



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Kunst des Erzählens bei Mourad Djebel

Eine narratologische Analyse seiner Romane

*Les sens interdits* und

*Les cinq et une nuits de Shahrazède*

Verfasserin

Maria Sackmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 346 349

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Französisch, Italienisch

Betreuerin:

o.Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	3
Einleitung .....	3
1. Die ‚Stimme‘ des Erzählers in der Narratologie .....	5
1.1 Die Erzählsituationen .....	7
1.2 Die narrative Instanz .....	13
1.2.1 Zeit der Narration .....	13
1.2.2 Die narrative Ebene .....	14
1.2.3 Die Person .....	17
1.3 Funktionen des Erzählers und narrativer Adressat .....	21
2. Mourad Djebel – Leben und Werk bis heute .....	22
2.1 Politisch-historischer Hintergrund der Romane .....	24
2.2 Les sens interdits .....	25
2.2.1 Chronologischer Ablauf der Handlung .....	26
2.2.2 Die Figuren .....	27
2.2.2.1 Maroued .....	27
2.2.2.2 Yasmina .....	28
2.2.2.3 Larbi .....	28
2.2.2.4 Nabile .....	29
2.2.2.5 Anisse .....	29
2.2.2.6 Coralie .....	30
2.2.3 Die Stimmen des Erzählers in <i>Les sens interdits</i> .....	31
2.2.3.1 Der heterodiegetische Erzähler .....	34
2.2.3.2 Der homodiegetische Erzähler .....	35
2.2.4 Die narrativen Ebenen .....	39
2.2.4.1 Formenvielfalt in <i>Les sens interdits</i> .....	43
2.2.5 Die Zeit der Narration .....	46
2.2.6 Die Ordnung .....	54
2.3 Les cinq et une nuits de Shahrazède .....	55
2.3.1 Chronologischer Ablauf der Handlung .....	55
2.3.2 Die Figuren .....	57
2.3.2.1 Loundja-Shahrazède .....	57
2.3.2.2 Shahrayar .....	57
2.3.2.3 Tochter Loundja-Shahrazèdes .....	58
2.3.3 Die Erzählstimmen in <i>Les cinq et une nuits de Shahrazède</i> .....	58
2.3.3.1 Die extradiegetisch-homodiegetische Erzählerin .....	58
2.3.3.2 Shahrazède – intradiegetisch – heterodiegetische Erzählerin .....	60
2.3.3.3 Loundja-Shahrazède – intradiegetisch – homodiegetische Erzählerin .....	62
2.3.3.4 Shahrayar – intradiegetisch – homodiegetischer Erzähler .....	65
2.3.3.5 Shahrayar – intradiegetisch – heterodiegetischer Erzähler .....	66
2.3.3.6 Shahrayar – intradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler?? .....	66
2.3.4 Die Zeit der Narration .....	69
2.3.5 Die narrativen Ebenen .....	71
2.3.5.1 Die Metalepse .....	72
2.3.6 Der Aufbau des Romans .....	72
2.3.7 Die Bedeutung von Literatur und Kunst .....	76

3. Parallelitäten und Weiterentwicklung .....	78
3.1 autobiographische Elemente in den Romanen .....	78
3.2 Aufbau und Erzählweise der Romane .....	79
4. Résumé .....	82
Bibliographie .....	94

## Vorwort

Im Zuge eines literaturwissenschaftlichen Seminars im Sommersemester 2006 mit dem Thema *Mille et une nuits dans la littérature maghrébine actuelle* habe ich mich zum ersten Mal mit dem Autor Mourad Djebel beschäftigt. Sein Roman *Les cinq et une nuits de Shahrzède* zählte zu den im Seminar behandelten Werken. Über den jungen Autor, auf dessen Roman die Betreuerin der vorliegenden Diplomarbeit sowie Leiterin des Seminars, o. Univ. Prof. Dr. Birgit Wagner ganz zufällig gestoßen war, war zu diesem Zeitpunkt noch nicht viel geschrieben worden; mittlerweile sind vor allem im Internet einige Artikel über ihn zu finden. Von einer wirklichen Sekundärliteratur kann jedoch noch nicht gesprochen werden. Es wurde allerdings sehr schnell deutlich, dass Mourad Djebels Erzählweise wesentlich mehr Stoff für eine Analyse zu bieten hatte, als dies innerhalb einer Seminararbeit zu bewältigen gewesen wäre. Nachdem ich herausgefunden hatte, dass es sich bei *Les cinq et une nuits de Shahrzède* bereits um den zweiten Roman Djebels handelte und dass die beiden einem Zyklus angehören, beschloss ich, mich innerhalb meiner Diplomarbeit vor allem mit den Erzählstimmen in den Romanen Djebels auseinander zu setzen. Dieser Anknüpfungspunkt stellt nur einen Aspekt unter vielen, die sich im Erzählwerk des Autors für eine genauere Untersuchung anbieten, dar. Darüberhinaus habe ich versucht, die Person des Autors zu durchleuchten, indem ich Augenmerk auf die – nach meinem Dafürhalten – autobiographischen Textstellen der Werke legte.

## Einleitung

Inhalt dieser Arbeit ist in erster Linie die Analyse der ‚Stimme‘ des Erzählers im Romanwerk Mourad Djebels, wobei ich damit beginne, einen allgemein gehaltenen Überblick über diesen Aspekt der Erzähltheorie zu geben. Anschließend werde ich versuchen die Romane *Les cinq et une nuits de Shahrzède* und *Les sens interdits* im Hinblick auf das genannte Kriterium zu untersuchen.

Im ersten von drei großen Teilen meiner Arbeit beschäftige ich mich nach einer kurzen Einleitung vor allem mit den Fragen, die der französische Erzähltheoretiker Gerard Genette unter dem Kapitel der ‚Stimme‘ in seinem *Diskurs der Erzählung* zusammenfasst und

vergleiche seine Antworten bzw. Resultate mit denen Franz Karl Stanzels. Obwohl es seit der Veröffentlichung der einflussreichen Werke dieser beiden Erzähltheoretiker sehr viele neue Erkenntnisse in der Narratologie gegeben hat<sup>1</sup>, zählen sie dennoch bis heute zu den bedeutendsten Erzähltheoretikern auf ihrem Gebiet. Genette macht im *Neuen Diskurs der Erzählung* vor allem auf die differierenden Sichtweisen und Kritiken an seinen Theorien von Mieke Bal, Shlomith Rimmon und Dorrit Cohn aufmerksam, die er oft zum Anlass nimmt für eine selbstkritische Überarbeitung seiner Erzähltheorie. Er beschäftigt sich in dieser „Überarbeitung“ auch wesentlich intensiver (als er das im *Diskurs der Erzählung* getan hat) mit Modellen von deutschen ErzähltheoretikerInnen wie Käte Hamburger, Franz K. Stanzel und Eberhard Lämmert.

Im zweiten Teil meiner Arbeit befasse ich mich mit der Anwendung der im ersten Teil herausgearbeiteten erzähltheoretischen Analyseinstrumente auf die Romane Mourad Djebels. Wie sich in der Folge zeigen wird, ist dies, trotz vorangehender, ausgiebiger Beschäftigung mit den Theorien der bekanntesten Erzähltheoretiker, nicht immer leicht. Djebel stellt den Leser vor eine durchaus große Herausforderung, wenn er die einzelnen Erzählinstanzen und –ebenen derart verstrickt, dass es anfangs unmöglich erscheint, sich in diesem „*énigme indéchiffrable*“, das er „*à travers tous les registres de la langue*“<sup>2</sup> präsentiert, zurechtzufinden.

Der dritte Teil bietet einen Vergleich der beiden Romane im Hinblick auf die unterschiedliche Struktur sowie auf die verwendete Erzähltechnik. Im Raum stehen Fragen betreffend der Bedeutung des Erzählens als Mittel zur Auf- und Verarbeitung individueller und kollektiver traumatischer Erlebnisse sowie die Verbindung zwischen persönlichen Erfahrungen des Autors und seiner Erzählweise.

---

<sup>1</sup> „Die typischen Erzählsituationen im Roman“ von Franz K. Stanzel sind im Jahr 1955 erschienen, Genettes „*Figures III*“ stammen aus dem Jahr 1972.

<sup>2</sup> La Difference im Klappentext von *Les sens interdits*.

# 1. Die ‚Stimme‘ des Erzählers in der Narratologie

Die Erzähltheorie oder Narratologie versucht die „*typischen Konstanten, Variablen und Kombinationen des Erzählens*“ zu beschreiben sowie „*innerhalb von theoretischen Modellen die Zusammenhänge zwischen den Eigenschaften narrativer Texte zu klären.*“<sup>3</sup> Einen sehr strukturierten Überblick über Beginn und Entwicklung der Erzähltheorie sowohl in den USA als auch im europäischen Raum, (denn „*der hervorstechendste Aspekt der Narratologie ist nämlich ihre implizit universelle Gültigkeit*“,<sup>4</sup>) liefert die *Einführung in die Erzähltheorie* Monika Fluderniks. Sie nennt Beispiele für erste Arbeiten dieser Disziplin, die in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erschienen, wobei Fludernik hier auf die Untersuchungen zum Roman durch Friedrich Spielhagen und Otto Ludwig hinweist. Sprachwissenschaftler aus Frankreich und England entdeckten um die Jahrhundertwende beispielsweise durch die Analyse des *imparfait* bei Flaubert „*die Rede- und Gedankenwiedergabe in der sogenannten erlebten Rede.*“<sup>5</sup> In den Anfängen des zwanzigsten Jahrhunderts sind es Käte Friedemann, Henry James und E.M. Forster, die sich durch ihre Arbeit auf diesem Gebiet einen Namen machen. In den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts entstehen mit der *Logik der Dichtung* von Käte Hamburger, mit Franz Karl Stanzels *Die Typischen Erzählsituationen im Roman* sowie mit den *Bauformen des Erzählens* von Eberhard Lämmert Werke zur Erzählforschung, die bis heute konsultiert werden. Diese heute immer noch als Grundlage dienenden Klassiker, zu denen ebenfalls ein Aufsatz von Norman Friedman zählt, leisteten große Vorarbeit auf dem Gebiet der Erzählforschung. Die Arbeiten von Tzvetan Todorov und Roland Barthes zählen zur klassischen Phase innerhalb des französischen Strukturalismus. Ihnen folgt schließlich Gerard Genette, der mit seinem *Discours du récit* eine zentrale Position einnimmt und großen Einfluss auch auf Literaturtheoretiker in den USA ausübt, wobei hier Gerald Prince, Seymour Chatman und Dorrit Cohn unbedingt zu nennen sind. Ihre Kritiken und neuen Ansätze waren es dann auch, die Genette zu einer selbstkritischen Überarbeitung seines Werkes veranlassten. In Deutschland erfreut sich Stanzels triadisches Modell, das er seit 1955 mehrmals überarbeitete und erweiterte, großer Verbreitung.

---

<sup>3</sup> Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, 17.

<sup>4</sup> Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, 19.

<sup>5</sup> Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, 19.

Eine Übersetzung der Werke Genettes in die deutsche Sprache fand erst sehr spät statt. Sein *Discours du récit*, der gemeinsam mit anderen Arbeiten im Sammelband *Figures III* 1972 erschien wurde erst 1994 übersetzt, was jedoch ermöglichte, ihn gemeinsam mit Genettes *Nouveau Discours du récit* (1983) unter dem Titel „*Die Erzählung*“<sup>6</sup> herauszugeben. Jochen Vogt schreibt in seinem Nachwort zu dieser deutschen Übersetzung, das voller Lob und Anerkennung für Genettes Werk ist, über den *Nouveau Discours du récit*, es handle sich dabei um eine „*temperamentvolle und präzise Auseinandersetzung mit Kritikern und Kritikerinnen von ‚Diskurs der Erzählung‘ (vor allem aus dem englischsprachigen Raum) – und wird damit, wie nebenbei, zu einer außerordentlich souveränen Bestandsaufnahme der internationalen Erzählforschung vor und nach ‚Diskurs der Erzählung‘*“.<sup>7</sup>

Die gemeinsame Veröffentlichung ermöglicht dem Leser einen einfachen und unmittelbaren Überblick über die Entwicklung der erzähltheoretischen Modelle.

Wir werden im Laufe der Arbeit noch mehrmals auf Mieke Bal zu sprechen kommen, deren Erzähltheorie zwar weitgehend auf der Genettes aufbaut, die aber dennoch einige grundlegende Modifikationen durchführt.<sup>8</sup> Sie lieferte mit *Narratology* ein sehr übersichtliches und klares Werk zur Einführung in die Erzähltheorie.

Genettes erzähltheoretische Arbeit basiert auf fünf Aspekten, nämlich Ordnung, Dauer, Frequenz, Modus und Stimme in einem Erzählwerk, wobei die ersten drei unter dem Überbegriff der Zeit zusammengefasst werden können. Für meine Analyse beschränke ich mich hauptsächlich auf das zuletztgenannte Kriterium, die ‚*Stimme*‘.

Mieke Bal weist in „*Narratologie*“ ausdrücklich darauf hin, dass in der Unterscheidung der genannten Aspekte die Eigenart der Theorie Genettes verankert ist, da er hier trennt, was im allgemeinen vermischt wird, und sie meint damit die Perspektive und die narrative Instanz, die er dem ‚*Modus*‘ bzw. der ‚*Stimme*‘ zuordnet. Was für Mieke Bal jedoch nicht unter den Aspekt des ‚*Modus*‘ einzuordnen sei, ist die Distanz, weil diese keine Antwort gibt auf die Frage „*wer sieht?*“, sondern vielmehr die ältere Unterscheidung zwischen *showing* und *telling* bzw. die noch weiter zurückreichende zwischen *mimésis* und *diégesis* betrifft. Genauso wenig

---

<sup>6</sup> Da mir die französische Originalausgabe Genettes *Nouveau discours du récit* nicht zur Verfügung steht, zitiere ich Genette gesamt aus der dt. Übersetzung *Die Erzählung*.

<sup>7</sup> Jochen Vogt in Genette, *Die Erzählung*, 301.

<sup>8</sup> Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, 118.

gehören ihrer Meinung nach die Überlegungen zur *Zeit der Narration* sowie zu den *Narrativen Ebenen* in das Kapitel der ‚*Stimme*‘, da sie keine Antwort auf die Frage ‚*Wer spricht*‘ bieten.<sup>9</sup>

Unter dem Aspekt der ‚*Stimme*‘ behandelt Genette sämtliche Beziehungen zwischen der narrativen Instanz und der Narration. Gerard Genette untersucht darunter in erster Linie die Frage ‚*Wer ist der Erzähler?*‘ bzw. ‚*Wer spricht?*‘. Um eine genaue Analyse durchführen zu können, muss man oft Dinge (in unserem Fall Erzählungen), die eigentlich eine untrennbare Einheit darstellen, in ihre einzelnen *Konstituenten*<sup>10</sup> aufgliedern, um diese getrennt voneinander betrachten zu können. Genette schlägt hierfür eine nochmalige Unterteilung in drei ‚*Kategorien*‘ vor: ‚*1. Zeit der Narration, 2. narrative Ebene und 3. „Person*“‘.<sup>11</sup> Bevor ich jedoch auf diese Elemente näher eingehe, möchte ich noch grundsätzlich auf den Begriff der Erzählsituation eingehen. Dies erfordert eine genauere Auseinandersetzung mit den Denkansätzen und Definitionen Stanzels, dessen 1955 erschienene ‚*Typische Formen der Erzählsituationen im Roman*‘ noch heute, vor allem in der Germanistik, Anwendung finden, auch wenn sie bei weitem nicht unbestritten sind.

## 1.1 Die Erzählsituationen

Die konkrete Definition der verschiedenen Erzählsituationen scheint durchaus keine leichte zu sein. Um dies zu erkennen genügt eine genaue Lektüre des Kapitels über die Erzählsituationen im *Neuen Diskurs der Erzählung* von Genette. Er nimmt hier Bezug auf Dorrit Cohns Vorwurf, er (und die „gesamte französische Narratologie“) hätten die Erkenntnisse von Stanzel nicht eindringlich genug studiert und berücksichtigt. Er gibt Cohn Recht und bemerkt hier zu Stanzels ursprünglichem Modell der Erzählsituationen aus den *Typischen Formen des Romans*, das seit seiner Erscheinung viel diskutiert und kritisiert wurde und dennoch bis heute Anwendung findet, es handle sich um eine ‚*unbezweifelbare empirische Beobachtung*,‘ und ‚*daß sich die überwältigende Mehrzahl der literarischen*

---

<sup>9</sup> Vgl. Bal, *Narratologie*, 21.

<sup>10</sup> Den Begriff der Konstituente verwendet Stanzel bei der Neukonstituierung seiner Erzählsituationen. Eigentlich stammt der Begriff meines Wissens aus der amerikanisch strukturalistischen Linguistik.

<sup>11</sup> Genette, *Die Erzählung*, 153.

