

Die Mythologie der *croisés*
Kultur und Identität in der *Shérazade*-Trilogie von Leïla Sebbar

Cornelia Ruhe (Konstanz)

Kreuzen ist kreativ.
Niklas Luhmann¹

Die Autoren der *littérature beur* und des *cinéma beur* haben für ihre künstlerische Auseinandersetzung mit der besonderen Situation der Immigrantenkinder vielfache Beachtung und Würdigung gefunden². Der Blick, den sie auf Frankreich werfen, ist durch die tägliche Konfrontation mit der französischen Lebensweise und dem immer wieder zutage tretenden Rassismus negativ geprägt und durchgehend kritisch. Auch die Beziehung zur Kultur der Eltern ist problematisch, die arabischen Sitten und Traditionen erscheinen als den eigenen Lebenserfahrungen ganz und gar unangepaßt. Am Ende steht für alle Protagonisten letztlich Desillusionierung.

Als besonders schmerzhaft wird die Tatsache empfunden, daß es keinen Ort gibt, an dem man wirklich willkommen und zu Hause wäre. Was bleibt, sind utopische Phantasien, die die Ortlosigkeit nur verstärken.: „Je me suis acheté un immense transat qui, une fois déplié, s'étale de Tamanrasset à Dunkerque“³, träumt der Held von Akli Tadjers Roman *Les ANI du „Tassili“*. Sakinna Boukhedenna hat ähnliche Wunschvorstellungen: „Je rêvais de construire une île entre Marseille et Alger, pour enfin qu'on ait, nous, les immigrées et immigrés, la paix.“⁴ Beide wissen, daß ein solcher Ort in der Realität nicht existieren kann. Sie bleiben enturzelt, ohne Land, daß sie ihre Heimat nennen, ohne eine Kultur, der sie sich vollkommen zugehörig fühlen können. Die Beschreibung ihrer Situation erfolgt *ex negativo*.

Leïla Sebbar, die in ihrem zahlreiche Romane und Erzählungen umfassenden Werk ebenfalls intensiv die Probleme der *génération beur* behandelt, nimmt im Kontext dieser Literatur eine Sonderstellung ein, wie sich auch im mangelnden Interesse der Forschung spiegelt⁵. Aus biographischen Gründen hat sie eine gewisse

¹ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1997. S. 61.

² Siehe hierzu Bonn, Charles: *Littératures et immigrations*. 2 Bde. Paris 1995; Hargreaves, Alec G.: *Voices from the North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction*. New York u. a. 1991. Für weitere Literatur zur *littérature beur* siehe auch Hargreaves, Alec: *La littérature beur. Un guide bio-bibliographique*. New Orleans 1992.

³ Tadjer, Akli: *Les ANI du „Tassili“*. Paris 1984. S. 174.

⁴ Boukhedenna, Sakinna: *Journal „Nationalité: Immigré(e)“*. Paris 1987. S. 103.

⁵ Es gibt nur eine größere Arbeit, die sich Leïla Sebbar ausführlicher widmet, es handelt sich um die Dissertation von Anne Donadey (*Polyphonic and Palimpsestic Discourse in the Works of Leïla Sebbar and Assia Djebar: A Socio-Literary Study*. Ann Arbor 1993). Die ansonsten vorgelegten Aufsätze sind entweder nur Rezensionen, die unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten wenig ergiebig sind,

