹1998).
- Jacques Bres/Catherine Détrie/Paul Siblot (Hrsg.): *Figures de l'interculturalité*. Montpellier 1996.
- Bazon Brock: „Zivilisationsraum und Kulturghetto. Mythologisierung aus der normativen Kraft des Kontrafaktischen“. In: Fuchs u. a. (Hrsg.), *Mythos Metropole*, S. 98-103.
- Elisabeth Bronfen: „Ein Gefühl des Unheimlichen. Geschlechterdifferenz und kulturelle Identität in Bharati Mukherjees Roman *Jasmine*“. In: Kessler/Wertheimer (Hrsg.), *Multikulturalität*, S. 9-30.
- Dies. (Hrsg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen 1997.
- Frederick Buell: *National Culture and the New Global System*. Baltimore/London 1994.
- Michel Butor: „Die Stadt als Text“. In: Keller (Hrsg.), *Perspektiven metropolitäner Kultur*, S. 169-178.
- Stephen Castles: *Ethnicity and Globalization. From Migrant Worker to Transnational Citizen*. London 2000.
- Christiane Chaulet-Achour: „Une littérature sur le qui-vive“. In: *Quinzaine littéraire* 665/1995. S. 7-8.
- Dies.: „Mémoire métisse, le secret du jardinier“. A l'écoute de Dominique Le Boucher“. In: Ruhe (Hrsg.), *Die Kinder der Immigration*, S. 233-242.
- Abdesslam Cheddadi: „Lectures d'Ibn Khaldûn“. In: Ibn Khaldûn: *Le voyage d'Occident et d'Orient*. Übersetzt und mit Vorwort versehen von Abdesslam Cheddadi. Paris ²1995 (¹1980). S. 11-26.
- Jean Chevalier (Hrsg.): *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris 1969.
- Caroline Clifford: „The Music of Multiculturalism in Leïla Sebbar's *Le Chinois vert d'Afrique*“. In: *The French Review* 68,1/1994. S. 52-60.
- Marianne de Coulon Bentayeb: „L'écriture du métissage: Le tableau comme miroir de l'altérité dans *The Holder of the World* de Bharati Mukherjee et dans la trilogie des *Shérazade* de Leïla Sebbar“. In: *Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée* 19-22/1994-95. S. 33-40.
- Anne Crignon: „Smaïl nous écrit du Maroc“. In: *Le Nouvel Observateur* N° 1718/1997, S. 60.
- Dies.: „Le deuxième roman de Paul Smaïl. Casa me tue“. In: *Le Nouvel Observateur* N° 1764/1998, S. 54.

- Olivier Delcroix: „Paul Smail: la stratégie du mystère“. In: *Le Figaro*, 05.01.2001, S. 24.
- Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Capitalisme et Schizophrénie*. Bd. 1: *L'Anti-Oedipe*. Paris 1972.
- Dies.: *Pour une littérature mineure*. Paris 1975.
- Martine Delvaux: „L'ironie du sort: le tiers espace de la littérature beure“. In: *The French Review* 68,4/1995. S. 681-693.
- Danièle De Ruyter-Tognotte (Hrsg.): *L'étranger dans la littérature française*. Groningen 1989.
- Anne Donadey: *Polyphonic and Palimpsestic Discourse in the Works of Leïla Sebbar and Assia Djebar: A Socio-Literary Study*. Ann Arbor 1993.
- Dies.: „Cultural Métissage and the Play of Identity in Leïla Sebbar's *Shérazade* Trilogy“. In: Barkan/Shelton (Hrsg.), *Borders, Exiles, Diasporas*, S. 257-273.
- Euphrosyne Doxiadis: *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*. London 1995.
- François Dubet/Didier Lapeyronnie: *Les quartiers d'exil*. Paris 1992.
- Camille Dumoulié: „Le paradoxe de Babel dans le roman moderne de la ville“. In: Parizet (Hrsg.), *Le défi de Babel*, S. 99-109.
- Sylvie Durmelat: „Petite histoire du mot beur“. In: *French Cultural Studies* 9/1998. S. 191-207.
- Richard Dyer/Ginette Vincendeau: *Popular European Cinema*. London/New York 1992.
- Umberto Eco: „Introduction“. In: Lotman, *Universe*, S. vii-xiii.
- Norbert Elias/John L. Scotson: *Etablierte und Außenseiter*. Frankfurt/Main 1990.
- Hartmut Esser/Jürgen Friedrichs (Hrsg.): *Generation und Identität. Theoretische und empirische Beiträge zur Migrationssoziologie*. Opladen 1990.
- Nicolas d'Estienne D'Orves: „Des précédents dans l'histoire littéraire“. In: *Le Figaro*, 05.01.2001, S. 24.
- Vilém Flusser: „Raum und Zeit aus städtischer Sicht“. In: Wentz (Hrsg.), *Stadt-Räume*, S. 19-24.
- Michel Foucault: : „Qu'est-ce qu'un auteur?“. In: Ders.: *Dits et écrits 1954-1988*. Bd. I: 1954-1969. S. 789-821. (Erstabbdruck in: *Bulletin de la Société française de philosophie* 63/1969. S. 73-104).
- Ders.: „L'œil du pouvoir“ (Interview mit J.-P. Barou und M. Perrot). In: Ders.: *Dits et écrits 1954-1988*. Paris 1994. 4 Bde. Bd. III: 1976-1979. S. 190-207 (Original als Vorwort in Jeremy Bentham: *Le Panoptique*. Paris 1977. S. 9-31).
- Ders.: „Des espaces autres“. In: Ders.: *Dits et écrits 1954-1988*. Paris 1994. Bd. IV: 1980-1988. S. 752-762 (Original in *Architecture – Mouvement – Continuité* 1984. S. 46-49).
- Gotthard Fuchs u. a. (Hrsg.): *Mythos Metropole*. Frankfurt/Main 1995.
- Ders./Bernhard Moltmann: „Mythen der Stadt.“ In: Fuchs u. a. (Hrsg.), *Mythos Metropole*, S. 9-19.