Erzählungen auf diese drei Situationen verteilt, die er (Stanzel) zu Recht später „typisch“ nennt.“<sup>12</sup>

F. K. Stanzel unterscheidet also „drei typische Erzählsituationen“<sup>13</sup>, deren Definition ich den *Typischen Formen des Romans* entnommen habe und hier wörtlich wiedergeben möchte.

1. Die auktoriale Erzählsituation: Das auszeichnende Merkmal dieser Erzählsituation ist die Anwesenheit eines persönlichen, sich in Einmischung und Kommentaren zum Erzählten kundgebenden Erzählers. Dieser Erzähler scheint auf den ersten Blick mit dem Autor identisch zu sein. [...] Dieser auktoriale Erzähler ist also eine eigenständige Gestalt, die ebenso vom Autor geschaffen worden ist, wie die Charaktere des Romans. Wesentlich für den auktorialen Erzähler ist, daß er als Mittelsmann der Geschichte einen Platz sozusagen an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers einnimmt. Die der auktorialen Erzählsituation entsprechende Grundform des Erzählens ist die berichtende Erzählweise.
2. Die Ich-Erzählsituation: Die Ich-Erzählsituation unterscheidet sich von der auktorialen Erzählsituation zunächst darin, daß hier der Erzähler zur Welt der Romancharaktere gehört. Er selbst hat das Geschehen erlebt, miterlebt oder beobachtet, oder unmittelbar von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht. Auch hier herrscht die berichtende Erzählweise vor, der sich die szenische Darstellung unterordnet.
3. Die personale Erzählsituation: Verzichtet der Erzähler auf seine Einmischungen in die Erzählung, tritt er so weit hinter den Charakteren des Romans zurück, daß seine Anwesenheit dem Leser nicht mehr bewusst wird, dann öffnet sich dem Leser die Illusion, er befände sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur, die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewusstsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt. [...] Es ist vor allem die Illusion der Unmittelbarkeit, mit welcher das dargestellte Geschehen zur Vorstellung des Lesers wird, welche als charakteristisches Merkmal der personalen Erzählsituation anzusehen ist.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Genette, *Die Erzählung*, 269.

<sup>13</sup> Stanzel, *Typische Formen des Romans*, 16 f.

<sup>14</sup> Stanzel, *Typische Formen des Romans*, 16 f.

Diesen typischen Erzählsituationen Stanzels entsprechen bei Genette die Bezeichnungen ‚nicht-fokalisierte heterodiegetische Narration‘ für die ‚auktoriale Erzählsituation‘, ‚homodiegetische Narration‘ für die ‚Ich-Erzählung‘ und ‚heterodiegetische Narration mit interner Fokalisierung‘ für die ‚personale Erzählsituation‘.<sup>15</sup>

An den von Genette verwendeten Termini ist leicht zu erkennen, dass der Unterschied in der näheren Betrachtung bei der Berücksichtigung von *Perspektive* und *Fokalisierung* liegt. Dies ergibt sich laut Genette dadurch, dass Stanzel, wie auch die meisten anderen Erzähltheoretiker, die eigene Gliederungen bieten, das, was er ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ nennt, nicht unterscheiden, „d.h. die Frage ‚Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist?‘ wird mit der ganz anderen ‚Wer ist der Erzähler?‘ vermengt – oder, kurz gesagt, die Frage ‚Wer sieht?‘ mit der Frage ‚Wer spricht?‘“<sup>16</sup> Womit wir bei den weiter oben genannten Anmerkungen Mieke Bals wären, die ihrerseits gerade diese Separation, die Genette vornimmt für sehr eigentümlich hält.

Im *Neuen Diskurs der Erzählung* kommt Genette darauf nochmals „zurück, um die rein visuelle und daher viel zu enge Formulierung der erstgenannten Frage zu bedauern: [...] Es war wohl kaum der Mühe wert, Blickwinkel oder ‚point of view‘ umständlich durch Fokalisierung zu ersetzen, nur um gleich wieder ins alte Gleis zu geraten; man muß also die Frage ‚wer sieht?‘ durch die allgemeinere Frage ‚wer nimmt wahr?‘ ersetzen.“ Zu Letztgenannter meint er weiter unten, „dass es vielleicht besser wäre, sich auf neutralere Weise zu fragen, ‚wo liegt das Zentrum, der Fokus der Wahrnehmung?‘, da die fokale Position, wenn es eine gibt, nicht immer an einer Person festzumachen ist.“<sup>17</sup>

Der ‚point of view‘ oder ‚focus of narration‘, wie Cleanth Brooks und Robert Penn Warren den narrativen Fokus nennen (ein nach Genettes Ansicht sehr „glückliches Äquivalent“ für ‚point of view‘) alleine reicht jedoch für eine Unterscheidung laut Genette nicht aus. Stanzels Ich – Erzählsituation kann man so nicht von der Personalen Erzählsituation unterscheiden, da der Fokus hier der selbe ist, lediglich die ‚Stimme‘, also der Erzähler ist ein anderer. Das

---

<sup>15</sup> Vgl. Genette, *Die Erzählung*, 269.

<sup>16</sup> Genette, *Die Erzählung*, 132.

<sup>17</sup> Genette, *Die Erzählung*, 235.

Kriterium des Fokus kann nur die auktoriale Erzählsituation von den beiden anderen Erzählsituationen abgrenzen.<sup>18</sup>

Stanzel weist explizit darauf hin, dass mehrere Theorien, so z.B. seine eigene und die von Käte Hamburger sehr wohl parallel bestehen können, wenn man beachtet, dass sie sich auf verschiedene Verhältnisse beziehen. Er bezeichnet diese kurz Tiefen - und Oberflächenstruktur und meint damit für die erstere: es handelt sich um den Bereich, *„wo u.a. die Frage zu klären ist, wie Fiktion ganz allgemein entsteht, wie sich die Genese eines literarischen Erzähltextes von der eines nichtfiktionalen Berichts unterscheidet“*, wohingegen es sich bei der Oberflächenstruktur um jene Schicht handelt, in der *„der Vorgang der Mittelbarkeit der Erzählung für jeden Leser einschaubar gemacht wird“*<sup>19</sup>. U.a. kommt es laut Stanzel durch Grenzüberschreitungen bei diesen beiden Strukturschichten zu unterschiedlichen Auffassungen der einzelnen Literaturwissenschaftler.

Stanzel schreibt selbst: *„Schon der Versuch, die drei Typen, [...] voneinander abzugrenzen, hat zum Vorschein gebracht, daß diese begrifflichen Konstruktionen nicht kategorial voneinander geschiedene, gleichsam nebeneinander liegende Möglichkeiten meinen, sondern Erzählsituationen, von denen jede in den beiden anderen ‚in nuce‘ enthalten ist. Daher kann jede einzelne typische Erzählsituation durch graduelle Verstärkung oder durch Zurückdrängung charakteristischer Züge aus den beiden anderen Erzählsituationen abgeleitet werden.“*<sup>20</sup> Er entwirft daher einen Typenkreis, auf dem jede seiner typischen Erzählsituationen ein Drittel beansprucht. Durch die Anordnung zeigt er ihre gegenseitige Verwandtschaft, breite Übergangszonen bieten Platz für Mischformen und abgewandelte Typenformen.

---

<sup>18</sup> Vgl. Genette, Die Erzählung, , 133.

<sup>19</sup> Stanzel, Theorie des Erzählens,, 33.

<sup>20</sup> Stanzel, Typische Formen des Romans, 53.

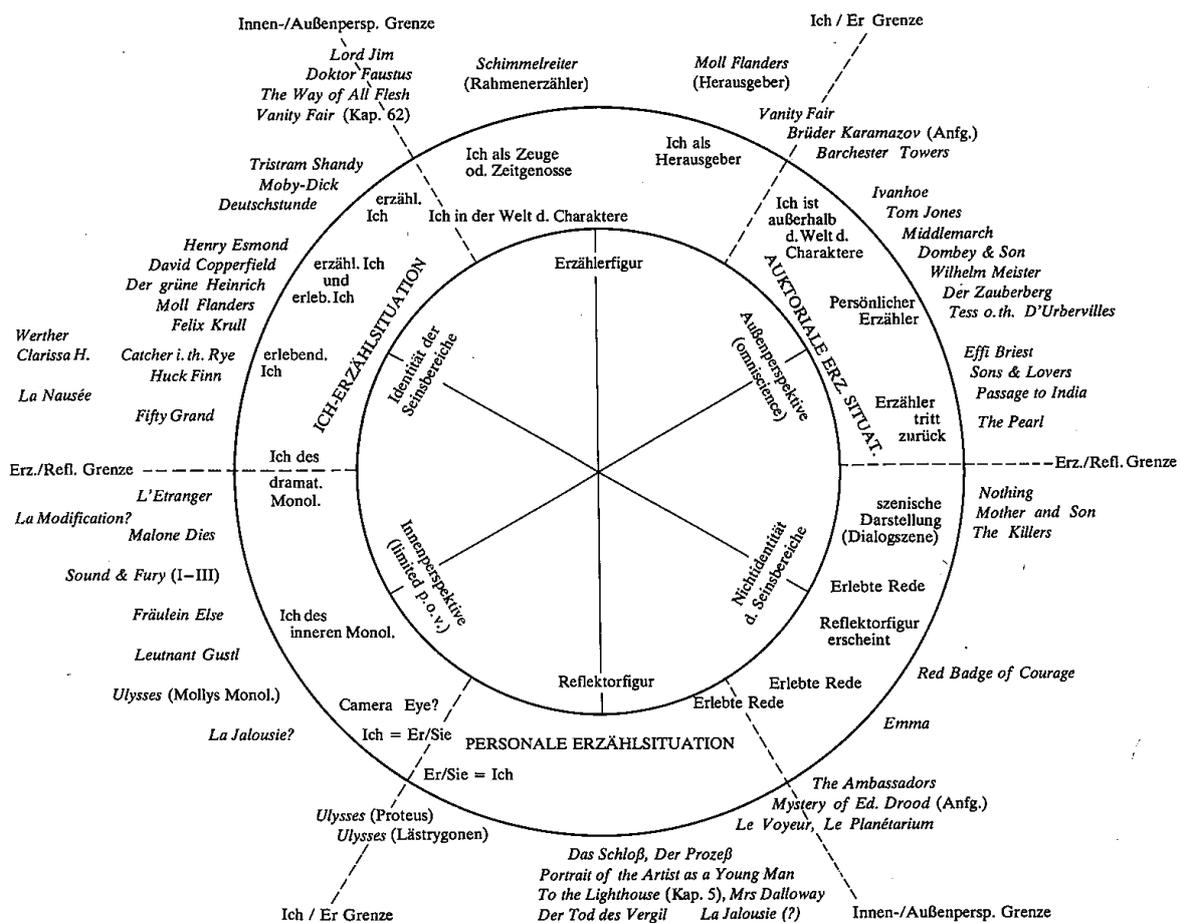


Abb. 1: Typenkreis nach Stanzel (Theorie des Erzählens, Faltblatt am Ende des Buches)

Genette beschreibt in seinem *Neuen Diskurs* vor allem die Kritiken, die Dorrit Cohn an Stanzels Modell übt und erstellt dann eine Tabelle, wo er diese Modifikationen darstellt. Damit will er vor allem auf den Umstand hinweisen, „daß sich die drei typischen Erzählsituationen aus Stanzel-1955 mit der Zeit vermehrt haben.“<sup>21</sup> Weiters zitiert Genette Jaap Lintvelt aus dessen *Essai de typologie narrative* (1981), der wohl bei der Person eine Unterscheidung in hetero- und homodiegetisch, als auch eine „Dreiteilung der narrativen Typen.“<sup>22</sup> vornimmt, dabei jedoch getrennt voneinander vorgeht, als hätten die Modelle nichts miteinander zu tun.

<sup>21</sup> Genette, *Die Erzählung*, 272.

<sup>22</sup> Genette, *Die Erzählung*, 273.

Genette fügt nun diese beiden Modelle Lintvelts in einer Tabelle zusammen und kommt so auf sechs Typen. Weiters berücksichtigt er zusätzlich zu den zwei Kategorien der ‚Person‘ und der *Perspektive* noch die der *narrativen Ebene* und kommt so auf folgende Tabelle, die nun „die drei Parameter der Fokalisierung, der Beziehung und der Ebene“ mit einbezieht.

Ebene → Beziehung ↓ Fokalisierung →	Extradiegetisch			Intradiegetisch		
	0	Intern	Extern	0	Intern	Extern
Heterodiegetisch	<i>Tom Jones</i>	<i>The Portrait of the Artist</i>	<i>The Killers</i>	<i>Der törichte Vorwitz</i>	<i>L'ambitieux par amour</i>	
Homodiegetisch	<i>Gil Blas</i>	<i>Hunger</i>	<i>L'étranger?</i>		<i>Manon Lescaut</i>	

Abb. 2: Erzählertypen nach Genette (Die Erzählung, 277)

Auf die Erzählertypen komme ich im Kapitel der Person nochmals genauer zu sprechen.

Mieke Bal übt Kritik an Genettes Fokalisierung und wird darin auch von Jonathan Culler bestätigt. Sie bemerkt, dass im Fall der internen Fokalisierung die Figur selbst sieht, wohingegen im Fall der externen Fokalisierung die Figur gesehen wird, weswegen es durchaus zu Verwirrungen kommen kann.<sup>23</sup>

Etwas, das Genette eigentlich nicht hätte passieren dürfen, da er doch genau dieses Phänomen bei der Terminologie der Ich-Erzählung vs. der Er-Erzählung kritisiert, wo sich das Personalpronomen einmal auf den Erzähler beim anderen mal jedoch auf eine Figur der Handlung bezieht. Mieke Bal meint dazu, dass die Unterscheidung zwischen Modus und Stimme, zwischen „wer sieht?“ und „wer spricht?“ schon ihre Richtigkeit haben, jedoch sei es unbedingt notwendig jeweils, also sowohl betreffend der Narration als auch betreffend der Fokalisierung zusätzlich eine Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt vorzunehmen.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Vgl. Bal, Narratologie, 28.

<sup>24</sup> Vgl. Bal, Narratologie, 29 ff.

## 1.2 Die narrative Instanz

Die narrative Instanz bringt einen narrativen Diskurs hervor und darf auf keinen Fall, wie es in den Anfängen der Erzähltheorie der Fall war, mit der Schreib-Instanz gleichgesetzt werden, genauso wenig, wie der Erzähler gezwungenermaßen mit dem Autor ident ist und der Adressat einer Erzählung nicht unbedingt der Leser sein muss. Natürlich ist es möglich, dass die jeweils genannten „Paare“ ein und derselben Person entsprechen. So ist bei einer reinen Autobiographie der Erzähler natürlich mit dem Autor gleichzusetzen. Aber auch in einer Autobiographie können auf diegetischer Ebene weitere Erzähler zu Wort kommen. In einer fiktionalen Erzählung, entspricht der Erzähler keinesfalls dem Autor, auch wenn die Fiktion teilweise autobiographische Elemente enthält, die als solche vom Leser leicht erkannt werden können, wie dies in den Romanen Mourad Djebels der Fall ist. Die narrative Instanz verändert sich zumeist im Laufe eines Romans, nicht alles wird vom selben Erzähler erzählt. Genette betrachtet sie, unterteilt in „drei Kriterien: 1. Zeit der Narration, 2. narrative Ebene und 3. Person“.<sup>25</sup>

### 1.2.1 Zeit der Narration

Wie Genette in seinem *Diskurs der Erzählung* schreibt, ist die Bekanntgabe des Ortes, an dem die Geschichte spielt von wesentlich geringerer Bedeutung als die der Zeit. Dies ergibt sich bereits daraus, dass der Erzähler eine bestimmte Zeitform benutzen muss, um eine Geschichte erzählen zu können. Ein Bezug zwischen dem Zeitpunkt, als sich der Inhalt der Erzählung zugetragen hat (oder zutragen wird) und dem Zeitpunkt, als der Erzähler berichtet, kann demnach hergestellt werden. Der Erzähler muss „notwendigerweise in einer Zeitform der Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft erzählen“<sup>26</sup>. Die Angaben des Ortes spielen eher auf der diegetischen Ebene eine Rolle, da sie hier auch oft dazu dienen können, diese Erzählung für den Leser als eine diegetische erkennbar zu machen. Dies ist momentan jedoch nicht von Bedeutung. Zum vorliegenden Kapitel schreibt Genette: „Gegenstand der Untersuchung ist die zeitliche Position des Erzählers gegenüber der erzählten Zeit. Man hätte demnach, [...], vier Narrationstypen zu unterscheiden: die ‚spätere Narration‘ (die klassische Position der Erzählung in Vergangenheitsform, zweifellos die bei weitem häufigste), die ‚frühere

---

<sup>25</sup> Genette, *Die Erzählung*, 153.