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. Es ist diese Distanz, ihre Existenz zwischen den Kulturen und Generationen, die ihr gestattet, für die Probleme der kulturellen Identität und Zugehörigkeit nicht nur der *beurs*, sondern aller Immigrantenkinder gleich welcher Herkunft, die sie unter den Begriff *croisés* faßt, eine neue, interessante Lösung anzubieten. Dies soll im folgenden anhand der exemplarisch herausgegriffenen *Shérazade*-Trilogie⁶ 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, kann man von einem Begriff ausgehen, mit dem die Autorin beschreibt, welche Bedeutung ihre Figuren für sie selbst haben: „Ils sont ma mythologie.“⁷ Der Begriff der „mythologie“ wird von Sebbar nicht näher erläutert. Löst man dieses Konzept von seinem autobiographischen Hintergrund und versteht es im Kontext der Semiosphären-Theorie von Jurij Lotman⁸, eröffnen sich, wie hier gezeigt werden soll, für die Interpretation neue Perspektiven. Zugleich kann mit diesem Beispiel illustriert werden, welcher Gewinn aus dem späten Text des Literaturtheoretikers und Schülers von Michail Bachtin für Analysen auf dem Gebiet postkolonialer Literatur gezogen werden kann, für das dieses Werk bisher in der Forschung nicht beachtet worden ist.

* * *

oder sie sind zu einem Zeitpunkt erschienen, zu dem die hier interessierende Trilogie von Sebbar noch nicht vollständig vorlag; sie konnten daher dieses als Einheit konzipierte Werk nur in Teilen berücksichtigen.

⁶ Sebbar, Leïla: *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris 1982; *Les carnets de Shérazade*. Paris 1985; *Le fou de Shérazade*. Paris 1991.

⁷ Huston/Sebbar: *Lettres parisiennes: Autopsie de l'exil*. Paris 1986. S. 60.

⁸ Lotman, Jurij: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London/New York 1990.

Das Semiosphären-Modell von Jurij Lotman. - Eine Semiosphäre ist ein kulturelles System, eine Gesellschaft, innerhalb derer eine bestimmte Sprache funktioniert. Unter Sprache versteht Lotman in diesem Zusammenhang nicht nur natürliche Sprachen, sondern auch bestimmte, innerhalb einer Kultur geführte Diskurse. Innerhalb einer Semiosphäre werden sehr viele Sprachen und Diskurse parallel zueinander verwendet: „[t]he semiosphere is marked by its *heterogeneity*.“⁹

Da auf die einzelnen Semiosphären zahlreiche externe Einflüsse anderer, angrenzender Semiosphären einwirken, versucht man im Zentrum der Semiosphäre, das eigene System normativ zu beschreiben, um seine Kontinuität zu gewährleisten und die zentrale Kultur bis an ihre Peripherie auszudehnen.¹⁰

Eine Semiosphäre setzt sich durch Grenzen von anderen Semiosphären ab, in denen andere Normen herrschen. An der Grenze einer Semiosphäre finden ständige Kontakte mit anderen Semiosphären, also mit anderen Kulturen und Gesellschaften statt; sie funktioniert als eine Art Filter.

In Bezug auf die 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 schlecht angesehen sind: „Less valued social groups are settled on the periphery. Those who are below any social value are settled on the frontier of the outskirts [...], by the city gate, in the suburbs.“¹¹ Nur hier werden diejenigen geduldet, die sich besonders schlecht in die bestehenden Normen einer Gesellschaft einfügen lassen, aber auch die Gruppen, die von außen, also aus anderen Semiosphären, in die bestehende Semiosphäre hineinkommen: Fremde und Immigranten.

An der Grenze, am Ort des Exils und der Immigranten, werden, so Lotmans These, die meisten schöpferischen Energien frei, werden im buchstäblichen wie im metaphorischen Sinne am meisten Grenzen übertreten. Gleichzeitig ist die Grenze auch - mehr noch als die Peripherie - ein in semiotischer Hinsicht besonders interessantes Gebiet: Aufgrund ihrer ständigen Berührung mit anderen Semiosphären ist sie ein Ort der Zwei- und Mehrsprachigkeit, ein Ort, an dem „creolizations“¹² der Systeme stattfinden können, und gleichzeitig ist sie als der Ort der größten semiotischen Aktivität der Punkt, an dem neue Semiosphären mit vollkommen veränderten Normen entstehen können.