- Jérôme Garcin: „Cinq contes incorrects“. In: *Nouvel Observateur* N° 1729/1997, S. 50.
- Ders.: „La réalité-fiction“. In: *Nouvel Observateur* N° 1869/2000, S. 52.
- Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/Main 1999 (1983).
- Benjamin Genocchio: „Discourse, Discontinuity, Difference: The Question of ‚Other‘ Spaces“. In: Watson/Gibson (Hrsg.), *Postmodern Cities & Spaces*, S. 35-46.
- Kerstin Gernig (Hrsg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*. Berlin 2001.
- Guillermo Gómez-Pena: *Warrior for Gringostroika*. Saint Paul 1993.
- Konstantinos Gontovos: *Psychologie der Migration. Über die Bewältigung von Migration in der Nationalgesellschaft*. Hamburg 2000.
- Heinz Gorr: *Paris als interkultureller Raum. Die Metropole im postkolonialen Kontext des maghrebinischen Romans*. Berlin 2000.
- Andrea Grewe: „Die Thematisierung des Fremden. Interkulturelles Theater und multikulturelle Gesellschaft in Frankreich“. In: *Frankreich Jahrbuch* 1992. S. 155-168.
- Charles Grivel: „Le roman sans fiction“. In: Schulz-Buschhaus/Stierle (Hrsg.), *Projekte des Romans nach der Moderne*, S. 65-87.
- Joan Gross/David McMurray/Ted Swedenburg: „Arab Noise and Ramadan Nights: Raï, Rap, and Franco-Maghrebi Identity“. In: *Diaspora* 3/1994. S. 3-39.
- Götz Großklaus: „Neue Medienrealität – jenseits der alten Dichotomie von ‚fremd‘ und ‚eigen‘?“. In: Yoshinori Shichiji (Hrsg.): *Internationaler Germanistenkongress in Tokyo. Sektion 1: Theorie der Alterität*. München 1991. S. 29-37.
- Boris Groys: „Die Stadt auf Durchreise“. In: Keller (Hrsg.), *Perspektiven metropolitaner Kultur*, S. 60-75.
- Alois M. Haas: *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*. Frankfurt/Main 1996.
- Jürgen Habermas: „Säkularisierung, die nicht vernichtet“. In: *Die tageszeitung*, 15.10.2001, S. 7.
- Verena Hänsch: „J’ai acquis le droit de parler“. Une interview avec Azouz Begag.“ In: Ruhe (Hrsg.), *Die Kinder der Immigration*, S. 211-216.
- Hartmut Häußermann: „Zuwanderung und die Zukunft der Stadt. Neue ethnisch-kulturelle Konflikte durch die Entstehung einer neuen sozialen ‚underclass‘?“. In: Heitmeyer/Dollase/Backes (Hrsg.), *Die Krise der Städte*, S. 145-175.
- Stuart Hall: *Rassismus und kulturelle Identität*. Ausgewählte Schriften II. Hamburg 1994.
- Ders.: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt*. Ausgewählte Schriften III. Hamburg 2000.

- Alec Hargreaves: *The Colonial Experience in French Fiction. A Study of Pierre Loti, Ernest Psichari and Pierre Mille*. London 1981.
- Ders.: „In Search of a Third Way: Beur Writers Between France and North Africa“. In: *New Comparison* 10/1990. S. 72-83.
- Ders.: „L'intertextualité chez les écrivains beurs“. In: *Hommes et Migrations* 1144/1991. S. 40-45.
- Ders.: *Voices from the North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction*. New York u. a. 1991.
- Ders.: *La littérature beur. Un guide bio-bibliographique*. New Orleans 1992.
- Ders.: „No Escape? From ‚cinéma beur‘ to the ‚cinéma de la banlieue‘“. In: Ruhe (Hrsg.), *Die Kinder der Immigration*, S. 114-128.
- Ders./Mark McKinney (Hrsg.): *Post-Colonial Cultures in France*. London/New York 1997.
- Ders.: „Introduction: The Post-Colonial Problematic in France“. In: Ders./McKinney (Hrsg.), *Post-Colonial Cultures in France*, S. 3-25.
- Ders.: „Resistance at the Margins: Writers of Maghrebi Immigrant Origin in France“. In: Ders./McKinney (Hrsg.), *Post-Colonial Cultures in France*, S. 226-239.
- Jarrold Hayes: „Approches de l'homosexualité et de l'homoérotisme chez Boudjedra, Mammeri et Sebbar“. In: *Présence Francophone* 43/1993. S. 149-180.
- Wilhelm Heitmeyer/Rainer Dollase (Hrsg.): *Die bedrängte Toleranz. Ethnisch-kulturelle Konflikte, religiöse Differenzen und die Gefahren politisierter Gewalt*. Frankfurt/Main 1996.
- Dies./Otto Backes (Hrsg.): *Die Krise der Städte. Analysen zu den Folgen desintegrativer Stadtentwicklung für das ethnisch-kulturelle Zusammenleben*. Frankfurt/Main 1998.
- Ernst Hinrichs (Hrsg.): *Absolutismus*. Frankfurt/Main 1986.
- Dieter Hoffmann-Axthelm: *Die dritte Stadt. Bausteine eines neuen Gründungsvertrages*. Frankfurt/Main 1993.
- bell hooks: *Feminist Theory. From Margin to Center*. Boston 1984.
- dies.: *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston, M. A. 1990.
- dies.: *Outlaw Culture*. New York/London 1994.
- Dietmar Hüser: „Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen in Frankreich – Vom zersplitterten Gedenken an den Algerienkrieg seit 1962“. In: *Frankreich-Jahrbuch* 1992. S. 107-128.
- Monique Hugon: „Leïla Sebbar ou l'exil productif“. In: *Notre Librairie* 84/1986. S. 32-37.
- Ibn Khaldûn: *Buch der Beispiele. Die Einführung al-Muqaddima*. Leipzig 1992.
- Ders.: *Le voyage d'Occident et d'Orient. Autobiographie*. Paris ²1995 (¹1980).
- Dieter Ingenschay: „Am Ende von Paris? – Der Stadtmythos im peripheren Blick“. In: Schulz-Buschhaus/Stierle (Hrsg.), *Projekte des Romans nach der Moderne*, S. 149-171.