<sup>26</sup> Genette, *Die Erzählung*, 153.

*Narration*’ (die prädiktive Erzählung, die im allgemeinen im Futur steht, die aber auch im Präsens vorgetragen werden kann, [...] die ‚gleichzeitige Narration‘ (Erzählung im Präsens, die Handlung simultan begleitend) und die (zwischen die Momente der Handlung) ‚eingeschobene Narration‘. “<sup>27</sup>

Wie sich bei der Analyse der beiden Romane herausstellen wird, ist die verwendete Zeitform nicht bezeichnend für die Position des Erzählers zur erzählten Zeit. Bei beiden Romanen überwiegen die späteren Narrationen und dennoch überwiegt die Verwendung des Präsens. Genette schreibt über die spätere Narration, dass *„der Gebrauch einer Zeitform der Vergangenheit genügt, um sie als solche kenntlich zu machen, auch wenn dadurch noch nichts Genaueres über den Zeitenabstand gesagt ist, der den Moment der Narration von dem der Geschichte trennt.“*<sup>28</sup>

Es ist etwas verwunderlich, dass Genette die soeben zitierten Aussagen tätigt, ohne darauf hinzuweisen, dass die Verwendung der Vergangenheitsform zwar ein Zeichen dafür ist, dass es sich um eine spätere Narration handelt, jedoch nicht Voraussetzung für eine spätere Narration darstellt. Die Präsens Erzählung ist schließlich keine Erscheinung des 21. Jahrhunderts. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts fand das historische Präsens in Romanen vermehrt Anwendung. Folglich kann eine gleichzeitige Narration auch nicht an diesem einen Kriterium, nämlich der Verwendung des Präsens, festgemacht werden. Es braucht jedenfalls zusätzlich Hinweise, um eine solche Erzählung als simultane Erzählung kenntlich zu machen.

## 1.2.2 Die narrative Ebene

Nehmen wir zur Einleitung die Definition der narrativen Ebenen von Genette zur Hand, der in seinem *Diskurs der Erzählung* wie folgt schreibt:

*„Wir wollen diesen Ebenenunterschied wie folgt definieren: Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.“*<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Genette, *Die Erzählung*, 154 f.

<sup>28</sup> Genette, *Die Erzählung*, 157.

<sup>29</sup> Genette, *Die Erzählung*, 163.

Die erste Ebene bezeichnet Genette als ‚extradiegetische‘. Der Erzähler wendet sich auf dieser Ebene direkt an den Leser. Die Ereignisse, von denen in dieser Erzählung berichtet wird, nennt er diegetische oder intradiegetische Ereignisse. Wird nun in dieser zweiten, diegetischen bzw. intradiegetischen Ebene von weiteren Ereignissen erzählt, so nennt er diese metadiegetisch. Mieke Bal kritisiert Genettes Verwendung des Präfixes ‚meta‘ um die Erzählung durch einen intradiegetischen Erzähler zu bezeichnen und schlägt indes vor, dafür den Begriff ‚Hypoerzählung‘ zu wählen. Genette kennt die Problematik, die die Bezeichnung ‚metadiegetisch‘ mit sich bringt, ändert seinen Terminus jedoch trotzdem nicht, u.a. weil er für ihn „gut den systematischen Zusammenhang mit der Metalepse verdeutlicht.“<sup>30</sup> Mieke Bal ist entschieden anderer Meinung, wenn sie sagt „Il faut absolument arrêter cet abus, qui entraîne une fâcheuse imprécision de termes qui sont créés ou introduits pour leur précision.“<sup>31</sup> und sie ist nicht die einzige, die die Wahl des Präfixes ‚meta‘ als problematisch bezeichnet.<sup>32</sup>

Genette verwendet zur Verdeutlichung seiner Ebenenunterteilung folgende „Strichmännchen – Zeichnungen“:

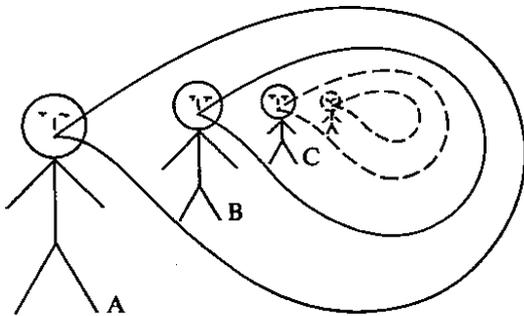


Abb. 3: narrative Ebenen nach Genette (Die Erzählung, 250)

Diese erste Graphik beschreibt eine Situation, wie sie z.B.: in Tausendundeine Nacht vorliegt. Ein extradiegetischer Erzähler produziert eine Erzählung, in der eine intradiegetische Figur vorkommt, die in der Folge selbst, als intradiegetischer Erzähler eine nunmehr metadiegetische Erzählung vorbringt in der es wiederum möglich wäre, dass sich eine metadiegetische Figur zu Wort meldet und in der Folge eine metametadiegetische Erzählung

<sup>30</sup> Genette, Die Erzählung, 254.

<sup>31</sup> Bal, Narratologie, 24.

<sup>32</sup> Vgl. Fludernik, Einführung in die Erzähltheorie, 114.

produziert. Die Geschichten aus Tausendundeiner Nacht haben gezeigt, dass dieses Prinzip sehr lange fortgesetzt werden kann.

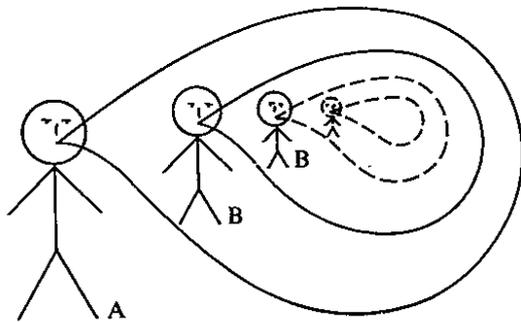


Abb. 4: narrative Ebenen nach Genette (Die Erzählung, 250)

Die zweite Graphik verdeutlicht, dass der Wechsel der Ebene nicht gezwungenermaßen mit einem Wechsel des Erzählers einhergehen muss. Hier ist eine Situation dargestellt, in der ein extradiegetischer Erzähler A eine Erzählung produziert, in der eine intradiegetische Figur vorkommt. Diese wird in der Folge zum intradiegetischen Erzähler, jedoch erzählt dieser nicht wie im ersten Beispiel von einer „neuen“ metadiegetischen Figur, sondern er erzählt seine eigene Geschichte, d.h. es handelt sich dabei um einen homodiegetischen Erzähler.<sup>33</sup>

Genette definiert überdies metadiegetische Erzählungen, so wie auch John Barth, anhand ihrer Beziehung zur ersten Erzählung, in die sie sich einfügen. Ursprünglich unterschied er drei fundamentale Typen, wobei der erste dadurch gekennzeichnet war, dass die Metadiegesen eine explikative Funktion ausübte. Der zweite Typ beschrieb eine rein thematische Beziehung zwischen Metadiegesen und Diegesen und der dritte Typ beschrieb keinerlei wirkliche Beziehung, denn hier erfüllte der narrative Akt an sich eine Funktion. Im *Neuen Diskurs der Erzählung* erweitert Genette seine Typologie indem er die Typologie von John Barth heranzieht, in seine einarbeitet und diese damit verbessert. Zur Definition der so entstandenen sechs verschiedene Typen verwendet er funktionale Ausdrücke. Sein ursprünglicher Typ 1 bleibt unverändert und definiert sich nach wie vor anhand der *explikativen Funktion*, die die Metadiegesen in Bezug auf die Diegesen ausübt. An zweiter Stelle schiebt er nun einen Typ ein, an den er ursprünglich nicht gedacht hat (genauso wenig wie John Barth). Er beschreibt diesen neuen Typ 2 anhand der *„prädikativen Funktion einer metadiegetischen Prolepse, die nicht mehr auf die früheren Ursachen, sondern die späteren Folgen der diegetischen*

<sup>33</sup> Vgl. Genette, Die Erzählung, 249 f.

*Situation hinweist; [...] hierher gehören alle prophetischen Träume oder Erzählungen, das Orakel des Ödipus, die Hexen von Macbeth usw.*<sup>34</sup>;“

Seinen ursprünglichen Typ 2 unterteilt Genette in seiner neuen Typologie und erhält dadurch einen neuen Typ 3, der sich aufgrund einer rein *thematischen* Funktion der Metadiegeese definiert und einen Typ 4, bei dem die Metadiegeese eine *persuasive* Funktion erfüllt. An fünfter Stelle folgt ein Typ, der in der ursprünglichen Typologie nicht berücksichtigt wurde. Bei diesem Typ 5 definiert sich die metadiegetische Erzählung anhand ihrer *distraktiven* Funktion. Genauso wie beim ursprünglichen Typ 3, der nun zu Typ 6 geworden ist, in dem die Metadiegeese anhand der *obstruktiven* Funktion definiert wird, besteht hier keine thematische Beziehung zwischen Metadiegeese und Diegeese, die Narration alleine ist hier von Bedeutung.<sup>35</sup>

### 1.2.3 Die Person

Dieses Kapitel überschneidet sich teilweise mit dem der Erzählsituationen. Es geht im wesentlichen um die Frage, ob in der ersten bzw. in der dritten Person erzählt wird oder, bezeichnet nach der laut Stanzel „*herkömmlichen Terminologie*“ – handelt es sich um eine *Ich-Erzählung* oder um eine *Er-Erzählung*. Stanzel schafft in seiner Theorie des Erzählens 1979 eine Neukonstituierung der typischen Erzählsituationen, wie sie hier im ersten Kapitel (Die Erzählsituation) aufgelistet sind. Er reagiert damit auf Fortschritte, die die Erzählforschung seit seiner 1955 „vorgelegten *theoretischen Begründung der Typen der ES (Erzählsituationen)*“<sup>36</sup> gemacht hat.

Stanzel untersucht die Erzählsituationen unter dem Aspekt der „Mittelbarkeit“ und zerlegt diese zur genaueren Erörterung in 3 Konstituenten - neben der der Person noch in die des Modus und der Perspektive.

Er schreibt über die Konstituente der Person, dass „*die althergebrachten Begriffe Ich- und Er-Erzählung schon viel Verwirrung gestiftet haben, weil ihr Unterscheidungskriterium, das Personalpronomen, im Falle der Ich-Erzählung auf den Erzähler bezogen wird, im Falle der*

---

<sup>34</sup> Genette, Die Erzählung, 255.

<sup>35</sup> Vgl. Genette, Die Erzählung, 166 f, 255.

<sup>36</sup> Stanzel, Theorie des Erzählens, 68.

*Er-Erzählung jedoch auf eine Figur der Erzählung, die nicht der Erzähler ist. Auch in einer Er-Erzählung, z.B. in Tom Jones oder im Zauberberg, gibt es ein Erzähler – Ich.*“<sup>37</sup>

Aber es ist nicht nur die Terminologie selbst, die verwirrt - ganz offensichtlich gibt es keine allgemein gültige Definition dieser beiden Erzählformen. Während W.C. Booth in seiner *Rhetoric of fiction* schreibt „*Perhaps the most overworked distinction is that of person*“<sup>38</sup> und das Wesentliche in der Unterscheidung zwischen ‚*dramatized*‘ und ‚*undramatized narrator*‘ sieht, weist Stanzel auf folgendes hin: „*Auch wenn Booth zeigen kann, dass das für ihn so wichtige Unterscheidungskriterium [...] womit er im wesentlichen den Unterschied zwischen einer persönlichen und unpersönlichen Erzählweise meint, sowohl an Ich- wie auch an Er-Erzählern zu beobachten ist, so ist damit in keiner Weise bewiesen, daß das eine Kriterium wesentlich, das andere aber unwesentlich sei.*“<sup>39</sup> In der Typologie Stanzels erscheinen die beiden Konstituenten Person und Modus als völlig gleichwertig. Über die erstgenannte erklärt er:

*„Das die Opposition Person konstituierende Element ist [...] das Ausmaß der Identität der Seinsbereiche, in denen die Träger der Handlung (Charaktere) und die Mittlerfigur (Erzähler oder Reflektor) beheimatet sind.“*<sup>40</sup>

Hier scheint mir doch die Definition Genettes sowie die von ihm geprägten bzw. verwendeten Begriffe wesentlich klarer.

*„Die Anwesenheit von Verben in der ersten Person innerhalb eines narrativen Textes kann also auf zwei sehr verschiedene Situationen hindeuten, die die Grammatik vermengt, die die narrative Analyse jedoch auseinanderhalten muß: einerseits darauf, daß der Erzähler sich selbst als solchen bezeichnet, so wenn Vergil schreibt: „Arma virumque cano [...], andererseits darauf, daß der Erzähler mit einer der Figuren [personnages] der Geschichte personal identisch ist, so wenn Crusoe schreibt: „1632 wurde ich in York geboren [...]“. Der Ausdruck „Erzählung in der ersten Person“ meint ganz offensichtlich nur die zweite dieser Situationen, und diese Dissymmetrie bestätigt seine Untauglichkeit. [...] Man wird hier also zwei Typen von Erzählungen unterscheiden: solche, in denen der Erzähler in der Geschichte,*

---

<sup>37</sup> Stanzel, Theorie des Erzählens, 71.

<sup>38</sup> Booth, The rhetoric of fiction, 150.

<sup>39</sup> Stanzel, Theorie des Erzählens, 114.

<sup>40</sup> Stanzel, Theorie des Erzählens, 72.

die er erzählt, nicht vorkommt, abwesend ist (Beispiele: Homer in der *Ilias*, Flaubert in der *Éducation sentimentale*), und solche, in denen der Erzähler als Figur in der Geschichte, die er erzählt, anwesend ist (Beispiele: *Gil Blas*, *Wuthering Heights*). Aus evidenten Gründen nenne ich den ersten Typ heterodiegetisch, den zweiten homodiegetisch.“<sup>41</sup>

Definiert man diese beiden Typen nun zusätzlich durch die narrative Ebene (extra- oder intradiegetisch) so unterscheidet Genette „vier fundamentalen Erzählertypen“, die er wie folgt zusammenfasst: 1) *extradiegetisch-heterodiegetisch*, Beispiel: Homer, Erzähler erster Stufe, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht vorkommt; *extradiegetisch-homodiegetisch*, Beispiel: *Gil Blas*, Erzähler erster Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt; 3) *intradiegetisch-heterodiegetisch*, Beispiel: *Scheherazade*, Erzählerin zweiter Stufe, die Geschichten erzählt, in denen sie im allgemeinen nicht vorkommt; 4) *intradiegetisch-homodiegetisch*, Beispiel: *Odysseus* in den Gesängen IX bis XII, Erzähler zweiter Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt.<sup>42</sup>

Beim homodiegetischen Erzähler unterscheidet Genette noch nach dem Grad seiner „Anwesenheit“ in der Erzählung.

„Die Abwesenheit ist absolut, die Anwesenheit hat ihre Grade. Man muß daher innerhalb des homodiegetischen Typs zumindest zwei Spielarten unterscheiden: einmal die, wo der Erzähler der Held seiner Erzählung ist (*Gil Blas*), und dann die, wo er nur eine Nebenrolle spielt, die fast immer die eines Zeugen oder Beobachters ist: [...]. Allem Anschein nach kann der Erzähler in seiner Erzählung nicht eine gewöhnliche Nebenfigur sein: entweder er ist der Star oder ein bloßer Zuschauer.“<sup>43</sup>

Von Genette stammt auch der Begriff des ‚*autodiegetischen*‘ Erzählers, der z.B. auf den Erzähler Maroued in *Les sens interdits* zutrifft und der „sozusagen den höchsten Grad des *Homodiegetischen* repräsentiert“.<sup>44</sup> Die Tatsache, dass man beim homodiegetischen Erzähler anhand der Intensität seiner Anwesenheit noch weitere Unterscheidungen treffen kann, findet man bereits davor bei Norman Friedman.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Genette, *Die Erzählung*, 175.

<sup>42</sup> Genette, *Die Erzählung*, 178.

<sup>43</sup> Genette, *Die Erzählung*, 175 f.

<sup>44</sup> Genette, *Die Erzählung*, 176.

<sup>45</sup> Vgl. Genette, *Die Erzählung*, 260.

Allerdings hält Genette in seinem *Neuen Diskurs der Erzählung* an obiger Aussage betreffend des heterodiegetischen Erzählers nicht mehr zu 100 Prozent fest, und lässt der „allmählichen Abstufung“ von Stanzel, der hier schreibt: „Der Übergang zwischen den beiden ES (Erzählsituationen) ist offen, es lassen sich mehrere Zwischenstationen zwischen ihnen finden“<sup>46</sup> ihre Möglichkeit. Denn: „auch die Abwesenheit hat ihre Grade und nichts gleicht so sehr einer schwachen Abwesenheit wie eine unscheinbare Anwesenheit. Oder einfacher: von welcher Distanz an beginnt man, abwesend zu sein?“<sup>47</sup>

Für Stanzel liegt das wichtigste Merkmal im Vergleich der Ich-Erzählung mit der Er-Erzählung in der Art der Betrachtung der Ereignisse, von denen erzählt wird. Während das Erzählen für den Ich-Erzähler „*existenziell bedingt*“ ist, so wird der Er-Erzähler bzw. auktoriale Erzähler von einer „*literarisch – ästhetischen Erzählmotivation*“<sup>48</sup> angetrieben. Natürlich ist auch die Auswahl dessen, was erzählt wird, eine andere, je nachdem wer die Geschichte erzählt.