Eine zentrale Bedingung für diesen Prozeß ist die Entwicklung eigener grundlegender Texte, mit denen ein anderer „primordial mythological type of structural

⁹ S. 125.

¹⁰ Die Nähe zu Niklas Luhmanns systemtheoretischen Überlegungen, die hier nicht weiter untersucht werden kann, ist frappierend.

¹¹ S. 140.

¹²Eco, Umberto: „Introduction“. In: Lotman: *Universe of the Mind*. S. vii-xiii. Hier S. xii.

organization“¹³ geschaffen wird. Charakteristika peripherer mythologischer Texte sind Zufall, Unordnung, Anomalien, Normüberschreitungen, Unwahrscheinlichkeiten, Wunder: Es sind eben diese Elemente, wie sich im Folgenden zeigen wird, mit denen Leïla Sebbar's Texte konstruiert sind; ihre Trilogie läßt sich damit dem Bereich der peripheren Mythologien im Sinne Lotmans zuweisen¹⁴.

Shérazade - Scheherazade. - 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*.

Eine besonders große Bedeutung kommt in *1001 Nacht* der Erzählsituation zu: Scheherazade erzählt dem König Märchen, 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 Schwester, sie erzählt, um Leben zu retten.

Auch Shérazade, Sebbar's 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.¹⁵

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 „Schwester im Schatten“, wie Assia Djébar dieses Phänomen nennt¹⁶, 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 Frauen des Königs ebenso vom Tod bedroht sind, erzählt auch Shérazade nicht nur für sich und ihre wechselnden Zuhörer, son-

¹³ Lotman, S. 157.

¹⁴ 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 [...]“ (S. 162).

¹⁵ Sebbar, *Carnets*, S. 19.

¹⁶ Djébar, Assia: *Ombre Sultane*. Paris 1987. S. 153. Auch dieser Text unterhält vielfache Beziehungen zu *1001 Nacht*.

dern 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*.

Durch die offensichtlichen 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...“¹⁷

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 vie [...] sont peu convaincants.¹⁸

Diese Fehldeutung erklärt sich dadurch, daß die Autorin gern im Kontext der *beur-*Literatur, die meist als *littérature de témoignage* verstanden wird, untersucht und deshalb als zu wenig „realistisch“ beurteilt wird.

Entsprechend der hier erläuterten 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 Sebbars über diese Generation zurückgeht, sondern sich im Gegenteil als gewollter narrativer Kunstgriff erweist.

Diese Textauffassung läßt sich mit den Aussagen Lotmans über den „myth-forming mechanism“ stützen:

¹⁷ Sebbar, *Carnets*, S. 71.

¹⁸ Ménager, Serge D.: „Traces: Leïla Sebbar atteint au silence des rives“. In: *Nottingham French Studies* 1995/34.2. S. 67-74, hier S. 67.

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.¹⁹

„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 heraus findet: Ein bestimmendes Element peripherer mythologischer Texte ist eben, daß Konflikte immer durch „the least expected and least probable means“ gelöst werden. Und das Weltbild, daß 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.²⁰

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 Kulturen einzu-

¹⁹ Lotman, S. 162f.

²⁰ S. 151.

richten, den Lotman als semiotisch besonders aktiv bezeichnet: „The extreme edge of the semiosphere is a place of incessant dialogue.“²¹

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.

So entsteht aus den Gesprächen mit dem Freund und Orientalisten Julien und den Lektürearregungen der Bibliothekarin der Stadtteilbücherei 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 erfahren:

Elle trouvait là, 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 mémoire en miettes, et une histoire nouvelle, moderne où se croisent les continents et les civilisations, une histoire qui serait la sienne.²²

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 zusammensetzt.