- Ders./Albrecht Buschmann (Hrsg.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Würzburg 2000.
- Ders.: „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“. In: Ders./Buschmann (Hrsg.), *Die andere Stadt*, S. 7-19.
- Susan Ireland: „Les Banlieues de l'identité: Urban Geography and Immigrant Identities“. In: *French Literature Series XXIV/1997*. S. 171-188.
- Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976.
- Adil Jazouli: *Une saison en banlieue. Courants et perspectives dans les quartiers populaires*. Paris 1995.
- Ders.: *Jeunes de banlieue, violences et intégration: le dilemme français*. Paris 1990.
- Maati Kabbal: „Smail, les pépins du melon“. In: *Libération*, 02.10.1997, Literaturbeilage, S. V.
- Mohja Kahf: *Western Representations of the Muslim Woman. From Termagant to Odalisque*. Austin/Texas 1999.
- Regina Keil-Sagawe: „Habib Tengour (Algerien). Von Paris nach Peschawar“. In: *LiteraturNachrichten* 72/2002. S. 17-18.
- Michael Keith/Steve Pile (Hrsg.): *Place and the Politics of Identity*. London/New York 1993.
- Ursula Keller (Hrsg.): *Perspektiven metropolitaner Kultur*. Frankfurt/Main 2000.
- Dies.: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.), *Perspektiven metropolitaner Kultur*, S. 7-15.
- Michael Kessler/Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Multikulturalität. Tendenzen – Probleme – Perspektiven*. Tübingen 1995.
- Heiner Keupp u. a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Abdelkebir Khatibi: „A Colonial Labyrinth“. In: Lionnet/Scharfmann, *Post/Colonial Conditions*, S. 5-11.
- Adel T. Khoury/Ludwig Hagemann/Peter Heine: *Islam-Lexikon. Geschichte – Ideen – Gestalten*. Freiburg/Basel/Wien 1991.
- Spiro Kostof: *Das Gesicht der Stadt. Geschichte städtischer Vielfalt*. Übers. v. K. Blocher/S. Staatsmann. Frankfurt/Main 1992.
- Ders.: *Die Anatomie der Stadt. Geschichte städtischer Strukturen*. Übers. v. K. Binder/J. Gaines. Frankfurt/Main 1993.
- Julia Kristeva: „Le mot, le dialogue et le roman“. In: *Semeiotike – Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969. S. 143-173.
- Peter Kuon: *lo mio maestro e'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt/Main 1993.
- Jacques Lacan: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“. In: Ders.: *Écrits*. Paris 1966. S. 93-100.
- Renate Lachmann: „Dialogizität und poetische Sprache“. In: Dies. (Hrsg.): *Dialogizität*. München 1982. S. 51-62.
- Dies.: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main 1990.

- Akila Lamrani: „Au-delà de la problématique ethnique dans le roman beur. Mounsi: *La Noce des fous*“. In: Bres/Détrie/Siblot (Hrsg.), *Figures de l'interculturalité*, S. 141-168.
- Brigitte Lane: „Analyse d'une écriture croisée: *Le Chinois vert d'Afrique* de Leïla Sebbar“. In: Brami/Cottenet-Hage/Verdaguer (Hrsg.), *Regards sur la France*, S. 44-56.
- Didier Lapeyronnie: *L'intégration des minorités immigrés: Étude comparative: France – Grande Bretagne*. Issy-les-Moulineaux 1990.
- Ders. (Hrsg.): *Immigrés en Europe: politiques locales d'intégration*. Paris 1992.
- Ders.: *L'individu et les minorités: la France et la Grande-Bretagne face à leur immigrés*. Paris 1993.
- Ders.: „Jugendkrawalle und Ethnizität“. In: Heitmeyer/Dollase/Backes (Hrsg.), *Die Krise der Städte*, S. 297-316.
- Philippe Langon: „Vous avez dit Zarbi?“. In: *Libération*, 11.01.2001, S. IV.
- Michel Laronde: *Autour du roman beur: immigration et identité*. Paris 1993.
- Ders.: „Leïla Sebbar et le roman ‚croisé‘: Histoire, mémoire, identité“. In: *Revue Celfan/Celfan Review* 7,1-2/1987-88. S. 6-13.
- Kathryn Lay-Chenchabi/Bernadette Dejean de La Batie: „Mounsi: from oblivion to remembrance of the self through writing“. In: *French Cultural Studies* 32/2000. S. 249-268.
- Dominique Le Boucher: „Dialogue avec Mounsi“. In: *Algérie Littérature/Action* 11/1996. S. 101-107.
- Henri Lefèbvre: *Writings on Cities*. London 1996.
- Richard Lehan: *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley/Los Angeles 1998.
- Thomas Lemahieu: „Interview avec Yamina Benguigui“. In: <http://www.peripheries.net/g-beng-htm>.
- Françoise Lionnet/Ronnie Scharfmann: *Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, Nomadisms*. 2 Bde. (*Yale French Studies* 82). Yale 1993.
- Dies.: „Logiques métisses: Cultural Appropriation and Postcolonial Representations“. In: *College Literature* 19-20/1992-93. S. 100-120.
- Dies.: *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*. Ithaca/London 1995.
- Dies.: „Narrative Journeys: the Reconstruction of Histories in Leïla Sebbar's *Les Carnets de Shérazade*“. In: Dies. (Hrsg.), *Postcolonial Representations*, S. 167-186.
- Anne Lippert: „Cultural Mix and Personal Integrity in Leïla Sebbar's *J. H. cherche âme sœur*“. In: *Revue Celfan/Celfan Review* 7,1-2/1987-88. S. 2-5.
- Leconte de l'Isle/Guy de Maupassant/Alexandre Dumas fils/Charles Gounod/Charles Garnier u. a.: „La Protestation des artistes. Lettre ouverte et adressée à M. Alphand, directeur général des travaux de l'Exposition universelle de 1889“. In: *Le Temps*, 14.02.1887.
- Enno Littmann: „Alf Layla wa-Layla“. In: *The Encyclopaedia of Islam*. 10 Bde. New Edition. London/Leiden 1954. Bd. 1, S. 358-364.

- Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt/Main 2001.
- Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972 (Original: *Структура художественного текста*. Moskau 1970).
- Ders.: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington/-Indianapolis 2000 (¹1990).
- Ders.: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona 1999 (Original: *Культура и взрыв*. Moskau 1992).
- Pierre Loubier: „Le Spleen de Babel: Baudelaire et la tour-labyrinthe“. In: Parizet (Hrsg.), *Le défi de Babel*, S. 75-87.
- Paul Michael Lützeler: „Vom Ethnozentrismus zur Multikultur. Europäische Identität heute“. In: Kessler/Wertheimer (Hrsg.), *Multikulturalität*, S. 91-105.
- Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1997. 2 Bde.
- Andreas Mahler (Hrsg.): *Stadt-Bilder. Allegorie - Mimesis - Imagination*. Heidelberg 1999.
- Bernard Marchand: *Paris, histoire d'une ville. XIX^e-XX^e siècle*. Paris 1993.
- Danielle Marx-Scouras: „The Mother Tongue of Leïla Sebbar“. In: *Studies in Twentieth Century Literature* 17/1993. S. 45-61.
- Jean-Yves Masson/Suzanne Beaujour: „Inscrire Babel dans l'Histoire: Entretien avec Adonis à propos du Poème de Babel“. In: Parizet (Hrsg.), *Le défi de Babel*, S. 172-187.
- Jean-Michel Maulpoix: „Imparfaites en cela que plusieurs“. In: Parizet (Hrsg.), *Le défi de Babel*, S. 25-35.
- David A. McMurray: „La France arabe“. In: Hargreaves/McKinney (Hrsg.), *Post-Colonial Cultures*, S. 26-39.
- Samia Mehrez: „Azouz Begag: Un di Zafas di Bidoufile or The Beur Writer: A Question of Territory“. In: *Yale French Studies* 82/1993. S. 25-42.
- Serge D. Ménager: „Traces: Leïla Sebbar atteint au silence des rives“. In: *Nottingham French Studies* 1995/34.2. S. 67-74.
- Ders.: „Sur la forme du roman de Leïla Sebbar *Le silence des rives*“. In: *Études francophones* 12/1997. S. 55-65.
- G. Merad: *La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*. Paris 1976.
- Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen 1994.
- Mildred Mortimer: „On the Road: Leïla Sebbar's Fugitive Heroines“. In: *Research in African Literatures* 23/1992. S. 195-201.
- Dies.: „Language and Space in the Fiction of Assia Djebar and Leïla Sebbar“. In: *Research in African Literatures* 19/1988. S. 301-311.
- Marie Naudin: „Formation post-moderne des Beurs chez Mehdi Charef, Leïla Sebbar et Azouz Begag“. In: *Francographies: Bulletin de la Société des Professeurs Français et Francophones d'Amérique*. 4/1995. S. 97-103.

- Hans-Jörg Neuschäfer (Hrsg.): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 1997.
- Friedrich Niewöhner: „Zerstreuung als Erfüllung: Die Geschichte des Turmbaus zu Babel“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 227/30.09.1998. S. N6.
- Wolfram Nitsch: „Paris ohne Gesicht. Städtische Nicht-Orte in der französischen Prosa der Gegenwart“. In: Mahler, *Stadt-Bilder*, S. 305-321.
- Pierre Nora (Hrsg.): *Les lieux de mémoire*. 3 Bde. Paris 1984.
- Charles Nunley: „From Schéhérazade to Shérazade: Self-fashioning in the Works of Leïla Sebbar“. In: Bishop (Hrsg.), *Thirty Voices in the Feminine*, S. 238-248.
- Sylvie Parizet: *Le défi de Babel. Un mythe littéraire pour le XXI^e siècle*. Paris 2001.
- Dies.: „Présentation“. In: Dies., *Le défi de Babel*, S. 9-24.
- Dies.: „Enjeux politiques et philosophiques d’une langue perdue“. In: Dies., *Le défi de Babel*, S. 155-171.
- Mathias Pätzold: „Vorbemerkungen“. In: Ibn Khaldûn, *Buch der Beispiele*, S. 5-28.
- Paul Patton: „Imaginary Cities: Images of Postmodernity“. In: Watson/Gibson (Hrsg.), *Postmodern Cities & Spaces*, S. 112-121.
- Burton Pike: *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton 1981.
- Crystel Pinçonat: „Babel ou le meilleur des mondes totalitaires“. In: Parizet (Hrsg.), *Le défi de Babel*, S. 141-154.
- Jim Pines/Paul Willemen (Hrsg.): *Questions of Third Cinema*. London 1989.
- Peter Preston/Paul Simpson-Housley (Hrsg.): *Writing the City. Eden, Babylon and the New Jerusalem*. London/New York 1994.
- Dies.: „Introduction: Writing the City“. In: Preston/Simpson-Housley (Hrsg.), *Writing the City*, S. 1-16.
- Ludger Pries (Hrsg.): *Migration and Transnational Social Spaces*. Ashgate 1999.
- Walter Prigge (Hrsg.): *Städtische Intellektuelle. Urbane Milieus im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/Main 1992.
- Ders.: „Mythos Architektur. Zur Sprache des Städtischen“. In: Fuchs u. a. (Hrsg.), *Mythos Metropole*, S. 73-86.
- Ders.: *Peripherie ist überall*. Frankfurt/Main 1998.
- Patrice J. Proulx: „Writing Home: Explorations of Exile and Cultural Hybridity in the Correspondence of Nancy Huston and Leïla Sebbar“. In: *l’esprit créateur* 2000/XL, 4. S. 80-88.
- John Rex: *Ethnic Minorities in the Modern Nation State. Working Papers in the Theory of Multiculturalism and Political Integration*. London 1996.
- Ders.: „Multikulturalität als Normalität moderner Stadtgesellschaften. Betrachtungen zur sozialen und politischen Integration ethnischer Minderheiten“. In: Heitmeyer/Dollase/Backes (Hrsg.), *Die Krise der Städte*, S. 123-142.
- Lea Ritter-Santini: *Ganymed. Ein Mythos des Aufstiegs*. München/Wien 2002.
- Florian Rötzer: „Telepolis: Abschied von der Stadt“. In: Keller (Hrsg.), *Perspektiven metropolitaner Kultur*, S. 16-36.