Beide Erzählformen bieten unterschiedliche Möglichkeiten der Präsentation der Geschichte. Die Wahl eines Autors, ob er die Geschichte von einer Figur der Handlung in der Ich-Form oder von einer außenstehenden Figur erzählen lässt, fällt sicher nicht immer leicht. Bestimmt ein Grund dafür, warum die Erzählsituation in neueren Romanen oft auch wechselt. Teile werden von einem heterodiegetischen Erzähler berichtet und andere wiederum von einem homodiegetischen.

Es handelt sich allerdings nicht immer um einen tatsächlichen Erzählerwechsel, sondern lediglich um einen Wechsel des Bezugs. Stanzel analysiert diesen Bezugswechsel in seiner *Theorie des Erzählens* sowohl in modernen Romanen (dies ist natürlich in Relation zum Erscheinen seiner *Theorie des Erzählens* zu sehen) als auch in Thackerays *The History of Henry Esmond*. Die Analyse dieses Romans bringt ihn zu folgendem Schluss:

„Der Wechsel von Ich zu Er erfolgt meist zum Zwecke der Distanzierung des erzählenden Ich vom erlebenden Ich. Dieser Bezugswechsel kann praktisch jederzeit im Zusammenhang einer Erzählung erfolgen, da in der Erzähldistanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich diese

---

<sup>46</sup> Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 32 f.

<sup>47</sup> Genette, *Die Erzählung*, 263.

<sup>48</sup> Vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 129.

*Möglichkeit schon angelegt ist. Der Wechsel von Er zu Ich, also die Rückkehr zum charakteristischen Personalbezug der Ich-Erzählung, setzt dagegen eine gewisse Personalisierung der ES voraus.*<sup>49</sup>

Im modernen Roman, so Stanzel, steht der Bezugswechsel *„oft in Zusammenhang mit der Psychologie der Bewusstseinspaltung.*<sup>50</sup>

Ein Phänomen, das in Romanen, die nach dieser Aussage Stanzels erschienen sind, verstärkt auftritt.

### **1.3 Funktionen des Erzählers und narrativer Adressat**

Dem Erzähler und dem narrativen Adressaten gehören in Genettes *Diskurs der Erzählung* je ein eigener Unterpunkt im Kapitel der ‚*Stimme*‘. Hier möchte ich nur einige Punkte daraus zusammenfassen und tue dies für beide gemeinsam. Schließlich sind sie beide *„Protagonisten“* in der dritten Funktion des Erzählers nach Genette, der *„Erzählsituation“*.<sup>51</sup>

Genette unterteilt die *„Erzählfunktionen nach Maßgabe der verschiedenen Aspekte der Erzählung (im weiten Sinne des Wortes), auf die sie sich beziehen.“*<sup>52</sup> Die fünf aus dieser Unterteilung resultierenden Funktionen fasse ich hier kurz zusammen:

Als ersten Aspekt nennt er die *Geschichte* und die sich darauf beziehende *narrative Funktion*, die jedem Erzähler eigen ist. Den zweiten Aspekt bildet der narrative *Text* auf den sich der Erzähler beziehen kann, wenn er *„seine innere Organisation“* deutlich macht. Weiters kann sich der Erzähler in einem *metanarrativen* Diskurs auf einen narrativen Text beziehen, der den zweiten Aspekt darstellt. Diese Verdeutlichung der inneren Organisation der Erzählung bezeichnet Genette als die *Regiefunktion*.

Der dritte Aspekt wurde zu Beginn dieses Kapitels schon angesprochen, es ist dies die *Erzählsituation* selber und die hier zuzuordnende *Kommunikationsfunktion*, in ihren verschiedenen Erscheinungsformen, je nach Art des Kontaktes zwischen Erzähler und Adressaten. Genette definiert noch zwei weitere Funktionen, und zwar *„die testimoniale oder*

---

<sup>49</sup> Stanzel, Theorie des Erzählens, 140.

<sup>50</sup> Stanzel, Theorie des Erzählens, 143.

<sup>51</sup> Vgl. Genette, Die Erzählung, 183.

<sup>52</sup> Genette, Die Erzählung, 183.

*Beglaubigungsfunktion, so wenn der Erzähler den Präzisionsgrad seiner Erinnerung angibt oder die Quelle, aus der er seine Informationen hat sowie die ideologische Funktion, die vorliegt, wenn die direkten oder indirekten Einmischungen des Erzählers in die Geschichte die didaktischere Form eines autorisierten Kommentars der Handlung annehmen.*

Genette bekräftigt, dass „keine der fünf Funktionen allzu starr oder pedantisch aufgefasst werden darf. Lediglich die erste ist völlig unverzichtbar und keine völlig vermeidbar.“<sup>53</sup>

Die Unverzichtbarkeit der ersten ist wohl darauf zurückzuführen, dass es sich lediglich bei ihr, wie Genette in seinem *Neuen Diskurs der Erzählung* feststellt, um eine ‚narrative Funktion‘ handelt während die anderen vier ‚extra-narrative Funktionen‘<sup>54</sup> darstellen.

Wie zu Beginn des Kapitels bereits erwähnt, ist der narrative Adressat neben dem Erzähler der zweite Protagonist der Erzählsituation. Jeder Erzähler wendet sich an einen narrativen Adressaten, der sich folglich auch auf der selben narrativen Ebene befinden muss. D.h. ein extradiegetischer Erzähler wendet sich an einen extradiegetischen Adressaten, „der mit dem virtuellen Leser zusammenfällt, mit dem sich dann jeder reale Leser identifizieren kann“.<sup>55</sup> ein intradiegetischer Erzähler an einen intradiegetischen Adressaten, der nicht mit dem Leser gleichzusetzen ist sondern selbst Figur der Handlung ist.

Genette spricht in seinem Kapitel zum narrativen Adressaten noch eine weitere Möglichkeit an, nämlich „die Identität von Adressat und Held, d.h. die Situation einer ‚Narration in der zweiten Person‘“,“<sup>56</sup> worauf wir bei den Untersuchungen von *Les cinq et une nuits de Shahrazède* noch zu sprechen kommen werden.

## **2. Mourad Djebel – Leben und Werk bis heute**

Bei Mourad Djebel handelt es sich um einen jungen, algerischen Autor, der sich durch die Publikation seiner beiden Romane *Les sens interdits* und *Les cinq et une nuits de Shahrazède* sowie durch den Gedichtband *Les Paludiques* bereits seinen Platz in der neueren algerischen Exilliteratur sichern konnte. In Österreich war es mir nicht möglich, abgesehen von wenigen Artikeln im Internet, Sekundärliteratur über Mourad Djebel zu finden. Die Informationen, die

---

<sup>53</sup> Der gesamte Absatz bezieht sich auf das Kapitel der Funktionen des Erzählers in Genette, *Die Erzählung*, 183 f.

<sup>54</sup> Genette, *Die Erzählung*, 279.

<sup>55</sup> Genette, *Die Erzählung*, 187.

<sup>56</sup> Genette, *Die Erzählung*, 281.

ich hier über den jungen Autor geben kann, entnehme ich in erster Linie einem Interview, das er am 14. Dezember 2006 „*La Dépêche de Kabylie*“<sup>57</sup> gegeben hat sowie den Umschlagseiten der beiden Romane.

Mourad Djebel wurde 1967 in Algerien geboren, wo er Architektur studierte. 1994 verließ er seine Heimat, um nach Westafrika zu gehen. Er lebte zwei Jahre im afrikanischen Staat Bénin bevor er sich schließlich in Frankreich niederließ. Literatur spielte für Mourad Djebel seit jeher eine große Rolle. Bereits während seiner Schul- und Studienjahre schrieb er, v.a. Poesie, kurze Texte und Entwürfe für Theaterstücke. Die Frage, ob er beginnen sollte, für die „Öffentlichkeit“ zu schreiben, war bereits lange präsent. In Paris ergab sich nach einiger Zeit die Antwort wie von selbst. Grund dafür war zum einen der gewonnene zeitliche wie auch räumliche Abstand zu seiner Jugendzeit in Algerien, zum anderen die persönliche Notwendigkeit, seine Erinnerungen zu ordnen und zu durchforsten, auf diese Art in gewisser Weise Trauerarbeit zu leisten. Das Manuskript zu seinem ersten Roman *Les sens interdits* beendete Mourad Djebel im Oktober 1999, der Roman wurde im September 2001 publiziert. Vier Jahre später erschien sein zweiter Roman *Les cinq et une nuits de Shahrzède* - die Literatur hatte eine zentrale Rolle in seinem Leben eingenommen.

Laut eigenen Angaben gehören diese beiden ersten Romane einem Zyklus an, dem zu seiner Vervollständigung noch ein oder zwei weitere Romane fehlen. Neben autobiographischen Elementen behandelt der Zyklus zwei oder drei große Themen. Einerseits „die Erinnerung und die Geschichte“, womit er zuerst die persönliche Erinnerung meint und die Art wie diese ihm die Grausamkeiten, die er in den ersten dreißig Jahren seines Lebens in Algerien erfahren musste immer wieder vor Augen führt. Er setzt sein persönliches Gedächtnis in Bezug zur kollektiven Erinnerung die Geschichte seines Landes betreffend. Die zweite große Thematik stellt die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Schreibens dar. Im Roman *Les cinq et une nuits de Shahrzède* ist die Protagonistin Loundja-Shahrzède anfangs der Überzeugung, dass Literatur und Kunst im allgemeinen im Stande sind, ein Menschenleben zu retten. Am Ende verliert sie jedoch dieses Vertrauen während ihr Freund Shahrayar die genau gegenteilige Entwicklung durchmacht. Mourad Djebel macht im genannten Interview darauf aufmerksam, dass die junge Erzählerin des Romans die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Schreibens in den Raum stellt, ohne sie zu beantworten. „*Poser ce genre d’interrogations est en soi une*

---

<sup>57</sup> enthalten in der website: <http://dzlit.free.fr/vuart.php?aut=00205&art=00000036>, 31.08.08.

*ambiguïté, comment quelqu'un qui écrit et croit à ce qu'il écrit peut se poser la question de l'utilité de l'écriture voire de l'art en général ?*<sup>58</sup>

Weiters bestimmt die Frage nach dem ‚Anderen‘ die Arbeit Mourad Djebels. Er meint damit das ‚Andere‘ im weitesten Sinn seiner Bedeutung, also alles, was den Kontakt zum ‚Anderen‘ ausmacht und zwar sowohl in sehr intimen menschlichen Beziehungen als auch bei flüchtigen Bekanntschaften, in der Freundschaft, der Liebe, der Leidenschaft, dem Hass, der Andersartigkeit, dem Streit, usw. Mit dem ‚Anderen‘ meint er nicht nur das, was einem Land oder einer Kultur fremd ist. „[...] *tout ce qui n'est pas moi est autre.*“<sup>59</sup>

Weiters beschreibt Djebel sein zentrales Anliegen, eine möglichst große Formenvielfalt in seinen Romanen zu präsentieren. Wie reagieren Form und Inhalt aufeinander? Er integriert sowohl Poesie, Theater, Märchen als auch Novellen und Aufsätze in seine Romane. So beschränkt sich beispielsweise die ‚theatrale Schreibweise‘ in *Les sens interdits* nicht auf das Einfügen einzelner Fragmente eines Theaterstücks, sondern wird durch die theatrale Wiedergabe mehrerer Dialoge verstärkt.

In einem anderen Interview sagt Djebel: „*Ma génération est habitée par une révolte incommensurable [...] Nous sommes nés après l'indépendance et nous avons connu une sorte de dictature. Notre passage de l'adolescence à l'âge adulte a été ponctué par des explosions – celle des étudiants en 1986, celle de 1988, puis celle qu'on nomme « les événements ». Nous vivions alors la peur au ventre.*“<sup>60</sup> In seinen stark autobiographischen Romanen spannt er einen Bogen von der Zeit der Unabhängigkeit bis in die Gegenwart.

## 2.1 Politisch-historischer Hintergrund der Romane

Seit 1830 stand Algerien unter der Kolonialherrschaft der Franzosen. Der Berber-Führer Abdel-Kader versuchte noch bis 1847 die Franzosen zu vertreiben und ein großarabisches Reich zu schaffen. In den 30er Jahren formierte sich eine Unabhängigkeitsbewegung, die immer wieder zu Aufständen gegen die Kolonialmacht aufrief. 1947 wurde allen Algeriern die französische Staatsbürgerschaft zuerkannt, ein Versuch die algerische Unabhängigkeitsbewegung zu stoppen. 1954 begann die FLN (Front de libération nationale) den Kampf gegen die französische Kolonialmacht, in dem sie ab 1956 von den bereits unabhängigen Ländern Marokko und Tunesien unterstützt wurde. Der Algerienkrieg endete

---

<sup>58</sup> Mourad Djebel im Interview mit *La Dépêche de Kabylie* auf <http://dzlit.free.fr/vuart.php?aut=00205&art=00000036>.

<sup>59</sup> ibd.

<sup>60</sup> <http://www.limag.refer.org/Textes/Semmar/Djebel.htm>.

im März 1962 mit der Erlangung der Unabhängigkeit für Algerien, die am 5. Juli desselben Jahres offiziell ausgerufen wurde. Die angegebenen Zahlen betreffend der Kriegsoffer auf algerischer Seite liegen zwischen 350.000 und 1,5 Millionen. Arbeitslosigkeit und Wohnungsnot lösten Mitte 1988 schwere Unruhen aus, die dazu führten, dass die FLN ihr Machtmonopol aufgab und eine Demokratisierung eingeleitet wurde. Im Oktober 1988 kam es in mehreren algerischen Städten, darunter auch Annaba und Constantine, zu Demonstrationen bei denen es zu schweren Verwüstungen durch die Demonstranten kam. Der Versuch der algerischen Armee die Situation unter Kontrolle zu bringen forderte ungefähr 400 Todesopfer. Ab 1990 kam es durch den wirtschaftlichen Niedergang des Landes zum Aufschwung der islamistischen Bewegung FIS (Front islamique du salut). Ein sich abzeichnender Sieg der FIS bei den Parlamentswahlen wurde durch Eingreifen der Armee und Abbruch der Wahlen 1991 verhindert. Im darauffolgenden Jahr wurde die Auflösung der FIS befohlen, was in der Folge zu einem blutigen Guerillakrieg führte.

Vor allem die Ereignisse der Jahre 1962 sowie 1988 bis 1991 werden in den beiden Romanen Djebels beschrieben.

## 2.2 Les sens interdits

Bei *Les sens interdits* handelt es sich um den ersten Roman Djebels. Gleich zu Beginn zitiert er Kateb Yacine, womit er seine Bezugnahme auf *Nedjma* von Anfang an signalisiert. Es ist nicht meine Absicht, in dieser Arbeit einen Vergleich der beiden Romane anzustellen bzw. zu untersuchen, inwiefern sich Erzähl- und Strukturelemente als auch thematische Schwerpunkte Katebs *Nedjma* in Djebels *Les sens interdits* wiederfinden.<sup>61</sup> Diese Analyse wäre bestimmt nicht uninteressant und würde allein Stoff für eine eigene Arbeit liefern. Salim Bachi, ebenfalls ein junger algerischer Autor, dessen erster Roman *Le Chien d'Ulysse* (2001) mit dem "Prix Goncourt du premier roman 2001" ausgezeichnet wurde, schreibt in seinem „blog littéraire“ über Mourad Djebel: „pour beaucoup d'écrivains algériens, Kateb Yacine est la corde qui fait vibrer l'arc ou la lyre. Le poète « en guerre contre son estomac » et le monde le

---

<sup>61</sup> Ein solcher Vergleich ließe sich auch mit dem zweiten Roman Djebels anstellen, der zwar inhaltlich keine so starke Ähnlichkeit zu *Nedjma* aufweist, wie *Les sens interdits*, jedoch dennoch viele Parallelitäten zu bieten hat.

*prend pour modèle. Mourad Djebel s'inscrit dans cette lignée. Il s'y meut avec aisance ; Rachid Boudjedra et Mohammed Khaïr-Eddine sont ses égaux.*“<sup>62</sup>

Man könnte durchaus dazu neigen *Les sens interdits* als eine « réécriture« Katebs *Nedjma* zu bezeichnen, oder zumindest, wie Salim Bachi als „*manifeste en manière d'hommage au père fondateur de la littérature algérienne*“<sup>63</sup> Die frappanteste Ähnlichkeit liegt in der kreisförmigen und nicht linearen Erzählstruktur der beiden Romane. Auch die Vermengung der literarischen Gattungen Theater, Poesie und Roman erinnern an *Nedjma*.