Une lectrice vagabonde. - Shérazades Auseinandersetzung mit den Kulturen findet nicht nur direkt durch ihre Reisen statt, sondern erfolgt auch ganz maßgeblich über Texte, die als Lektüren der Protagonistin genannt oder sogar anzitiert werden: der Koran, die Bibel, arabische Autoren wie Majnun, Ibn Khaldun und Adonis, französische Autoren wie Chateaubriand, Rimbaud und Pierre Loti, frankophone Autoren wie Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Mohamed Dib, Rachid Boudjedra und Assia Djebar, und andere Schriftsteller wie V. S. Naipaul.

Die multikulturelle Intertextualität, die auf diese Weise entsteht, bildet eine weitere Parallele zu den Erzählungen aus *1001 Nacht*, in die ebenfalls Geschichten vieler Kulturen eingeflossen sind²³. Im Sinne Lotmans wären beide Werke als Texte

²¹ S. 142.

²² Sebbar, *Carnets*, S. 129.

²³ „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.“ Littmann, Enno: „Alf Layla wa-Layla“. In:

anzusehen, die - entsprechend seiner Unterteilung der dialogischen Strukturen zwischen Kulturen - für die arabische Kultur bzw. die der *croisés* eine 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 beiden Werken findet ihr wichtigstes Pendant auf der Ebene der Hauptfiguren. Denn so wie es die Trilogie von Shérazade schildert, betont auch die Märchensammlung die große Belesenheit des arabischen Vorbildes, die in gleicher Weise literarische und historiographische Texte 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 verschwundenen Völkern und von den einstigen Königen handelten, und auch Dichterwerke.²⁴

Mittels der Werke, die Leïla Sebbar Shérazade 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 Shérazades, so lassen sich deutlich unterschiedliche Phasen ausmachen. Sie stimmen in erstaunlicher Weise mit den Stufen des interkulturellen Dialogs überein, wie sie von Lotman herausgearbeitet und zusammenfassend wie folgt charakterisiert worden sind:

So we propose the following pattern: The 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 the 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' it.²⁵

The Encyclopaedia of Islam. 10 Bde. New Edition. London/Leiden 1954. Bd. 1, S. 358-364, hier S. 358 f.

²⁴ *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Übertragen von Enno Littmann. 6 Bde. Wiesbaden 1953. Bd. 1, S. 26.

²⁵ Lotman, S. 144 f.

Die erste Begegnung, zu der die Bibliothekarin der Stadtteilbücherei Shérazade 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 „bibliothèque portative“ zusammen, als sie Paris verläßt.²⁶

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 Shérazade 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. [...]²⁷

Es könnte so aussehen, als ob die frankophonen Texte für Shérazade, 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 maghrebischen Gesellschaften beziehen, Shérazade 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. Shérazades 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.“²⁸

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:

Shérazade lisait dans la bibliothèque. Comme si on avait su que Shérazade viendrait dans cette maison, les rayons portaient, serrés, les livres qu'elle cherchait...²⁹

²⁶ „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.“ *Shérazade*, S. 234.

²⁷ Lotman, S. 146.

²⁸ Sebbar, *Shérazade*, S. 179.

²⁹ Sebbar, *Carnets*, S. 128 f.

Shérazade 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 Rimbaud, Flora Tristan, Chateaubriand, Fromentin, Loti, bezeichnenderweise alles Autoren, die in der einen oder anderen Weise mit anderen Kulturen in Berührung gekommen sind und über sie geschrieben haben. 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“³⁰ über diese letzte Zeit seines Lebens zu schreiben.

Shérazade hat damit 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.³¹

Shérazades Bruch „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 darstellt und gestattet, Wissen über die eigene, interkulturelle Vergangenheit zu sammeln („to restore the links with the past“).