- Mireille Rosello: *Postcolonial Hospitality. The Immigrant as Guest*. Stanford 2001.
- Dies.: „North African Women and the Ideology of Modernization: From *Bidonvilles* to *Cités de Transit* and HLM“. In: Hargreaves/McKinney, *Post-Colonial Cultures*, S. 240-254.
- Jörn Rüsen/Michael Gottlob/Achim Mittag (Hrsg.): *Die Vielfalt der Kulturen. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Frankfurt/Main 1998.
- Cornelia Ruhe: „Die Mythologie der *croisés*. Kultur und Identität in der *Shérazade*-Trilogie von Leïla Sebbar.“ In: *Lendemains* 98-99/2000. S. 175-191.
- Dies.: „Heinz Gorr: *Paris als interkultureller Raum. Die Metropole im postkolonialen Kontext des maghrebinischen Romans*“. In: *Lendemains* 98-99/2000. S. 282-283.
- Dies.: „Sept oliviers verts. Le symbolisme des *croisés* chez Leïla Sebbar“. In: Michel Laronde (Hrsg.): *Leïla Sebbar*. Erscheint 2003.
- Doris Ruhe: „Myths of Passage: Urban Space in Rachid Boudjedra, Michel Tournier and Merzak Allouache“. In: *l'esprit créateur* 2001/XLI. S. 52-62.
- Ernstpeter Ruhe (Hrsg.): *Die Kinder der Immigration – Les enfants de l'immigration*. Würzburg 1999.
- Salman Rushdie: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London 1991.
- J. Rutherford (Hrsg.): *Identity, Community, Culture, Difference*. London 1991.
- Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*. München 1975 (¹1973).
- Edward W. Saïd: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London 1978.
- Ders.: „The Mind of Winter. Reflections on Life in Exile“. In: *Harper's Magazine* 1984/Sept. S. 49-55.
- Bertrand de Saint Vincent: „Ali le magnifique, de Paul Smail“. In: *Le Figaro*, 06.01.2001, S. 75.
- Esther Saoub: „Der endlose Zyklus. Tausendundeine Nacht, Antoine Galland und eine mißverstandene Zahl“. In: *Poetica* 31/1999. S. 125-148.
- Klaus Scherpe (Hrsg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1988.
- Hansjörg Schneble/Dietrich von Engelhardt/Peter Wolf (Hrsg.): *„Das ist eine alte Krankheit“. Epilepsie in der Literatur*. Stuttgart/New York 2000.
- Ders.: „Epilepsie und Prophetie in der Literatur“. In: Ders./von Engelhardt/Wolf (Hrsg.), *„Das ist eine alte Krankheit“*, S. 123-140.
- Ulrich Schulz-Buschhaus/Karlheinz Stierle (Hrsg.): *Projekte des Romans nach der Moderne*. München 1997.
- Adelheid Schumann: „Douce France‘: die Aneignung der *mémoire collective* Frankreichs durch die Immigranten der zweiten Generation.“ In: *Frankreich Jahrbuch* 2000. S. 179-186.
- Richard Sennett: *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*. Frankfurt/Main 1991 (Original: *The Conscience of the Eye. The Design of Social Life of Cities*. New York 1990).

- Ders.: „Gesellschaftliche Körper. Das multikulturelle New York“. In: Keller (Hrsg.), *Perspektiven metropolitaner Kultur*, S. 76-100.
- Jacqueline Sessa: „Le ‚beur‘ dans les romans de Mehdi Charef et d’Azouz Begag“. In: *New Comparison* 10/1990. S. 60-71.
- William C. Sharpe: *Unreal Cities. Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams*. Baltimore/London 1990.
- Ders./Leonard Wallock (Hrsg.): *Visions of the Modern City. Essays in History, Art and Literature*. Baltimore/London 1987.
- Michael Sheringham: *French Autobiography, Devices and Desires. Rousseau to Perec*. New York/Oxford/London 1993.
- Dina Sherzer: „Effets d’intertextualité dans *Shérazade* et *Les carnets de Shérazade* de Leïla Sebbar“. In: Brami/Cottenet-Hage/Verdaguer (Hrsg.), *Regards sur la France*, S. 21-31.
- Thomas Sieverts: *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*. Braunschweig/Wiesbaden ³1999 (¹1997).
- Georg Simmel: „Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft“. In: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Gesamtausgabe, Bd. 11). Frankfurt/Main 1992. S. 687-790.
- Ders.: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Frankfurt/Main 1995. S. 116-131.
- Paul Smail: „Le mystérieux Paul Smail répond au *Figaro*“. In: *Le Figaro*, 05.01.2001, S. 24.
- Anthony D. Smith: *Nations and Nationalisms in a Global Era*. Cambridge 1995.
- Ders.: *Myths and Memories of the Nation*. Oxford 1999.
- Manfred Smuda (Hrsg.): *Die Großstadt als ‚Text‘*. München 1992.
- Edward Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London/New York 1989.
- Ders.: „Postmoderne Urbanisierung. Die sechs Restrukturierungen von Los Angeles“. In: Fuchs u. a. (Hrsg.), *Mythos Metropole*, S. 143-174.
- Ders.: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*. Cambridge, Ma. 1996. S. 33.
- Ders.: *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Malden, Ma. 2000.
- Enid Starkie: *Arthur Rimbaud*. Paris 1982.
- Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München 1993.
- Lucy Stone McNeece: „Decolonizing the Sign: Language and Identity in Abdelkebir Khatibi’s *La mémoire tatouée*“. In: *Yale French Studies* 82/1993. S. 12-29.
- Anissa Talahite: „Odalisques et pacotille: Identity and Representations in Leïla Sebbar’s *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*“. In: *Nottingham French Studies* 1997-98/36-37. S. 62-72.
- Tzvetan Todorov: *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre*. Paris 1982.
- Ders.: *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris 1989.