### 2.2.1 Chronologischer Ablauf der Handlung

Maroued, der Protagonist des Romans, verlässt 1986 seine Heimatstadt Annaba, weil er nicht länger in der Nähe seines aggressiven und apathischen Vaters leben möchte, der Maroueds Mutter unterdrückt. Er geht nach Constantine, wo er die beiden Studenten Larbi und Nabile kennen lernt mit denen ihn schon bald eine sehr enge Freundschaft verbindet. Sie schreiben unter anderem gemeinsam an einem Theaterstück. Eines Tages kreuzt ein junges Mädchen ihren Weg, und alle drei eifern gleichermaßen um ihre Aufmerksamkeit. Es handelt sich bei Yasmina um Nabiles Halbschwester. In Larbi weckt sie Erinnerungen an seine eigene, verstorbene Zwillingschwester und für Maroued ist sie, zumindest anfangs, die Schwester, die er immer gern gehabt hätte.

Larbi wird während der Revolten im Oktober 1988 von einer Gruppe von Integristen verfolgt, kann jedoch rechtzeitig in seiner Wohnung verschwinden. Zwei Jahre später landet Maroued 1990 nach einem Angriff durch die Islamisten schließlich schwer verletzt im Krankenhaus.

Im Juni 1991 sind die drei Freunde machtlos, als Yasmina von den Islamisten angegriffen und beinahe getötet wird. „*Ils ont failli la tuer cet après midi*“ sagt Larbi nach dem Anschlag auf Yasmina, als die drei Freunde auf einer Brücke von Constantine stehen und die Geschehnisse noch nicht fassen können. Eine Aussage, die zu einem zentralen Punkt im Roman von Djebel wird, zu dem der Erzähler immer wieder zurückkehrt.

Am darauffolgenden Tag werden Larbi und Nabile ermordet, was zum Auslöser für Maroueds Geisteskrankheit wird. Er verbringt viele Jahre in seinem Zimmer in der Casbah von Constantine, bevor er in seine Heimatstadt Annaba zurückkehrt.

---

<sup>62</sup> <http://cyrtha.canalblog.com/archives/2008/07/29/9982149.html>

<sup>63</sup> ibd.

Yasmina zieht nach der Beerdigung der Freunde Larbi und Nabile zu ihrem Vater, der sie mit einem seiner Freunde verheiratet. Ihr Mann behandelt sie sehr schlecht, sie schließt ihr Studium ab und kann mit Hilfe eines Freundes fliehen. Yasmina geht nach Annaba, wo einer ihrer Schüler ihr hilft, Maroued ausfindig zu machen. Sie bleibt einige Zeit bei ihm, kann ihm allerdings nicht helfen. Er nimmt sie teilweise in seinem Drogen- und Alkoholrausch gar nicht wahr. Nach ungefähr einem halben Jahr verlässt sie ihn wieder. Nach einer längeren Reise durch den Westen Afrikas geht Maroued nach Paris, von wo aus er versucht, durch den so gewonnenen Abstand, die Erinnerung an die vergangenen Ereignisse in seinem Kopf zu ordnen und zu verstehen. Er steht in einer Liebesbeziehung mit einem jungen französischen Mädchen namens Coralie, der er immer wieder von seinen Freunden aus Algerien erzählt. Mitunter aufgrund ihres Alters, jedoch auch, weil sie von den Geschehnissen in Algerien nicht viel weiß, fällt es ihr schwer, Maroued zu verstehen und mit seinem „Wahnsinn“ umzugehen.

Der Roman spannt also einen Bogen von der Zeit der Unabhängigkeit, die durch Rückblicke in die Kindheit der einzelnen Protagonisten dargestellt wird, bis hin zur Gegenwart und durch das Einbeziehen der Denkweise Coralies und ihrer Freunde auch zu einer französischen Sicht auf die Probleme in Algerien. Viele verschiedene Themen werden beleuchtet, wie z.B. die Gespaltenheit der algerischen Männer, die zum Einen am Gewohnten, Patriarchalen hängen, zum Anderen aber die moderne Frau suchen. Natürlich ist die Rolle der Frauen im allgemeinen ein Hauptthema des Romans. Weitere zentrale Themen sind Gewalt in der Familie, Religion, Bürgerkrieg, Aufstände, Freundschaft, Beziehung Lehrer – Schüler. Ein Hauptthema stellt das Erzählen selbst dar, was es bewirken kann, was dadurch aus der Vergangenheit übermittelt wird und seine therapeutische Wirkung.

## **2.2.2 Die Figuren**

### **2.2.2.1 Maroued**

Maroued, die Hauptfigur des Romans und gleichzeitig intradiegetischer Erzähler, ist ein sensibler junger Mann, der seine Heimatstadt verlässt, weil er seinen Vater und dessen Verhalten gegenüber seiner Mutter nicht länger erträgt. In Constantine findet er zwei sehr

gute Freunde, zwei Studenten, mit denen er die Leidenschaft des Schreibens teilt. In seiner sensiblen Art gibt er sich die Schuld daran, dass seine Mutter nach ihm keine Kinder mehr bekommen konnte. Eine Tatsache, die er immer wieder in seiner Erzählung erwähnt. Nachdem er selbst 1990 von einer Gruppe Islamisten überfallen wird, an der der beste Freund aus seiner Kindheit in Annaba beteiligt ist, leidet er an schweren Angstzuständen. Ein Grund dafür, warum er ein Jahr später nicht im Stande ist seiner Freundin Yasmina zu helfen, als sie Opfer eines Gewaltanschlags wird. Seine Angst lähmt und fesselt ihn. Am Tag nach dem Anschlag auf Yasmina muss er mit ansehen, wie seine besten Freunde Larbi und Nabile vor seinen Augen den schweren Verletzungen erliegen, die ihnen bei einem Überfall zugefügt wurden. Er schließt sich daraufhin ein und durchlebt immer wieder die Zeit, die sie gemeinsam verbracht hatten, und vor allem die Überfälle. Vermutlich fühlt er sich schuldig, weil er nicht helfen konnte und weil er verschont wurde.

#### **2.2.2.2 Yasmina**

Ein junges Mädchen, das eine große Faszination auf die drei Freunde ausübt, die sie umschwärmen, ab dem Zeitpunkt, als sie sie zum ersten Mal sehen. Vor allem Larbi und Nabile rivalisieren um ihre Gunst. Nabile erkennt in ihr sofort seine Halbschwester, und in Larbi reißt sie dessen tiefste Wunden auf. Sie erinnert ihn an seine verstorbene Zwillingsschwester. Yasmina ist die Tochter einer sehr modernen und gebildeten Algerierin. Den Großteil ihrer Kindheit verbringt sie allein mit ihrer Mutter, die eine Trennung von ihrem Mann erwirken konnte, nachdem sich herausstellte, dass er ein zweites Mal verheiratet war und mit dieser Frau ebenfalls Kinder hatte. Nach dem Tod ihrer beiden Freunde Larbi und Nabile und nach dem darauffolgenden Verschwinden Maroueds zieht sie, weil ihre Mutter zu diesem Zeitpunkt nicht mehr lebt, zu ihrem Vater, den sie kaum kennt. In ihrer Art der Mutter sehr ähnlich, schafft sie es, sich zu befreien und nach Annaba zu fliehen, wo sie ihren Beruf als Lehrerin ausübt. Sie hat eine besonders innige Beziehung zu einem ihrer Schüler, Anisse, der ihr später hilft, ihren alten Freund Maroued wiederzufinden.

#### **2.2.2.3 Larbi**

Der beste Freund des Protagonisten Maroued. Sie sind einander in ihrer feinfühligem Art sehr ähnlich, weshalb sie sich von Beginn an sehr gut verstehen. Es entsteht eine sehr enge Freundschaft, die bei ihrem gemeinsamen Freund Nabile zuweilen ein Gefühl der Eifersucht

auslöst. Larbi erzählt Maroued von seiner Kindheit und vor allem von seiner verstorbenen Zwillingsschwester, der es verwehrt wurde, zur Schule zu gehen, weil sie ein Mädchen war. Sie wurde ab diesem Zeitpunkt immer schwächer, und als man versuchte, die beiden Geschwister endgültig zu trennen, entscheidet sie sich praktisch selbst für den Tod. Sie wird am Strand gefunden, übersät von Skorpionbissen. Während ihre Mutter immer für die Gleichberechtigung der beiden Geschwister eintrat, wollte ihr Vater davon nichts wissen. Ganz im Gegenteil war er es, der für die Trennung der beiden sorgte. Sobald es ihm möglich war, verließ Larbi seinen Vater. Er erzählt seinem Freund Maroued nur ein einziges Mal von diesen Ereignissen aus seiner Kindheit. Neben dieser Erzählung, stellt Larbi auch in weiteren, wo er hauptsächlich von seiner Heimatstadt Taghit im Westen Algeriens spricht, eine durchaus bedeutende narrative Instanz im Roman *Les sens interdits* dar.

#### **2.2.2.4 Nabile**

Nabile ist Yasminas Halbbruder. Ihr gemeinsamer Vater, der von den Freunden mit dem Namen Bicephale bezeichnet wird, trägt diesen Beinamen deshalb, weil er gleichzeitig mit zwei Frauen verheiratet ist, die in ihrer Art und Lebenseinstellung völlig gegensätzlich sind. Nabiles Mutter ist eine von ihrem Mann in jeglicher Beziehung abhängige Frau. Sie vertraut auf die Ratschläge einer Dellalah<sup>64</sup> und verwehrt sich gegen jeglichen Fortschritt in der Technik. Nabile gibt ihr selbst (zumindest teilweise) die Schuld daran, dass sie von ihrem Mann unterdrückt wird. Er hegt durchaus große Bewunderung für Randa, die Mutter seiner Halbschwester Yasmina, die er erst während seiner Studienzeit in Annaba kennenlernt. Nach dem Überfall auf Yasmina, also unmittelbar vor seinem eigenen Tod, nimmt er Kontakt zu ihrem gemeinsamen Vater auf, um diesem von den Vorfällen zu berichten. Etwas, das bei seinen Freunden Larbi und Maroued auf Unverständnis stößt. Dies ist wohl der Grund dafür, dass Yasmina zu ihrem Vater zurückgeht, von dem sie später wieder flieht.

#### **2.2.2.5 Anisse**

Anisse ist einer von Yasminas Schülern. Er ist um viele Jahre jünger als die vier Freunde. Auch auf ihn übt Yasmina, als seine Lehrerin, eine sehr große Faszination aus. Sie lernen einander einige Jahre nach dem Tod von Larbi und Nabile in Annaba kennen. Er hilft

---

<sup>64</sup> Eine Dellalah ist eine Frau, die von Haus zu Haus geht, um den Frauen verschiedenste Waren zum Kauf anzubieten. Da sie auf diesem Weg viel herumkommt, fungiert sie oft auch als Heiratsvermittlerin.

Yasmina dabei, ihren alten Freund Maroued ausfindig zu machen. Als sie neuerlich aus Maroueds Leben verschwindet bittet sie diesen in einem Brief, Anisse von ihrer gemeinsamen Vergangenheit zu erzählen, damit er ihr Verhalten verstehen kann. In Wirklichkeit ist Yasmina wohl von einer therapeutischen Wirkung des Erzählens überzeugt und hofft, dass Maroued dadurch die Möglichkeit bekommt, seine Gedanken zu ordnen und so einen Schritt zurück ins „reale“ Leben zu machen. Anisse spielt als Figur eine geringe Rolle im Roman und übt vor allem die Funktion eines intradiegetischen Adressaten aus. Er kommt also auf einer anderen narrativen Ebene vor, als die bisher genannten Figuren.

### 2.2.2.6 Coralie

Sie ist zeitlich wesentlich später einzuordnen als die restlichen Figuren. Maroued begegnet ihr in Frankreich, nachdem er Annaba verlassen hat. Sie hat ein Verhältnis mit Maroued, der einige Jahre älter ist als sie. Coralie erfüllt im Roman die Aufgabe, zu zeigen, wie viel (bzw. wie wenig) die jungen Leute in Frankreich über die Probleme in Algerien wissen und wie unbekümmert sie ihre Jugendzeit verbringen können. Maroued erzählt ihr immer wieder von seinem Heimatland und stößt bei ihr auf Unverständnis. Für sie ist der Protagonist lediglich ein Mann, der schon aufgrund seines Alters und seiner Herkunft für sie interessant ist bzw. ein aufregendes Abenteuer darstellt. Von seinen Problemen versteht sie jedoch nichts. Sie erkennt seine Krankheit nicht und sieht lediglich sein Alkohol- bzw. Drogenproblem.

*...Et Maroued finit par dire „Je ne sais pas par quel bout le prendre ou la prendre.“  
Et la Fille au Regard Verdoyant « Voilà que tu te mets à me parler en arabe. Quand je te disais que je voulais apprendre, je pensais à des choses plus simples au début. » Et lui, toujours en arabe « Non pour oui... » Et elle « à qui tu t'adresses ? Il n'y a que moi dans la pièce... » Et lui « Quelle pièce ? » (Les sens interdits p. 215)*

Mit « Fille au Regard Verdoyant » meint Maroued Coralie. Ihr Unverständnis kann zwar in soeben zitierter Textstelle auch lediglich das sprachliche Verständnisproblem meinen, jedoch sieht man auch hier, dass Coralie mit Maroueds Krankheit nicht umzugehen weiß.

*À côté de lui, Coralie assise lui dit « De quels sorciers tu parles...c'est les percussionnistes de la fête... Ils t'ont éloigné parce que tu ne tenais plus debout. » Et lui, réalisant qu'il est supposé être à la fête de quelqu'un dont il ne se rappelle même*

*pas le nom, la regarde avec surprise. Et elle ajoute à son égard, avant de se lever « Tu me fais honte à être ivre à chaque foi devant tout le monde, tu pourrais au moins faire un petit effort pour moi depuis le temps que j’attends, mais non ... rien à quoi se raccrocher avec toi. » (325)*

### **2.2.3 Die Stimmen des Erzählers in *Les sens interdits***

In *Les sens interdits* sieht sich der Leser mehreren Erzählern bzw. Erzählstimmen gegenüber oder, anders formuliert, er wird mit verschiedenen Erzählsituationen konfrontiert. Es findet ein ständiger Wechsel zwischen Ich-Erzählung und auktorialer Erzählung statt, bzw., in Genettes Worten, es erzählt einerseits der homodiegetische Erzähler Maroued sowie weiters ein heterodiegetischer Erzähler. Wie im allgemeinen Teil bereits besprochen wurde, ist die Auswahl dessen, was erzählt wird, oft ein Unterscheidungsmerkmal dieser beiden Erzählsituationen. D.h. der homodiegetische Erzähler verfügt in der Regel über andere Informationen als der heterodiegetische Erzähler.

Gleich nach dem viel kritisierten Satz von W.C. Booth zur Person: *“Perhaps the most overworked distinction is that of person.”*, schreibt er weiter: *“It is true that choice of the first person is sometimes unduly limiting; if the “I” has inadequate access to necessary information, the author may be led into improbabilities.”*<sup>65</sup>

Dies ist jedoch in *Les sens interdits* nicht der Fall. In diesem Roman verfügen der hetero- sowie der homodiegetische Erzähler über die selben Informationen. Der Wechsel zwischen der einen und der anderen Erzählsituation hat hier eine andere Ursache. Der Beweggrund des Autors, hier beide Erzählsituationen in Anwendung zu bringen, muss also ein anderer sein. Einerseits kann man den Bezugswechsel als Hinweis darauf sehen, dass es sich beim heterodiegetischen Erzähler lediglich um eine weitere Erscheinungsform Maroueds handelt, eine Änderung der Erzählsituation durch einen Ich- / Er-Bezugswechsel. Weiters verstärkt der Wechsel die Tatsache, dass der Akt des Erzählens selbst ein zentrales Thema im Roman darstellt. Sowohl das Erzählen als auch Literatur an und für sich, in geschriebener wie in vorgetragener Form, haben einen sehr hohen Stellenwert in beiden Romanen Djebels. In *Les*

---

<sup>65</sup> Booth, *The rhetoric of fiction*, 150.

*sens interdits* wird Maroued von seinen Freunden, mit denen er ja auch gemeinsam an einem Theaterstück schreibt, die Rolle eines „Übermittlers“ zugewiesen. Er soll die gemeinsamen Erfahrungen niederschreiben und so dafür sorgen, dass die „Welt“ davon erfährt.