Das Leseinteresse gilt zunächst der orientalistischen Literatur, die sie als Informationsquelle über die arabische Kultur, gefiltert durch den Blick der Franzosen, benutzt. So erfährt Shérazade durch Chateaubriand etwas über die Geschichte der Mauren in Spanien (*Les aventures du dernier Abencérage*, 1826) und informiert sich bei Pierre Loti über die Türkei. Sie gerät damit, ohne dies anfangs zur Kenntnis zu nehmen, an Autoren, die einen Exotismus pflegen, von dem Tzvetan Todorov behauptet, 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.“³²

Dabei sind, wie auch Todorov in seiner anschließenden Analyse von Autoren wie Chateaubriand und Loti treffend herausarbeitet, viele dieser Texte für den heutigen

³⁰ S. 87.

³¹ Lotman, S. 146f.

³² Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris 1989. S. 297f. 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.“

Leser offen rassistisch. Die Autoren betreiben denselben Exotismus wie auch Shérazades Freund Julien Desrosiers, der sich zwar im Rahmen seiner wissenschaftlichen Arbeit mit „archives coloniales et [...] de la civilisation et de la littérature arabes“³³ befaßt, von dem Verständnis fremder Kulturen, das er aus ihnen ziehen sollte, in sein Privatleben aber nichts hinüberretten kann, da es ihm nicht gelingt, Shérazade anders als eine Inkarnation orientalistischer Phantasie zu sehen. Bezeichnend für diese Einstellung Juliens ist auch die Tatsache, daß Loti zu seinen Lieblingslektüren zählt³⁴.

Shérazade wird aus ihrer zunächst unkritischen Rezeption 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“³⁵ ruft ihre massive Kritik hervor. Erst diese direkte Konfrontation mit der Devotionaliensammlung macht ihr bewußt, was für ein verfälschtes Bild auch die Texte dieses Autors transportieren müssen.

Der Museumsbesuch wird zum Schlüsselerlebnis und markiert einen wichtigen Schritt in ihrer Entwicklung:

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.³⁶

Die orientalistischen Texte sind bei Shérazade von nun an in Ungnade gefallen. Sie fühlt sich in ihrem neugewonnenen Verhältnis zum Exotismus orientalistischer Autoren bestätigt, als sie auf ihren Wanderungen durch Frankreich den Autor V. S. Naipaul trifft³⁷:

[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

³³ Sebbar, *Shérazade*, S. 113.

³⁴ Siehe hierzu z. B. *Carnets*, S. 161.

³⁵ Sebbar, *Carnets*, S. 162.

³⁶ Lotman, S. 147.

³⁷ 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, 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*, 1960).

comprenez. Pour revivre une histoire en morceaux comme la mienne...³⁸

Naipaul fungiert als Spiegelfigur, in der sich Shérazade unter vielen Aspekten wiedererkennen kann: „Comme si on avait appartenu à la même tribu, je le reconnaisais comme l’un des miens.“³⁹ Die Parallelen - ein Leben zwischen mehreren Kulturen und die nomadische Lebensweise - sind in der Tat offensichtlich. Naipaul 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.

Ibn Khaldun 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 Werken von Madjnun, Ibn Khaldun und Adonis⁴⁰, 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 Khaldun kurz angedeutet werden soll. Ibn Khaldun, ein maghrebinischer Historiker des 14. Jahrhunderts, schrieb mit dem *muqaddama*, dem Vorwort zu seiner Universalgeschichte, den Gründungstext der Soziologie. Er entwickelt eine Theorie der geschichtlichen Evolution, die auffällig Lotmans Konzept des „changeover between centre and periphery“ ähnelt, dessen Fruchtbarkeit für die Trilogie sich hier 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

³⁸ Sebbar, *Carnets*, S. 217. Siehe hierzu auch die Formulierung der Erzählerin: „Une histoire en miettes“, vgl. oben S. 8.

³⁹ S. 215.

⁴⁰ Sebbar, *Fou*, S. 74.

capacity of defence made it easy for a new group from the rural areas, to overtake control.⁴¹

Auch Ibn Khaldun 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 Lotman hat er allerdings einen bestimmten zeitlichen Ablauf im Kopf, denn jede dritte Generation, degeneriert vom Leben im Zentrum, wird bei ihm von einer neuen ersten Generation gestürzt, die vom Land kommt.