- Madeleine Van Strien-Chardonneau: „De la quête d'une patrie à la découverte de l'écriture: Les enfants de l'immigration dans deux romans de Leïla Sebbar“. In: De Ruyter-Tognotti (Hrsg.), *L'étranger dans la littérature française*, S. 26-54.
- Flora Veit-Wild: „Gebrochene Körper. Körperwahrnehmungen in der kolonialen und afrikanischen Literatur“. In: Gernig (Hrsg.), *Fremde Körper*, S. 336-355.
- Paul Virilio/Marianne Brausch: „Randgruppen. Ein Gespräch“. In: Fuchs u. a. (Hrsg.), *Mythos Metropole*, S. 89-97.
- Friedrich Freiherr von Falkenhausen: „Erläuterungen“. In: Dante, *Göttliche Komödie*, S. 451-662.
- Tobias Wachinger: „A city invisible but unseen“. Zur Funktion der Textstadt London in Salman Rushdies *The Satanic Verses*. In: Mahler, *Stadt-Bilder*, S. 271-287.
- Ders.: „Stadträume/Stadttex te unter der Oberfläche. Schichtung als Paradigma des zeitgenössischen britischen Großstadtromans“. In: *Poetica* 31/1999. S. 263-302.
- Loïc Wacquant: „Drei irreführende Prämissen bei der Untersuchung der amerikanischen Ghettos“. In: Heitmeyer/Dollase/Backes (Hrsg.), *Die Krise der Städte*, S. 194-210.
- Thomas Wägenbaur: „Postmoderne und Multikulturalität. Der feine Unterschied“. In: Kessler/Wertheimer (Hrsg.), *Multikulturalität*, S. 129-145.
- Wiebke Walter: *Tausendundeine Nacht. Eine Einführung*. München/Zürich 1987.
- Sophie Watson/Katherine Gibson: *Postmodern Cities & Spaces*. Oxford (UK)/Cambridge (USA) 1995.
- Horst Weich: *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*. Stuttgart 1998.
- Ders.: „Prototypische und mythische Stadtdarstellung. Zum ‚Image‘ von Paris“. In: Mahler (Hrsg.), *Stadt-Bilder*, S. 37-54.
- Petra Welzel: „Die Identitäten des V. S. Naipaul“. In: *Die tageszeitung*, 12.10.2001, S. 7.
- A. J. Wensinck/J. H. Kramers (Hrsg.): *Handwörterbuch des Islam*. Leiden 1941.
- Martin Wentz (Hrsg.): *Stadt-Räume*. Frankfurt/Main 1991.
- Ders.: „Raum und Zeit in der metropolitanen Entwicklung“. In: Ders. (Hrsg.), *Stadt-Räume*, S. 9-14.
- Michel Wieviorka: „Kritik des Multikulturalismus“. In: Heitmeyer/Dollase/Backes (Hrsg.), *Die Krise der Städte*, S. 97-122.
- Catherine Wihtol de Wenden: „Generational change and political participation in French suburbs“. In: *new community* 21/1995. S. 69-78.
- Rob Wilson/Wimal Dissanayake (Hrsg.): *Global/Local. Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham/London 1996.
- Julie Wolkenstein: „Paris dans *Les Ambassadeurs* de Henry James“. In: Parizet (Hrsg.), *Le défi de Babel*, S. 88-98.
- Kathryn Woodward (Hrsg.): *Identity and Difference*. London 1997.

- Winifred Woodhull: *Transfigurations of the Maghreb. Feminism, Decolonization and Literatures*. Minneapolis/London 1993.
- Kathryn Woodward (Hrsg.): *Identity and Difference*. London 1997.
- Dies.: *Questioning Identity: Gender, Class, Nation*. London/New York 2000.
- Hubert Zapf (Hrsg.): *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 1997.
- Paul Zumthor: *Babel ou l'inachèvement*. Paris 1997.
- Rudolf zur Lippe: „Hof und Schloß – Die Bühne des Absolutismus“. In: Hinrichs (Hrsg.), *Absolutismus*, S. 138-161.

Index

1001 *Nacht* 117f., 133f., 138, 143f., 181

Abd el-Kader 141
 Abdelmoula, Taoufik 63
 Achour, Christiane 129
 Adjani, Isabelle 147, 167
 Adonis 148
 Alain-Fournier, Henri-Alban 182
 Allen, Woody 52
 Allouache, Merzak 72, 211ff.
 Andersen, Hans Christian 181
 Anzaldúa, Gloria 15, 24, 39
 Apollinaire, Guillaume 118-120, 181
 Aragon, Louis 182, 196
 Artaud, Antonin 181
 Assmann, Aleida 15, 28
 Assmann, Jan 15, 28, 30, 132, 204
 Augé, Marc 12f.
 Averroës 181

 Bachtin, Michail 10, 27, 28, 71, 187
 Badstübner, Ernst 159
 Baldwin, James 182
 Balzac, Honoré de 56, 76, 181
 Barthes, Roland 181
 Baudelaire, Charles 54f., 82, 172, 181
 Beaujour, Suzanne 212
 Begag, Azouz 8, 9, 34, 40, 41-75, 77f., 80, 89f., 105, 108, 113, 116, 124, 166, 169, 171f., 178, 181, 186
 Begag, Azouz/Beneddif, Ahmed 41
 Begag, Azouz/Chaouite, Abdellatif 41
 Begag, Azouz/Delorme, Christian 41
 Begag, Azouz/Rossini, Reynald 41
 Belghoul, Farida 8, 9, 106
 Benguigui, Yamina 42, 77

Benjamin, Walter 129
 Ben Jelloun, Tahar 181
 Bernabé, Jean 39, 179
 Bettelheim, Bruno 110
 Bhabha, Homi 9f., 18, 19, 21f., 24, 34, 39, 145, 149, 179, 205
 Böhm, Andrea 8
 Borges, Jorge Luis 136, 181, 199, 204
 Bossuet 181
 Bost, Hubert 102, 211
 Bouamama, Said 131
 Boudjedra, Rachid 138
 Boukhedenna, Sakinna 177
 Bourdieu, Pierre 65
 Brassens, Georges 60
 Breidenbach, Joana 11, 29
 Breton, André 181

 Cabrera, Dominique 48, 65
 Calderon de la Barca 181
 Camara Laye 157
 Camus, Albert 45, 112, 114, 121-123, 164, 175, 177, 181, 187, 190, 204
 Canetti, Elias 181
 Carroll, Lewis 88
 Čechov, Anton 182
 Céline, Louis-Ferdinand 181f.
 Cervantes, Miguel de 175, 181, 198
 Chamoiseau, Patrick 39, 179
 Charef, Mehdi 51, 53, 56
 Chassériau, Théodore 136
 Chateaubriand, François René de 96f., 138, 140, 144f., 182f.
 Chaulet-Achour, Christiane 103f., 118
 Cheddadi, Abdesselam 148f.
 Chevalier, Jean 159-163
 Chimo 182
 Choderlos de Laclos, Pierre 181
 Choukri, Mohamed 182
 Chraïbi, Driss 182
 Chrétien de Troyes 181