*Est-ce que tu crois qu'on pourra un jour transmettre tout ce qu'on est en train de vivre à quelqu'un qui ne l'aura pas vécu? (...) Tu sais, c'est une histoire simple. Trois jeunes gens qui scellent quelque chose dans une révolte urbaine qu'ils voulaient ou croyaient renaissance. (...) Une histoire banale en somme, si ce n'est le sang qui continue à couler. (214)*

*Larbi lui disait « Toi, ton rôle c'est d'écrire pour la petite histoire. » (187)*

Ein solcher Wechsel von der Ich- zur Er-Erzählung kann in *Les sens interdits* natürlich auch mit der Schizophrenie der Hauptfigur in Zusammenhang stehen.<sup>66</sup> Es finden sich im Roman mehrere Textstellen, die darauf hindeuten, dass dies ein möglicher Grund für den Bezugswechsel ist.

*[...] je lui raconterai des souvenirs ou plutôt je laisserai libre cours à ces autres moi, ainsi les quelques-uns qui essayent de s'échapper, s'estomper, s'effiloche, je les retisserais aussi vivants que le monde qui m'entoure... (24)*

Nicht nur auf die „verschiedenen Ichs“ des Protagonisten wird hingewiesen, sondern auch darauf, dass sich die Hauptfigur, die ja gleichzeitig auch als Erzähler fungiert, in verschiedene Situationen hineindenkt bzw. an diese zurückerinnert:

*Assis dans cette forme d'irréalité ou de semi-éveil centuplé par la semi-obscurité, les yeux clos [...], silencieux, refusant d'admettre qu'elle ne fût plus là, croyant vivre encore dans cette même présence de Yasmina, dans ce qu'elle lui racontait nuit après nuit, dans ses reproches aussi, pendant les dernières nuits, pensant que les mots et les images qui s'entrechoquaient dans sa tête et y défilaient étaient la réalité (ou du moins l'unique irréalité capable de contrecarrer l'autre beaucoup plus macabre, celle des cadavres), l'entendant lui demander [...]" (62f.)*

---

<sup>66</sup> vgl. Stanzel, Theorie des Erzählens, 143, Botheroyd, Ich und Er, Introduction.

*Et Maroued dans son monologue qu'il croyait dialogue avec elle, [...] (302)*

Im dritten Teil des Romans wird erwähnt, dass Maroued, weil er nicht weiß, was er in diesem Moment sonst machen sollte, einen Stift und sein Heft zur Hand nimmt um zu schreiben. Dieser Text, bzw. ein Teil davon, der in homodiegetischer Form geschrieben ist, ist in den Roman eingefügt und typographisch abgesetzt. Inmitten dieses Textes meldet sich die heterodiegetische Erzählstimme zu Wort, um einen Nachtrag einzufügen.

*La ville devant mes yeux semble avoir remué sous l'effet d'une secousse tellurique dévastatrice, dont la source est enfouie dans le précipice qui l'entoure, et dont les germes percent de très loin. Aux cris des enfants que nous sommes, elle renoue le fil avec son histoire, creusant de couche en couche, de sédiment en sédiment, même ceux des cendres de ses destructions multiples : [...] [Et bien des années plus tard, après son départ définitif du rocher, Maroued retrouvant ses carnets, intercala le paragraphe suivant dans le texte :-Yuannd je revois le rocher, c'est Yasmina qui apparaît, quand je repense à Yasmina, c'est la ville et son rocher qui se réinventent dans ma fascination obsessionnelle [...] (206f.)*

Dieser Nachtrag im „Carnet“ Maroueds durch die heterodiegetische Erzählstimme erfolgt inmitten des Textes, der sich, wie bereits erwähnt, vom Rest des Romans typographisch unterscheidet.

Beispiele wie dieses, die Verrücktheit der Hauptfigur bzw. seine Schizophrenie und die Tatsache, dass der Akt des Erzählens ein Zentralthema des Romans darstellt, sind Indiz dafür, dass wir es mit einem einzigen Erzähler zu tun haben, der sich zu verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens auf verschiedenen narrativen Ebenen an verschiedene Adressaten wendet und hierfür auch verschiedene Erzählsituationen wählt bzw., nach Genette, sowohl als heterodiegetischer als auch als homodiegetischer Erzähler auftritt. In Stanzels Worten sowohl als auktorialer Er-Erzähler als auch als Ich-Erzähler. Wie weiter oben bereits erwähnt, weist Stanzel darauf hin, dass ein solcher Wechsel der Ich-Erzählsituation in eine Er-Erzählsituation oft eine Distanzierung des erzählenden Ich zum erlebenden Ich darstellen soll.

Beim Wechsel vom Ich zum Er und umgekehrt erfolgt in *Les sens interdits* zumeist auch ein Ebenenwechsel, d.h. von der intradiegetischen Ebene des homodiegetischen Erzählers Maroued zum heterodiegetischen Erzähler auf extradiegetischer Ebene. Es handelt sich hier also um einen Erzählerwechsel (auch wenn es sich um ein und dieselbe Person handelt) und somit um eine Änderung der Erzählsituation und nicht nur um einen Bezugswechsel, wie er im modernen Roman oft mehrmals und innerhalb eines Satzes stattfinden kann.

Wie im Kapitel der narrativen Ebenen noch besprochen wird, begibt sich der zumeist intradiegetische Erzähler Maroued selbst auch auf extradiegetische Ebene, wo er sich mit seiner Erzählung direkt an den Leser richtet. Ein Wechsel der Erzählsituation geht dennoch zumeist mit einem Ebenenwechsel einher und wenn nicht, dann zumindest mit einem Sprung in der erzählten Zeit.

*Affalé, regardant Yasmina ou plutôt Coralie ou peut-être la Métisse, et pensant à mon périple à travers ce terrain morcelé qu'est l'Afrique : [...]*

*Cependant, sur cette plage africaine de la côte atlantique, quand j'ai retrouvé la source des tamtams et dès que mon corps a reconnu le rythme et a esquissé les premières circonvolutions de la transe, les sorciers et sorcières ont ordonné l'arrêt de la musique. [...]*

*Afrique morcelée, comme ma mémoire et ma conscience, conclut Maroued avec au fond des tripes cette vielle nausée ancestrale. À côté de lui, Coralie assise lui dit [...]*  
(321 ff.)

Bei o.a. Textstelle erzählt zunächst der extradiegetisch – homodiegetische Maroued. Nach dem Absatz übernimmt der heterodiegetische Erzähler, gibt die letzten Worte Maroueds aus einem Gespräch mit Coralie wieder. Wir bewegen uns zwar weiter auf extradiegetischer Ebene, jedoch bringt uns eine Analepse wieder zu einem weiter zurück liegenden Zeitpunkt in Maroueds Leben.

### **2.2.3.1 Der heterodiegetische Erzähler**

In *Les sens interdits* findet sich sowohl die hetero- als auch die homodiegetische Erzählform. Zu Beginn des Romans hat man den Eindruck, als sei es ein heterodiegetischer Erzähler, der homodiegetische Erzählungen einer diegetischen Ebene dem Leser „übermittelt“. Der

Erzähler leitet die Monologe des intradiegetischen Erzählers anfangs ein und setzt diese zwischen Anführungszeichen. Die heterodiegetische Erzählstimme kommt lediglich auf extradiegetischer Ebene vor, wohingegen sich die homodiegetische Erzählstimme auf beiden narrativen Ebenen bewegt. Bei aufmerksamer Lektüre scheinen beide Erzählstimmen von ein und der selben Person zu kommen. Die heterodiegetische Erzählform könnte den gewonnenen zeitlichen Abstand zur Geschichte markieren, ein Erzähler, der von seinem früheren Ich erzählt, als wäre er eine andere Person geworden.

### 2.2.3.2 Der homodiegetische Erzähler

Der Roman beginnt in der Ich-Form mit einer Erzählung aus der Vergangenheit des Protagonisten und Ich-Erzählers Maroued. Seine Erzählung endet allerdings fürs erste bereits auf Seite 15, wo der heterodiegetische Erzähler übernimmt. Diese ersten Seiten, auf denen Maroued erzählt werden von Anführungszeichen beendet. An wen er sich wendet, steht zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest, jedoch ist dies ein sicheres Zeichen dafür, dass die Erzählung auf intradiegetischer Ebene stattfindet, also einen intradiegetischen Adressaten hat und nicht direkt an den Leser gerichtet ist. Schon nach kurzer Zeit, in der sich die Geschichte aus heterodiegetischer Sicht präsentiert, kommt Maroued wieder zu Wort. Der Leser weiß nun, dass Maroued sich an Anisse wendet, der narrative Adressat dieser Erzählung ist also ab sofort bekannt. Diesmal fehlen zwar die Anführungszeichen, jedoch leitet der heterodiegetische Erzähler die „direkte Rede“ ganz klar ein mit:

*[...] il parlait à Anisse par bribes, perdant le fil à plusieurs reprises, le renouant en revenant incessamment sur l'enseigne lumineuse, disant : Ce soir-là... le dernier ... quel meilleur endroit qu'un pont, [...]“ (16)*

Am Anfang des Romans scheinen die Erzählsituationen ziemlich klar zu sein. Was von Maroued erzählt wird, richtet sich an Anisse, und ein heterodiegetischer Erzähler gibt unter anderem dieses Gespräch wieder.

Immer wieder folgen Teile dieser Gespräche. Maroued verwendet Zeitformen der Vergangenheit, allerdings durchzogen von überdurchschnittlich vielen Präsenspartizipien, die auf eine sehr lebhaftere Erinnerung an die vergangenen Ereignisse schließen lassen.

Die nun folgende Erzählung Maroueds beginnt ohne Anführungszeichen, ist anfänglich immer wieder durch ... Punkte unterbrochen, bekommt dann jedoch für kurze Zeit eine durchaus klare Form und weist meines Erachtens sogar eher auf eine niedergeschriebene und genau durchdachte Narration hin, die immer wieder durch in Klammern gesetzte Erklärungen unterbrochen bzw. ergänzt wird.

*Dès qu'elle se redressa hors du véhicule, les regards arimonieux se posèrent sur les jambes de Yasmina qui portait une jupe relativement courte (relativement, puisqu'elle était décente pour celui – à cheval entre deux mondes – dont le barème milimétré situe la décence au niveau du genou, et dans ce cas il ne voyait pas d'un mauvais œil les quelques centimètres qui lui manquaient : elle devenait courte et scandaleuse pour celui qui, [...] (16 f.)*

Und dann folgen, diesmal zwischen Anführungszeichen gesetzt, die Gedanken, die Maroued in dem Moment durch den Kopf schießen, als Yasmina angegriffen wird. Was hier wiedergegeben wird hat die Form eines inneren Monologs - wenn auch Anführungszeichen dafür nicht typisch sind.

*[...] une terreur plus ancienne de plusierus mois venait de me happer de l'intérieur, d'abraser ma mémoire telle une dent vive par une fraise, me transperçant et ouvrant en moi la gueule d'un monstre vieux d'une année : « La panique... ils ont tranché, le dessein est clair et leur folie est capable d'engloutir l'océan, la terre, l'univers... le pire c'est cette panique... leurs listes ne sont pas une fiction... une sorte d'urgence dans l'être... [...] (18)*

Ein innerer Monolog, der ganz typisch im Präsens gehalten ist, durch Gedankenstriche und Punkte unterbrochen wird und lediglich aus Satzfragmenten besteht.

Nicht viel später sehen wir uns schon wieder einer neuen Erzählsituation gegenüber. Ab Seite 20 spricht der homodiegetische Erzähler im Präsens. Er beschreibt hier seine Gedanken, die ihm durch den Kopf gehen, als er in Paris mit einer Runde junger Franzosen beisammen ist. Diese Erzählung hat allerdings nicht die Form eines inneren Monologs, ist keinesfalls ungeordnet, sondern im Gegenteil handelt es sich dabei um einen „überdachten“ Ausdruck

dessen, was ihm in diesem Moment durch den Kopf gegangen ist. Er antizipiert hier auch, was eventuell an diesem Abend noch passieren könnte und ein Stück weiter das, was wohl kaum passieren würde.

Insgesamt sehen wir uns also verschiedenen Erzählungen ein und desselben homodiegetischen Erzählers gegenüber. Hier sind, wie bereits erwähnt, die Gespräche mit Anisse zu nennen, in denen Maroued von seiner Vergangenheit berichtet.

Weiters finden sich eingeschobene innere Monologe, die zu verschiedenen Zeitpunkten produziert werden und immer wieder in die Erzählung eingeflochten werden. Sie haben keinen direkten narrativen Adressaten. Grob können diese Monologe den einzelnen Lebensabschnitten Maroueds zugeordnet werden, und zwar der Zeit, als er sich in seinem Zimmer in der Casbah von Constantine eingeschlossen hat, der Zeit, als er durch Westafrika reist, der Zeit in Annaba und auch der Zeit in Paris. Diese einzelnen Erzählungen unterscheiden sich jeweils aufgrund der zeitlichen Distanz des Erzählers zur erzählten Zeit.

Wie im Kapitel *Zeit der Narration* auch beschrieben wird, gibt es noch eine spätere Narration, in der man zumindest den Eindruck hat, dass sich der homodiegetische Erzähler nun auf extradiegetische Ebene begeben hat und sich somit direkt an den Leser richtet. Es wäre allerdings auch denkbar, dass diese Erzählung an die Person gerichtet ist, die später in heterodiegetischer Form auf extradiegetischer Ebene die gesamte Geschichte unseres Protagonisten wiedergibt. Ein Beispiel dafür gibt die weiter oben bereits zitierte Textstelle

*Affalé, regardant Yasmina ou plutôt Coralie ou peut-être la Métisse, et pensant à mon périple à travers ce terrain morcelé qu'est l'Afrique : [...]*

*Afrique morcelée, comme ma mémoire et ma conscience, conclut Maroued avec au fond des tripes cette vieille nausée ancestrale. (321 ff.)*

*„Der quasi-autobiographische Ich-Erzähler bleibt trotz seiner mannigfachen Wandlungen durch zahlreiche existentielle Fäden an sein früheres Ich gebunden. Blickt er [...] aus der Ferne des abgeklärten Lebens zurück, so wird dem Erzähler meist ein Ordnungsmuster in dem so überschauten Leben erkennbar; hat er [...] diesen Abstand von seinem Ich der*

*Erlebnisphase noch nicht oder nur teilweise gewonnen, dann werden Konfusion, Chaos und Orientierungslosigkeit der Erfahrung auch Teil des Erzählvorganges.*<sup>67</sup>

Der Ich-Erzähler Maroued blickt zu keinem Moment der Erzählung bzw. des inneren Monologs wirklich aus der Ferne zurück, die Distanz des Erzählers zur erzählten Zeit verändert sich zwar, der gedankliche Abstand vergrößert sich zwar, von einem „überschauten Leben“ kann aber nie die Rede sein.

*Et se relevant pour aller mettre la musique, peut-être pour fortifier l'effort de laisser la réalité avoir un peu d'emprise sur lui (et ainsi mettre fin à ses divagations, et prouver à lui-même qu'il n'est pas encore une ombre), [...]*

*Alors Maroued retombant en arrière, se rasant, persuadé qu'il lui reste encore quelque chose à faire pour pouvoir conclure ou ratifier l'effort de revenir en partie au monde, tend son bras, chope cette enveloppe dont il sait la présence tout en la refoulant jusque-là dans une oubliette de son cerveau et dans le tiroir le plus poussiéreux de la table, l'ouvrant frénétiquement, il en retire la lettre et se met à lire : [...] (308)*

An dieser Stelle des Romans gewinnt der Leser den Eindruck, dass sich Maroueds Geisteszustand nun bessert, dass er sich von seiner tragischen Vergangenheit gedanklich lösen kann und wieder in ein normales Leben zurückfinden wird. Aus dem Inhalt des Briefes geht allerdings hervor, dass dieser Zeitpunkt noch vor den Gesprächen mit Anisse liegt. Seine Krankheit hat er in diesem Moment noch lange nicht überwunden. Dies ist bis zum Ende des Romans, bis zu dem Zeitpunkt, als die erzählte Zeit *beinahe* mit der Zeit der Erzählung zusammentrifft, nicht der Fall.

*Puis la distinguant (Coralie) à peine une dernière fois dans le tumulte des danseurs, en train de se tortiller dans les bras d'un jeune percussionniste noir au corps luisant de sueur, il se détourne pour voir les trois barres : [...] Puis, [...], il lève sa bouteille à la santé de ses... au moment où lui parvient cette voix « Avec qui tu trinques ? » Se retournant et découvrant la Métisse à quelques mètres de lui, [...], il finit par répondre à son interrogation « Avec Larbi et Nabile et Maroued. » Et elle « C'est des amis à toi ? » Et lui, à part soi « [...] Et elle, répétant encore « C'est des amis à toi ? » Et lui « Oui. » Et elle « Ils sont où ? » Et lui « Ils sont tous les trois sur le pont ce soir de juin plus que*

---

<sup>67</sup> Stanzel, Theorie des Erzählens, 273.