Abgesehen von dieser Grundfigur des „changeover“ finden sich auch weitere Anklänge an Ibn Khalduns Werk 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.⁴²

Paris ist in jenem Zustand der Dekadenz angekommen, den Ibn Khaldun als Voraussetzung für das Aufkommen einer neuen Führungsgeneration sieht. Die Franzosen wären, übertrüge man Ibn Khalduns Überlegungen auf die heutige Situation, in der dritten Generation angekommen, vom Leben in der Stadt korrumpiert, dem Untergang geweiht. 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 sind und, so müßte man weiter folgen, kurz davor stehen „to overtake control“. Mit Ibn Khaldun als Intertext wird sichtbar, daß von Leïla Sebbar implizit eine Zukunftsperspektive angedeutet ist, wie sie auch aus Jurij Lotmans Theorie abgeleitet werden kann.

Shérazades Rückkehr nach Paris schließt nicht nur rein geographisch einen Kreis. Die Heldin hat auch ihre Entwicklung abgeschlossen: sie ist nun endlich bereit ist, 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 nahezu völlig durchlaufen:

4. During this stage the imported texts are entirely dissolved in the receiving culture; the culture itself changes to a state of activity and be-

⁴¹ *Encyclopaedia of the Orient*. 1996-1997. <http://i-cias.com>. Siehe auch Ibn Khaldun: *Buch der Beispiele. Die Einführung al-Muqaddima*. Leipzig 1992.

⁴² Sebbar, *Carnets*, S. 93. Der gleiche Gedanke wird an anderer Stelle (*Shérazade*, S. 191 f.) auch von einer anderen Figur formuliert.

gins 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.⁴³

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.⁴⁴

Diese letzte Phase ist außerhalb des Textes erreicht mit Büchern wie denen, die der Leser von Leïla Sebbar gerade in der Hand hält.

Die banlieue – „a creolized semiotic system“. – Der Ausgangspunkt von Shérazades 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...⁴⁵

Die Tatsache, daß die *banlieue* ihr Land ist, kann Shérazade nur aus der Distanz erfassen; sie muß es erst verlassen, um es als solches zu erkennen und dorthin zurückkehren zu können

In den Vorstädten leben die Eltern von Shérazade und die meisten ihrer Freunde, in dem Bereich, den Lotman „boundary“ nennt. Auch von ihrer Herkunft her befinden sie sich an der Grenze zwischen zwei, manchmal sogar noch mehr Kulturen⁴⁶.

⁴³ Lotman, S. 147.

⁴⁴ S. 147.

⁴⁵ Huston/Sebbar: *Lettres parisiennes*, S. 60.

⁴⁶ Shérazade 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; Djamilia zwischen Algerien und Frankreich; Pierrot zwischen Polen und Frankreich; Basile zwischen der Guadeloupe und Frankreich, Driss zwischen Marokko und

Die *banlieue* ist durch ihre Position zwischen den Kulturen der Ort par excellence, an dem ein Austausch zwischen Zentrum und Peripherie der „Semiosphäre Frankreich“ stattfindet. Diese Berührungen haben 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.⁴⁷

Die Kulturen, die bei Sebbar Einfluß nehmen – die maghrebische, 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, ebenso 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.

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.“⁴⁸ –, so daß sie einerseits durch ihre Lebensweise ständige Brüche mit den Normen des Zentrums vollziehen, andererseits aber sich genötigt sehen, 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 „hottest spots for semioticizing processes“⁴⁹, was sich auch darin auswirkt, 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 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

Frankreich; France zwischen Frankreich und der Martinique; Michel Salomon zwischen der jüdischen und der französischen Kultur usw.

⁴⁷ Lotman, S. 126.