- | | | | |
|--------------------------------|--|-----------------------------|----------------------------|
| Confiant, Raphael | 39, 179 | Freud, Sigmund | 182, 195 |
| Conrad, Joseph | 172, 181, 183 | Fromentin, Eugène | 136, 140, 182f. |
| Corneille, Pierre | 181, 197 | Fuchs, Gotthard | 33 |
| Crignon, Anne | 166, 167 | | |
| | | Galland, Antoine | 144 |
| Dante Alighieri | 76, 97, 98, 100, 181, 190 | Garcin, Jérôme | 166 |
| de Beauvoir, Simone | 181 | Garnier, Charles | 211 |
| de Saint Vincent, Bertrand | 166 | Gauguin, Paul | 136 |
| Debord, Gilles | 181 | Gautier, Théophile | 155 |
| Defoe, Daniel | 182 | Geertz, Clifford | 15 |
| Dejean de la Batie, Bernadette | 76, 80, 91 | Genet, Jean | 181 |
| Delacroix, Eugène | 136, 155 | Gernig, Kerstin | 192 |
| Delcroix, Olivier | 166 | Gibran, Khalil | 118 |
| Deleuze, Gilles | 62, 195f. | Godard, Jean-Luc | 147 |
| Denis, Claire | 182, 210 | Goethe, Johann Wolfgang von | 53, 175, 181 |
| Descartes, René | 166 | Gómez-Pena, Guillermo | 16f., 24, 25, 132 |
| d'Estienne D'Orves, Nicolas | 166 | Gounod, Charles | 211 |
| de Tilly, Marine | 210 | Goytisolo, Juan | 19, 96 |
| Dib, Mohammed | 138f. | Grivel, Charles | 132 |
| Dickens, Charles | 182 | Guattari, Félix | 62, 195f. |
| Diderot, Denis | 182 | | |
| Djebar, Assia | 133, 138, 156, 177 | Haas, Alois M. | 112 |
| Donadey, Anne | 156 | Habermas, Jürgen | 23 |
| Dostoevskij, Fjodor | 7, 169, 181, 187-189, 202 | Hänsch, Verena | 42 |
| Douin, Jean-Luc | 183 | Hâfiz | 175, 181 |
| Doxiadis, Euphrosyne | 207-209 | Hagemann, Ludwig | 171, 200 |
| Dubet, François | 33, 153 | Hall, Stuart | 10, 23, 38, 145, 154 |
| Dumas père, Alexandre | 181 | Hargreaves, Alec | 8, 10, 29, 53, 144 |
| Dumas fils, Alexandre | 211 | Hawthorne, Nathaniel | 170 |
| Duras, Marguerite | 181 | Hedayat, Dashiell | 183, 210 |
| Durmelat, Sylvie | 8 | Heine, Heinrich | 124 |
| | | Heine, Peter | 171, 200 |
| Eco, Umberto | 22, 131 | Hergé | 54 |
| Ellison, Ralph | 181, 205 | Hinrichs, Ernst | 111 |
| | | Hölderlin, Friedrich | 181 |
| Feraoun, Mouloud | 138, 139 | Hoffmann-Axthelm, Dieter | 31, 32 |
| Flaubert, Gustave | 169, 181 | Homer | 181 |
| Forestier, Louis | 194 | hooks, bell | 15-19, 23-25, 94, 104, 179 |
| Foucault, Michel | 10, 12f., 34, 61, 86f., 92, 110, 114-116, 133, 166f. | Houellebecq, Michel | 181 |
| | | Hugon, Monique | 130 |

- Ibn Khaldûn 74, 138, 148-152, 161
 Ingenschay, Dieter 35, 37
 Ingres, Jean Auguste 136
 Ireland, Susan 116
 Iser, Wolfgang 205
 Ishiguro, Kazuo 8

 Joan i Tous, Pere 7

 Kabbal, Maati 166
 Kafka, Franz 181
 Kahf, Mohja 144f.
 Kassovitz, Mathieu 210
 Kateb Yacine 9, 138, 156-158
 Keil-Sagawe, Regina 65
 Keller 32
 Kessler, Michael 32, 126
 Keupp, Heiner 134
 Khatibi, Abdelkebir 156
 Khayyam, Omar 181
 Khoury, Adel T. 171, 200
 Kipling, Rudyard 182f.
 Koltès, Bernard-Marie 26
 Kostof, Spiro 32
 Kramers J. H. 171, 201
 Kristeva, Julia 27, 187
 Kuon, Peter 97
 Kureishi, Hanif 8, 51, 138, 153

 La Fontaine, Jean de 182
 La Rochefoucauld 181
 Lacan, Jacques 87
 Lachmann, Renate 27f., 155, 182, 184, 187f., 202
 Lamrani, Akila 76
 Lançon, Philippe 166, 210
 Lapeyronnie, Didier 33, 153
 Laronde, Michel 158
 Lautréamont, Comte de (Isidore Ducasse) 172
 Lay-Chenchabi, Kathryn 76, 80, 91

 Le Boucher, Dominique 8, 40, 46, 76, 80, 103-128, 133, 139
 Le Fol, Sébastien 210
 Léaud, Jean-Pierre 56
 Lebkiti, Moussa 117
 Leconte de l'Isle 211
 Lefèbvre, Henri 10, 16, 19, 36, 136, 204
 Léger, Jack-Alain 183, 209f.
 Lemahieu, Thomas 77
 Littmann, Enno 138f.
 Lombardi, Paola Dècina 210
 Lorca, Federico Garcia 182
 Lord Byron 169
 Loti, Pierre 138, 140, 144-146
 Lotman, Jurij 10-40, 43, 53-61, 66, 73, 74, 78f., 81-86, 88, 90, 93f., 98f., 104f., 122, 126f., 131f., 135f., 138-140, 143, 146-158, 161, 167, 173, 179, 184f., 204f.
 Löw, Martina 10, 16, 115
 Luhmann, Niklas 7, 13f., 20f., 23
 Lützel, Paul Michael 32

 Mahfuz, Nagib 181
 Mahler, Andreas 10, 31, 35
 Majnun 138, 148
 Makine, Andrei 58
 Mallarmé, Stéphane 172, 181
 Malraux, André 181
 Manet, Édouard 136
 Marías, Javier 51
 Martin, Isabelle 210
 Masson, Jean-Yves 212
 Matisse, Henri 136
 Maupassant, Guy de 56, 181, 194, 196, 211
 McKinney, Marc 10, 53
 McNeece, Lucy Stone 156
 Mehrez, Samia 41f.
 Melville, Herman 58-62, 169-173, 178, 181, 203f.