*les autres soirs, l'arpentant dans les deux sens, quand Larbi dit « Ils ont failli la tuer cet après midi »[...] (325 ff.)*

Die erzählte Zeit trifft eben nur beinahe auf die Zeit der Erzählung. Es handelt sich nämlich, nicht nur aufgrund der vielen Anachronien nicht um eine lineare, sondern um eine kreisförmige Erzählung, die immer wieder um die Aussage Larbis rotiert.

#### **2.2.4 Die narrativen Ebenen**

Wie aus dem vorangehenden Kapitel, das das Kriterium der ‚Person‘ beschreibt bereits bekannt ist, wird in *Les sens interdits* auf mehreren narrativen Ebenen berichtet. Hier wurde erstens die extradiegetische Erzählebene erwähnt, auf der sich sowohl die heterodiegetische als auch die homodiegetische Erzählstimme an den Leser wenden. Zweitens gibt es eine intradiegetische Erzählebene, auf der sich der homodiegetische Erzähler Maroued an den intradiegetischen Adressaten Anisse richtet. Abgesehen von diesen Erzählinstanzen wird verschiedenen Figuren der Handlung die Möglichkeit gegeben, ihrer Stimme Ausdruck zu verleihen. Diese Erzählungen bezeichnet Genette mit dem Begriff ‚metadiegetisch‘, sie finden auf (intra-)diegetischer Ebene statt. Die Figuren, die in einer intradiegetischen Erzählung (zweiter Stufe) vorkommen, sind metadiegetische Figuren. Werden diese Figuren selbst zu Erzählern auf metadiegetischer Ebene, so sind die Ereignisse und Figuren, von denen sie erzählen folglich als metametadiegetisch zu bezeichnen und hier bleibe ich bei der Terminologie Genettes, der mit jedem zusätzlichen Präfix ‚meta‘ die nächsthöher gelegene Ebene der Narration meint. (Wir erinnern uns hier an die Kritik Mieke Bals, die das Präfix ‚meta‘ als zu verwirrend bezeichnet, u.a. weil es im Kontext der Linguistik eine komplett andere Bedeutung hat und deshalb den Begriff der Hypodiegese vorschlägt.)

Es gestaltet sich allerdings in *Les sens interdits* äußerst schwierig, die wirklich zahlreichen metadiegetischen Erzählungen einer exakten Stufe der Erzählebenen zuzuordnen, da es durch den ständigen Wechsel von Ich- zu Er-Bezug bzw. von der homodiegetischen zur heterodiegetischen Erzählstimme oft nicht möglich ist zu definieren, von welcher Erzählinstanz die Überleitung auf die metadiegetische Erzählung gemacht wurde. Grund dafür ist die Tatsache, dass der Erzähler zu verschiedenen Zeitpunkten in seinem Leben ein und die selbe Geschichte immer wieder erzählt. Manchmal ist es die heterodiegetische Erzählstimme

der extradiegetischen Ebene, die eine metadiegetische Erzählung einleitet, ein andermal hören wir Maroued als homodiegetischen Erzähler auf intradiegetischer Ebene im Gespräch mit Anisse genau dieselbe Erzählung wiedergeben, allerdings ist sie dann einer höhergelegenen metadiegetischen Ebene zuzuordnen.

Man kann einzelne Figuren, die im Lauf der Erzählung selbst zu Erzählern werden nicht fix auf einer narrativen bzw. diegetischen Ebene situieren, da diese Ausdrücke sich nie auf bestimmte Personen beziehen sondern die Beziehung beschreiben, die die Figur momentan zur Erzählung unterhält. *„Diese Ausdrücke bezeichnen keine festen Wesen, sondern relationale Situationen und Funktionen.“*<sup>68</sup>

Hier möchte ich noch ein Beispiel aus dem Roman bringen, wo der Ebenenwechsel sehr deutlich gekennzeichnet ist (was nicht immer der Fall ist).

*Maroued se retourna alors vers Anisse en disant « Tu sais, c'est une histoire simple. Trois jeunes gens qui scellent quelque chose dans une révolte urbaine qu'ils voulaient ou croyaient renaissance. Quelque chose de plus significatif que nos enfance fragmentées. Et une jeune fille, presque une enfant. De ces frêles femmes-enfants qui portent les floraisons et les déchéances, qui donnent l'amour et la peur, qui inspirent les amarres et amènent au départ... Une histoire banale en somme, si ce n'est le sang qui continue de couler. » Et se taisant à nouveau, il ne savait plus ni par quel bout reprendre ni ce qu'il avait pu dire ou ne pas dire. Il éprouva le besoin de mettre un peu d'ordre dans sa tête, de faire le tri. Et Anisse pris un peu dans cette histoire « Pourquoi tu t'es arrêté, vas-y, parle » Et Larbi sur le pont « Vas-y, parle. Dis-lui, rappelle-lui », et puis Yasmina dans la chambre aux zébrures de lumière « Parle, dis-moi ce qui s'est passé. Parle... »*

*...Et Maroued finit par dire « Je ne sais pas par quel bout le prendre ou la prendre. » Et la Fille au Regard Verdoyant [...] (214 f.)*

Der erste Teil dieser Textstelle bezieht sich auf das Gespräch zwischen Maroued und Anisse. Man hat jedoch den Eindruck, dass die direkte Rede Maroueds für einen Moment zum inneren Monolog wird. Die Aufforderung Anisses „Vas-y-parle“ leitet über zum Moment auf der Brücke, nach dem Anschlag auf Yasmina, als Larbi seinen Freund dazu auffordert, Nabile

---

<sup>68</sup> Genette, Die Erzählung, 163.

an den weiter zurück liegenden Überfall auf sich selbst zu erinnern. Aber auch Yasmina bittet Maroued zu erzählen, und zwar zu dem Zeitpunkt, als sie bei ihm in Annaba ist (also zeitlich ebenfalls vor den Gesprächen mit Anisse einzuordnen). Schließlich erfolgt die Überleitung auf die Gespräche die er (wesentlich später) in Frankreich mit Coralie (Fille au Regard Verdoyant) führt. In seiner Erzählung wiederholt Maroued (diesmal in direkter Rede) die Formulierung, die davor von der heterodiegetischen Erzählstimme in Bezug auf die Gespräche mit Anisse gebraucht wurde – „par quel bout le prendre“.

Wie schon erwähnt erhält jede Figur der Handlung auch die Möglichkeit zu erzählen. Von Larbi, der eine sehr innige Verbindung zu Maroued hat, erfahren wir vor allem von seiner Heimatstadt Taghit im Westen Algeriens, und vom tragischen Schicksal seiner Zwillingschwester. Er beschreibt die Sitten seiner Familie und wie man sich gegen den Fortschritt und somit auch gegen eine Schulbildung seiner Schwester verwehrt. Seine Erzählungen sind oft poetisch eingefärbt und enthalten außerdem Ausdrücke aus der Berbersprache „Tamachek“.

*L'eau c'est la vie dit-on dans le désert mais parfois elle devient signe de mort quand, gelant, elle fait exploser au petit matin des rochers et des pierres qui se sont laissés surprendre. Aman iman<sup>1</sup> = l'eau c'est la vie. C'était Larbi qui lui avait appris cette expression, Larbi qui portait le désert et sa jumelle morte de la façon dont une femme porterait un fœtus qui refuse de venir au monde. Morte à l'âge de bourgeonner. Morte pour le monde et vivante au fond de lui à le tuer chaque jour un peu telle une braise inextinguible. Morte de cette mort qui, ne lui permettant à lui de donner un sens à sa vie que par une révolte sans compromission, engendra son assassinat... Quand il parlait de son oasis ses yeux brillaient. Il disait »Taghit, c'est une greffe au flan du désesper ;un site légendaire entre hammada et erg : la lisière de l'insoupçonné. Une palmeraie verdoyante où les arbres fruitiers poussent à l'ombre des dattiers, les pieds dans sa rivière chantante ; [...] (34 f.)*

<sup>1</sup> En tamachek.

Larbis begeisterte Schilderung seiner Heimat, deren Form man durchaus als eine Art lyrische Prosa bezeichnen könnte, zieht sich über eine Buchseite. Genau dieselbe Schilderung (in exakt den selben Worten) wiederholt sich in ihrer gesamten Länge, beginnend mit „Taghit,

c'est une greffe...“ ab Seite 90. Diesmal ist es allerdings die homodiegetische Erzählstimme Maroueds, die diese metadiegetische Erzählung einleitet:

*[...] l'image de la Passante qu'on avait vue surgir et courir le long de L#une des ruelles (un peu plus tôt) me projetant dans ma nausée, et projetant Larbi dans la plus vieille de ses blessures, dont il m'avait parlé une seule fois en ces termes « Tahit : c'est une greffe... ». (90)*

Diesmal wird die Schilderung jedoch fortgesetzt und in ihren zeitlichen Kontext eingebunden, ein Gespräch zwischen Larbi und Maroued, das nach dem versuchten Überfall während der Studentenunruhen 1988 stattgefunden hat und in dem Larbi Maroued vom Tod seiner Schwester erzählte.

Eine weitere metadiegetische Erzählfigur ist Yasmina. Ihre Erzählungen sind zumeist den Gesprächen mit Maroued in Annaba entnommen. Sie erzählt vor allem von ihrer Mutter Randa, die nach Yasminas Geburt feststellen musste, dass ihr Ehemann, dem von den drei Freunden später der Name Bicéphale gegeben wird, auch mit der Mutter Nabiles verheiratet ist. Sie kann mit Unterstützung ihrer Eltern eine Trennung durchsetzen. Das, was Yasmina über Randa erzählt, weiß sie allerdings nicht aus erster Hand, die Informationen erhält sie, als sie nach dem Tod der Freunde bei ihrem Vater lebt. Eine ehemalige Freundin ihrer Mutter berichtet ihr davon. Es handelt sich dabei demnach zumindest um eine metametadiegetische Erzählung.

*En somme ce n'était pas par crainte de perdre Yasmina qu'il se l'imaginait encore avec lui cette nuit-là [...] et replongea dans ses soliloques au point de l'entendre (les premières nuits de leurs retrouvailles) lui raconter la vie de sa mère :*

*« ...et puisqu'un orage revient car le cycle est presque le même d'année en année, il fallait bien qu'il y en eût d'autres, celui-là n'était en fait qu'une averse d'été, qui, de par sa fraîcheur, pouvait même paraître agréable pour les femmes que l'oisiveté attire. Il était en quelque sorte une entrée en matière, un signe avant-coureur d'un hiver permanent, un prélude musical à une symphonie de l'humiliation que mon mélomane de père orchestrait avec minutie, sachant où mettre les mouvements, les accélérations, les relâchements.*

*Quand ils habitaient encore dans la médina, pas loin de la maison familiale de mes grands-parents maternel, Randa compensait l'abandon de son travail par des visites régulières et nombreuses à ses parents [...] (50)*

Auch die Erzählung Yasminas ist teilweise, wie die von Larbi, poetisch gefärbt.

Abgesehen von metadiegetischen Erzählungen dieser Art, die sich in einzelnen Teilen im gesamten Roman finden, kommt Yasmina in einem Brief zu Wort, den sie Maroued hinterlässt, als sie ihn ein zweites Mal verlässt. Auf diesen Abschiedsbrief komme ich in einem eigenen Unterkapitel zu sprechen, das die verschiedenen Textsorten behandelt, die in den Roman eingeflochten sind.

Von Nabile werden keine Erzählungen dieser Art wiedergegeben. Er kommt zwar zu Wort, jedoch lediglich in Dialogen, die sich oft in theatralesierter Form, also wie ein Manuskript präsentieren.

*Et Nabile piqué au vif „Oh! Arrête tes sarcasmes... Toi, dès que j'évoque le passé, tu deviens... » Et Larbi « J'arrêterai quand tu cesseras d'écrire ou de parler dans un langage qui, à peu de choses près, ressemble aux discours des caciques de l'unique... » Et Nabile » Oh putain...tu... » Et Larbi [...] (88)*

Nabile präsentiert seinen Freunden auch einen Text, den er geschrieben hat und zum gemeinsamen Theaterstück beitragen möchte. Dieser Text hebt sich in seiner Typographie ab, genau wie auch die anderen Auszüge aus dem Theaterstück, seien es solche aus gemeinsamer Feder der drei Freunde oder aber die nach dem Tod Larbis und Nabiles entstandenen Monologe Maroueds. Der Vielfalt an literarischen Gattungen und Formen, denen der Autor in seinem Roman einen Platz einräumt, möchte ich nun ein eigenes kurzes Kapitel widmen.

#### **2.2.4.1 Formenvielfalt in *Les sens interdits***

Wie Mourad Djebel im bereits erwähnten Interview mit *“La dépêche de Kabylie“* bemerkt, ist es ihm ein großes Anliegen, und hier folgt er seinem Vorbild Kateb Yacine, die literarischen Gattungen miteinander zu kombinieren um seinem Leser eine möglichst große Formenvielfalt

zu bieten. Die verschiedenen Textsorten, deren genauere Betrachtung das Ausmaß dieser Arbeit weit übersteigen würde, erwähne ich hier in der Reihenfolge ihres Erscheinens im Roman und bringe kurze Ausschnitte.

Gleich zu Beginn bringt Djebel eine Textstelle aus Kateb Yacines *Nedjma*, die wohl seine Referenz signalisieren soll. Den zweiten und vierten Teil seines Romans leitet er mit Zitaten von Pius Ngandu Nkashama und dem portugiesischen Lyriker Fernando Pessoa ein. Der erstgenannte könnte für die Liebe Maroueds (und auch Djebels) zur afrikanischen Literatur stehen, Pessoa wurde eventuell gewählt, weil er vor allem unter Heteronymen schrieb, was für die Gespaltenheit des Erzählers und den ständigen Wechsel zwischen Ich- und Er-Erzählsituation stehen könnte.

Im ersten Teil des Romans finden wir einen Auszug aus dem Theaterstück, an dem die drei Freunde gemeinsam geschrieben haben. Diese Textstelle wird abschließend definiert mit: „*Extrait de la pièce de théâtre devenue monologue ‘Génération des silences’, partie écrite après la mort de Nabile et Larbi.*“ (20 ff.) Diese Textstelle hebt sich typographisch vom Roman ab. Maroued, um dessen Monolog es sich handelt, wechselt zwischen der ersten und der dritten Person Plural als Ausdruck seiner Gespaltenheit („ces autres moi“). Für Yasmina verwendet er anfangs die dritte Person, spricht sie dann aber auch direkt an.

Am Ende des ersten Teils folgt ein weiterer Teil dieses Monologs, wieder in der selben Weise gekennzeichnet, wie der erste. Maroued richtet sich diesmal sofort an Yasmina, es handelt sich hierbei also um eine Du-Erzählsituation. Ein Wechsel zwischen Gedichtform und Prosa, teilweise mit starker poetischer Färbung, kennzeichnet diesen Monolog, in dem auch die Kartenlegerinnen („les cartomanciennes“), die Maroued mit seiner Zeit in Westafrika verbindet, zu Wort kommen. Sie fordern ihn auf zu schreiben.

*Alors, m’ont-elles dit, le sang va couler encore et les corps dans le gouffre en pléthore : passerelle sur l’enfer et chemin, et un jour terreau des nouveaux pétale.*

*Tes deux camarades ont ouvert le bal d la mort et toi ou tu t’enterres avec ta douleur ou tu marches avec ta démence, élargies toutes deux chaque jour par celles qui attendent sur le trottoir d’à côté : la mort d’une part et la peur de l’autre. [...] Car le sort est jeté : tu ne parleras plus sauf en écrit. Mais écris comme tu respires  
écris comme intuition d’un insaisissable lointain et proche désir*

*Écris comme passion insurmontable*

*Écris comme [...] (72 f.)*

Wenig später ist ein Teil des Theaterstücks eingefügt, den die drei Freunde gemeinsam geschrieben haben. Er hebt sich wie zuvor im Schriftbild ab und wird am Ende genau bezeichnet mit: „*Extrait de la pièce inachevée Génération des silences, écriture collective Larbi, Nabile et Maroued.*“

Jede Rolle im Theaterstück ist einem der drei Freunde zugeschrieben. Dies ist auch der Grund dafür, dass Maroued nach dem Tod von Larbi und Nabile nur noch Monologe verfasst.

*Le chœur entre en scène et entonne le chant*

*I : Notre prison n'est pas une prison, nos geôliers ne sont pas des matons, nos chaînes ne sont pas des chaînes et nos songes ne sont plus des songes d'enfants, car notre transhumance devient une errance à la périphérie des villes et de l'histoire.*

*Le goual 1 (Larbi) : Nous dit-on derrière ce mur il y a un soleil qui brille, il y a même une lune pour les amoureux et des étoiles pour les poètes, mais moi je ne vois que le mur.*

*Le chœur : Le mur est haut mais notre prison n'est pas une prison.*

*Le goual 2 (Nabile) : Très haut le mur qui calcifie de nous, de nos corps, chaque jour une part..*

*Le chœur : Le mur est haut mais nos geôliers ne sont pas des matons.*

*Le goual 3 (Maroued) : Très haut ce mur qui effrite une parcelle de nos cœurs à chaque réveil, qui ronge une parcelle de nos rêves à chaque coucher. (84)*

Weitere Texte zum Theaterstück finden sich in den Romantext eingeflochten, jedoch immer durch einen Wechsel der Typographie gekennzeichnet. Abgesehen davon kommen noch Gedichte, Schlagzeilen aus dem Radio und Liedtexte vor.