⁴⁸ S. 134.

⁴⁹ S. 136.

the semiosphere's internal semiotics while still retaining their own characteristics.⁵⁰

Wer als *croisé* zwei oder sogar mehr Kulturen angehört, kann die Einflüsse anderer Kulturen in die französische übertragen: 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

Ein ähnlicher Prozeß auf der Ebene ästhetischer Normen macht sich an Sebbar's Text selbst bemerkbar als „metalingual structure“:

[s]omething 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.⁵¹

Die Trilogie ist 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 Gautier und aus den Tagebüchern von Delacroix; Liedtexte; Briefe von Rimbaud; Werbeschilder auf einem Wochenmarkt; Textfragmente aus den Büchern, die Shérazade auf Befehl der libanesischen Milizen zerreißen und verbrennen muß⁵². 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.“⁵³

La leçon du nom propre - Was sich auf ästhetischer Ebene ereignet, steht exemplarisch für die Suche nach einem neuen, einem „creolized semiotic system [...]“⁵⁴.

Von diesem Punkt der Analyse aus bekommt die Titelfigur eine interessante Sinn dimension, die in ihrem Namen resümiert ist.

⁵⁰ S. 136 f.

⁵¹ S. 137.

⁵² Die Textverweise erfolgen in der Reihenfolge der Aufzählung: *Shérazade*, S. 17 f.; *Shérazade*, S. 129 f.; *Shérazade*, S. 189, S. 196 f., S. 243 f.; *Shérazade*, S. 190 f.; *Shérazade*, S. 192 f.; *Carnets*, S. 53, S. 88, S. 116, S. 194; *Carnets*, S. 221; *Carnets*, S. 247; *Fou*, S. 35 f.

⁵³ Lotman, S. 138.

⁵⁴ S. 142.

[...] 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.⁵⁵

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.⁵⁶

Eine solche Interpretation deutet die Verstümmelung des Namens 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*⁵⁷ gewehrt haben. Shérazades Namensproblem trägt zwar die Spuren der kolonialen Zeit, Leïla Sebbar's Heldin selbst entstammt aber bereits einer postkolonialen Zeit⁵⁸.

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 heiße⁵⁹. 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“⁶⁰ erfährt. In seiner verkürzten Form ist der Name ein zukunftsweisendes Symbol, er hat Anteil an beiden kulturel-

⁵⁵ Sebbar, *Fou*, S. 163 f.

⁵⁶ Donadey, Anne: *Polyphonic and Palimpsestic Discourse in the Works of Leïla Sebbar and Assia Djebar: A Socio-Literary Study*. Ann Arbor 1993. S. 168f.

⁵⁷ Khatibi, Abdelkadir: *La blessure du nom propre*. Paris 1986.

⁵⁸ In der ersten Übersetzung von *1001 Nacht* ins Französische durch Antoine Galland zu Beginn des 18. Jahrhunderts, erscheint die Heldin noch als Schéhérazade. Diese Ausgabe löste die Orient-Begeisterung aus, die in der Trilogie eine zentrale Rolle spielt. Zu den Besonderheiten dieser Übersetzung, die den Text erstmals als ein Ganzes zusammenfaßt, siehe Wiebke Walter (*Tausendundeine Nacht. Eine Einführung*. München/Zürich 1987, besonders S. 28 ff.) und auch den Aufsatz von Esther Saoub („Der endlose Zyklus. Tausendundeine Nacht, Antoine Galland und eine mißverständene Zahl“. Erscheint in *Poetica* 1-2/1999).

⁵⁹ Siehe hierzu *Carnets*, S. 141.

⁶⁰ Sebbar, Leïla: *Lettres parisiennes*, Paris . S. 126.

len Systemen und kann somit zum Ansatzpunkt für etwas Neues werden, für den „third space“⁶¹ der *croisés*.

⁶¹ Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. New York 1994. S. 38.