- Memmi, Albert 37, 42, 123-125,
 139, 160, 201, 206
 Ménager, Serge D. 134
 Merad, G. 173
 Merten, Klaus 15
 Molière 169, 181, 182
 Moltmann, Bernhard 33
 Montesquieu 211
 Morrison, Toni 181, 183
 Mortimer, Mildred 130
 Mounsi, Mohand 8f., 34, 38, 40, 76-
 102, 104f., 118, 171, 197
 Mounsi, Mohand/Arana, Régine 77
 Mounsi, Mohand/Daeninckx, Di-
 dier/Sebbar, Leila 77
 Murakami, Haruki 103

 Nabokov, Vladimir 182f.
 Naipaul, V. S. 138, 147f.
 Napoleon 169, 187
 Nathan, Tobie 181
 Neumann, Helga 159
 Neuschäfer, Hans-Jörg 197
 Nietzsche, Friedrich 181
 Niewöhner, Friedrich 213
 Nitsch, Wolfram 31
 Nora, Pierre 35

 Ouettar, Tahar 73, 74, 148
 Ovid 166

 Pätzold, Mathias 151
 Parizet, Sylvie 32, 102, 211f.
 Pascal, Blaise 181
 Paulus von Tarsus 169, 201
 Perrault, Charles 117
 Pessoa, Fernando 181f.
 Poe, Edgar Allen 205
 Preston, Peter 34
 Proulx, Patrice J. 130
 Proust, Marcel 136, 167, 174, 176,
 181
 Pynchon, Thomas 182

 Renoir, Auguste 136
 Reynaud, Bérénice 119
 Richet, Jean-François 210
 Rimbaud, Arthur 138, 140-143,
 147, 155, 172, 174, 181, 183f.,
 190-195
 Ritter-Santini, Lea 102
 Rötzer, Florian 32
 Rousseau, Jean-Jacques 181
 Ruggia, Christophe 41
 Ruhe, Cornelia 10, 24, 131, 158
 Ruhe, Ernstpeter 8, 42, 51, 103
 Rushdie, Salman 8, 122, 130
 Rutherford, J. 22

 Sacher-Masoch, Leopold von 181
 Sachs, Hannelore 159
 Saïd, Edward 10, 22, 24
 Saint-Exupéry, Antoine de 182
 Salinger, John 181, 182
 Salles, Alain 183
 Sarraute, Nathalie 181
 Sartre, Jean-Paul 89, 90, 121, 181
 Schmidt, Siegfried J. 15
 Schneble, Hansjörg 201
 Schulz-Buschhaus, Ulrich 35, 132
 Schumann, Adelheid 147, 176
 Sebbar, Leila 8ff., 24f., 34, 40, 43,
 54, 58, 67, 74, 76-78, 102, 103ff.,
 115, 122, 124, 126, 127, 129-165,
 167f., 171-174, 176f., 179, 183,
 192
 Sebbar, Leila/Huston, Nancy 129-
 131, 153, 157
 Sembène Ousmane 157
 Sennett, Richard 23
 Shakespeare, William 173, 174, 181
 Sharpe, William 37f., 101
 Sheringham, Michael 96
 Sieverts, Thomas 14
 Simmel, Georg 20, 212
 Simpson-Housley, Paul 34

- | | | | |
|--------------------------------------|--|-------------------------|----------------------------------|
| Šklovskij, Viktor | 210 | Weich, Horst | 10, 31, 35, 61, 110f., 120f, 211 |
| Smaïl, Paul | 8f., 29, 34, 38, 40, 41-43, 49, 51, 53, 58, 67, 88f., 103f., 108, 133, 141f., 147, 166-210 | Weischenberg, Siegfried | 15 |
| Smith, Zadie | 7, 8, 39f., 41 | Wensinck, A. J. | 171, 201 |
| Soja, Edward | 10f., 17, 19, 22, 136, 157, 204 | Wertheimer, Jürgen | 32, 126 |
| Sokrates | 169 | Wilde, Oscar | 53, 55, 182 |
| Solchenizyn, Alexander | 181 | Wittgenstein, Ludwig | 182 |
| Sollers, Philippe | 181, 182 | Zapf, Hubert | 170, 183 |
| Starkie, Enid | 142 | Zola, Émile | 182 |
| Stendhal (Henri Beyle) | 181f., 185f. | Zorn, Fritz | 182 |
| Sterne, Laurence | 174, 182 | Zukrigl, Ina | 11, 29 |
| Stevenson, Robert Louis | 172, 182 | Zumthor, Paul | 213 |
| Stewart, Patrick | 170 | zur Lippe, Rudolf | 111 |
| Stierle, Karlheinz | 34, 35, 132 | | |
| Stillers, Rainer | 7 | | |
| Striedter, Juriĵ | 210 | | |
| | | | |
| Tadjer, Akli | 68, 177 | | |
| Taha, Rachid | 147, 167 | | |
| Talahite, Anissa | 136 | | |
| Tengour, Habib | 65 | | |
| Tison, Jean-Pierre | 210 | | |
| Todorov, Tzvetan | 127f., 144f., 207 | | |
| Tolstoj, Lev | 182 | | |
| Trenet, Charles | 147, 176 | | |
| Tristan, Flora | 140 | | |
| Truffaut, François | 56 | | |
| | | | |
| Veit-Wild, Flora | 192 | | |
| Velázquez, Diego | 205 | | |
| Vernadskij, Vladimir | 11 | | |
| Verne, Jules | 182 | | |
| Villon, François | 77, 96, 182f. | | |
| Voltaire | 182 | | |
| von Falkenhausen, Friedrich Freiherr | 97 | | |
| Vurgun, Sibel | 7 | | |
| | | | |
| Wachinger, Tobias | 35 | | |
| Wägenbaur, Thomas | 126 | | |