Gegen Ende des vierten und letzten Teils des Roman wird ein Abschiedsbrief von Yasmina, der datiert ist mit „*Annaba juin 94*“, in voller Länge wiedergegeben. Yasmina schreibt hier über sich selbst, über ihre Ängste und darüber, wie sie sich durch die Freundschaft mit Maroued verändert hat. Sie bittet ihn in ihrem Brief, Anisse von ihnen erzählen, damit auch er ihr plötzliches Verschwinden besser verstehen kann.

Der Roman endet mit einem Epilog in Gedichtform, in dem sich der Ich-Erzähler an Yasmina wendet um ihr von seinem Gemütszustand zu erzählen.

### 2.2.5 Die Zeit der Narration

Wir wollen nun einen Blick auf das Zeitgerüst des Romans werfen bzw. feststellen, zu welchem Zeitpunkt die einzelnen Erzählungen stattfinden. Bereits auf der ersten Seite erhält der Leser grundlegende Informationen zur im Roman beschriebenen Zeitspanne.

*... “Ils ont failli la tuer cet après-midi “ avait dit Larbi – [...] n’exprimait plus ce soir-là que l’abattement et l’angoisse – avant que nous nous enlisions de nouveau dans le silence [...]. C’est-à-dire un silence épais enrobé d’une matière invisible, néanmoins palpable et audible pour nous, constituée d’un fatras de choses, d’une procession chaotique d’événements, de moments, que nous avons connus ensemble pendant les cinq dernières années ou séparément – antérieurs ou collatéraux à notre amitié – gravitant tous autour des séquences de ce qui nous était arrivé l’après-midi même, auxquels s’étaient joints ces mots pour consolider l’état d’effondrement intenable qui nous minait, [...] (9)*

Der erste Satz des eigentlichen Romans (dem ersten Teil werden Textzeilen von Kateb Yacine vorangestellt) fungiert als Bezugspunkt, um den sich der Roman aufbaut. Dieser Tag auf der Brücke ist Ausgangspunkt für Analepsen und Prolepsen, auf die ich im Kapitel *Ordnung* nochmals kurz zu sprechen kommen werde. Die Zeit der Narration bezieht sich auf die zeitliche Position des Erzählers zu den Ereignissen, von denen in seiner Erzählung berichtet wird. Grundsätzlich unterscheidet Genette zwischen folgenden möglichen Zeitformen: der *späteren*, der *früheren*, der *gleichzeitigen* sowie der *eingeschobenen Narration*.

Dieser Roman Djebels kann sowohl dem Typus der späteren als auch dem der eingeschobenen Narration zugeordnet werden. Wie oben bereits erwähnt, liefert der Roman gleich zu Beginn einen wichtigen Anhaltspunkt für die Zeitspanne, die beschrieben werden soll. Dem Zeitpunkt, der als zentraler Punkt im Roman fungiert geht eine fünfjährige Freundschaft voraus. Ein zweites Indiz zum Zeitgerüst erhält der Leser kurz darauf:

*C'était aussi et surtout à cause d'un pressentiment (auquel l'incident en question avait rendu toute son acuité, agissant en déclencheur, réveillant et réactivant ce qui, ponctuellement et à cause d'autres incidents antérieurs, était devenu au fond de nous une sorte de crainte intuitive, comportant une part de certitude, et s'accroissant au fil des années et des affrontements dont le dernier en date était mon agression physique moins d'une année plus tôt) présageant l'imminence d'événements graves et radicaux, un cataclysme inévitable, une hécatombe ... (11)*

Es wird sowohl der ein Jahr zurückliegende Überfall auf Maroued erwähnt, als auch auf die tragischen Ereignisse hingewiesen, die sich noch zutragen werden.

*Malgré mes tentatives de les occulter ou de les chasser, les images ne me laissaient pas de répit, explosant en moi, me forçant à revoir continuellement la scène de l'après-midi qui était et est aujourd'hui encore en surimpression dans ma mémoire immédiate, ciselée ou transcrite à même ma peau... » (15)*

In diesem letzten Absatz wird ganz klar der Bezug zur Gegenwart des Erzählers hergestellt. Es steht hier ein „heute“ für den Zeitpunkt dieser „autobiographischen“ Narration. Diese Tatsache lässt im Leser die Erwartung aufkommen, dass er nun die Geschichte dieses Ich-Erzählers erfahren wird, und zwar zumindest die besagte Zeitspanne, die fünf Jahre vor der Schlüsselszene beginnt und von der wir noch nicht wissen, wie weit sie vor der Gegenwart des Erzählers zurückliegt.

*Et Maroued essayant toujours de mettre ou de trouver un ordre caché dans tout ça – de reconstituer toute cette affaire, semblable à quelqu'un qui rassemblerait pour les coller les petits morceaux d'une lettre déchirée dans la fureur en vue de la relire – se heurtait à sa propre confusion. Dans sa tentative de transposer cette nuit-là – aussi vivace dans sa mémoire depuis plusieurs années – sans la vider de son sens et son contexte, il parlait à Anisse par bribes, perdant le fil à plusieurs reprises, le renouant en revenant incessamment sur l'enseigne lumineuse, disant : Ce soir-là ... le dernier ... quel meilleur endroit [...] (16)*

Die heterodiegetische Erzählstimme weist bereits auf eine gewisse Unordnung in den Gedanken Maroueds hin sowie darauf, dass er während seiner Erzählung immer wieder den Faden verliert, den er versucht wiederzufinden, indem er immer auf die Schlüsselszene auf der Brücke zurückkommt.

Nach einem inneren Monolog, der die wirren Gedanken Maroueds zum Ausdruck bringt, führt er seine Erzählung fort, berichtet nun jedoch nicht mehr vom Überfall auf Yasmina, der der Situation auf der Brücke unmittelbar vorausging, sondern vom Überfall auf sich selbst, der ein Jahr davor passierte, und findet dann, wie bereits beschrieben, über die Schlüsselszene wieder den Faden seiner Erzählung:

*Tournant et vociférant, comme ils ont dû le faire, une année plus tard, autour de Larbi et Nabile, avant de les abandonner gisants dans une mare de sang.*

*Tu te rends compte : « ils ont failli la tuer cet après-midi » avait dit Larbi... C'est eux deux qui se sont fait assassiner moins de vingt-quatre... (19)*

Und hier, mitten in einem Satz bzw. Gedankengang, unterbricht die heterodiegetische Erzählstimme zum zweiten Mal die Erzählung Maroueds. Was wir nach der kurzen Zeit, nach den ersten zehn Seiten des Romans von der „erzählten Zeit“ wissen, könnte man folgendermaßen darstellen:

A \_\_\_\_\_ B \_\_\_\_\_ C\_D \_\_\_\_\_ E

C bezeichnet den Zeitpunkt der Schlüsselszene, den Moment auf der Brücke.

A liegt fünf Jahre vor dem Punkt C und steht für den Beginn der Freundschaft zwischen Maroued, Nabile, Larbi und Yasmina.

B liegt ein Jahr vor dem Punkt C, es beschreibt den Zeitpunkt, als Maroued überfallen wurde.

D folgt unmittelbar auf C und steht für die Ermordung der beiden Freunde Larbi und Nabile.

E liegt einige Jahre nach C und stellt die momentane Gegenwart des Ich – Erzählers Maroued dar, der sich mit seiner Erzählung an Anisse wendet.

Und hier übernimmt, wie bereits erwähnt, wieder die heterodiegetische Erzählstimme:

*Quand la question s'adressa à Maroued, le bousculant, le sortant de sa torpeur, son ivresse et ses soliloques, le ballottant entre plusieurs univers, il resta perplexe. Elle le ramena, complètement fractionné (dans une sorte d'entre-deux), vers cette table de dîner : un monde par sa mollesse presque à l'opposé de celui qu'il ne cesse de ressasser, et pendant quelques minutes les mots se mirent à s'entrechoquer dans sa tête : (19 f.)*

Auf diesen Absatz folgt der Auszug aus einem Theaterstück, der als solcher auch genau definiert wird und sich in Schriftform und –größe vom restlichen Text unterscheidet. Was der Erzähler in der Zeitform der Vergangenheit beschrieben und wenn man so will, eingeleitet hat, wird zur neuen Gegenwart Maroueds. Nach dem genannten Auszug aus dem Theaterstück übernimmt er wieder die Erzählung in der Ich – Form, nur der Adressat ist nicht derselbe.

*Voilà ce que je veux lui dire en guise de réponse à sa question, à cette fille aux yeux aussi verdoyants [...]. Pourtant les mots ne se délogent pas, [...] ils arrivent d'un tumulte non inhumé, pour se retrouver sur ma langue puis se rétracter, se résorbant en moi, [...] et peut-être qu'après le dîner on allongera tous les deux quelques pas dans l'humide crachin nocturne, et peut-être que je m'assoupirai dans ses odeurs femelles ce soir, et peut-être que [...], et peut-être que je me mettrai à parler et, [...] promis, je lui raconterai des souvenirs ou plutôt je laisserai libre cours à ces autres moi, ainsi les quelques-uns qui essayent de s'échapper, s'estomper, s'effiloche, je les retisserais aussi vivants que le monde qui m'entoure...(22 ff.)*

Maroued überlegt weiter, was er machen könnte, was er diesem Mädchen sagen möchte und wie der Abend weiter verlaufen könnte. Er verlässt dann diese Runde und findet sich in einem Café wieder, wo er durch ein Gespräch, das er mit anhört, an seine Gespräche mit Anisse erinnert wird [...] *pour lui permettre de se remémorer Anisse et ce qu'il avait pu lui dire. (34)*

Das heißt, die erzählte Zeit hat sich wiederum erweitert. Die ursprüngliche Erzählgegenwart Maroueds, in der er sich in seinen Gesprächen an Anisse wendet, ist in der zeitlichen Abfolge nicht die letzte. Der Moment, in dem er sich beim Abendessen in einer Runde mit jungen

Franzosen befindet, liegt danach. Er kommentiert diesen Abend in der Zeitform des Präsens bzw. überlegt auch, was der Abend noch so bringen würde, in der Zeitform des Futurs. Seine Gedanken werden allerdings plötzlich unterbrochen, durch eine Narration in der Ich – Form im Passé simple.

*Elle n'écoute plus depuis un moment, se concentrant sur son entrée en scène. Je la vois venir, je la sens prête à bondir. Et voilà « Moi personnellement je » sans référence à » [...]*

*« C'est bien connu, l'Ethnologie est une science d'origine française »...C'est ce qui me traversa l'esprit en me levant pour partir, non pas désabusé ou mécontent ou énervé, juste comme si ces mots – ceux de mon compatriote suivis de ceux de l'ethnologue par procuration – avaient mis fin à la discussion en éveillant en moi ma vieille nausée ancestrale.*

*Et voilà que ce soir je ne humerai pas dans ma somnolence les senteurs femelles de la fille au regard de jujubiers. Et voilà [...] (27)*

Aus dem vergangenen Absatz geht hervor, dass es noch einen Zeitpunkt des Erzählens gibt, der nach diesem erwähnten Abendessen in französischer Runde liegt. Nehmen wir nun nochmals einen Absatz zur Hand, der z.T. bereits zitiert wurde, um zu zeigen, dass dieses Abendessen im zeitlichen Ablauf nach den Gesprächen mit Anisse liegt:

*Et Maroued recouvrant la vue après le court moment où un voile – [...] – lui a couvert les yeux pour lui permettre de se remémorer Anisse et ce qu'il avait pu lui dire, réalisant que la querelle s'est tue, se remet à scruter la rue dehors où plus un chat ne rôde par ce froid, voyant [...] (33 f.)*

Die heterodiegetische Erzählstimme, die ein paar Seiten davor noch das Passé simple benutzte, um von Maroued und dem Abendessen in französischer Runde zu erzählen, verwendet nun das Präsens. Und in seinem Bericht gibt sie eine Aussage Maroueds in direkter Rede wieder, wo dieser versucht zu beschreiben, was in seinem Inneren vorgeht.

*Cet état toujours présent et latent amplifié par les réveils qui durent plus longtemps que le sommeil qu'ils fracturent entre les quatre murs où il se trouve à présent, dilué dans ce voyage intérieur, dans ce puzzle en vrac. (39)*

Der Erzähler bezeichnet nun diesen Moment nach dem Abendessen, als Maroued nicht nach Hause gehen möchte, weil er vor dem, was ihn während seiner schlaflosen Phasen erwartet Angst hat, als "à présent", also als Gegenwart des Protagonisten Maroueds.

Aber unmittelbar darauf folgt der neuerliche Wechsel wiederum im Präsens.

*Bien sûr les toits ont disparu, le crachin aussi les murs ne tarderont pas à s'effacer, le rectangle de la fenêtre de même ... C'est un autre rectangle, d'une autre fenêtre, d'une autre chambre, dans une autre ville, dans un autre pays, où il regarde un autre lui-même regarder la lumière de l'éclairage public [...] (39)*

Zu Beginn des zitierten Absatzes wird das Passé composé und anschließend das Futur verwendet, was wohl darauf hindeutet, dass es sich um eine Erinnerung Maroueds handelt, ein Gedankengang, der sich soeben in seinem Kopf abspielt. Die „neue Gegenwart“ des Protagonisten, die nun in der Erzählung folgt, liegt nämlich einige Jahre vor dem Zeitpunkt des Abendessens in französischer Runde, und wie sich auf Seite 78 dann herausstellt, handelt es sich um die Zeit, als er die Gespräche mit Anisse führt. Und wie schon an einer früheren Stelle des Romans wird dieser Abschnitt aus Maroueds Leben im Präsens erzählt und auch als Gegenwart bezeichnet, wie bereits davor (auf Seite 39) die Zeit nach dem Abendessen in französischer Runde.

*Se détournant à présent des zébrures, roulant sa cigarette, calant son dos contre la chaise, la main sur la table à côté d'une grande tasse avec des petites fleurs roses remplie de mauvais vin, fermant les yeux [...] (45)*

Der heterodiegetische Erzähler wechselt allerdings wieder in die Zeitform der Vergangenheit.

*[...] ne laissa plus aucune chance au monde (sauf à la lumière blanche légèrement violacée) de s'immiscer dans sa tête ou dans sa chambre, et replongea dans ses*

*soliloques au point de l'entendre (les premières nuits de leurs retrouvailles) lui raconter la vie de sa mère : [...] (50)*

Er gibt auch Teile des Gesprächs zwischen Anisse und Maroued als Dialog wieder, wo er die Aussagen der beiden als direkte Reden unter Anführungszeichen setzt. Doch auf eine Frage Anisse' übernimmt Maroued die Rolle des Ich-Erzählers und beginnt:

*Repère dans le long trajet de ma nausée je te dirais à toi ainsi qu'à lui. [...] Alors de nouveau dans la chambre j'ai ameuté mes deux camarades – les morts, c'est aussi eux, les plus vivants d'entre tous – pour monter sur ce pont serpentant [...] (78)*

Hier kommt nicht klar heraus, ob sich nun „toi“ oder „lui“ auf Anisse bezieht. Jedenfalls ist es ein Hinweis darauf, dass Maroued seine Geschichte auch später nochmals erzählt. Vermutlich zu einem Zeitpunkt, als er sich aus seinem Wahn zumindest zu einem großen Teil befreien konnte, als er es geschafft hat, zumindest partiell einen Schlussstrich zu ziehen bzw. zu akzeptieren, dass diese Ereignisse der Vergangenheit angehören.

Ab Seite 110 liefert der Roman genaue Informationen, um den Zeitraum der „erzählten Zeit“ genau einordnen zu können. Im November 1986 fanden kurz nach Maroueds Ankunft in Constantine Studentenunruhen statt. Fünf Jahre später, im Juni 1991, passiert der Überfall auf Yasmina, die Schlüsselszene auf der Brücke und die unmittelbar darauf folgende Ermordung von Larbi und Nabile. Danach verbarrikadiert sich Maroued für ca. ein Jahr in Larbis Zimmer in der Casbah von Constantine bevor er nach Annaba zurückkehrt. Dort verbringt er einige Jahre, bevor ihn Yasmina findet. Mit ihr verbringt er ca. fünf Monate, dann verschwindet sie wieder, ihr Abschiedsbrief ist mit Juni 1994 datiert. Darauf folgen, ohne eine ersichtliche größere Zeitspanne dazwischen, die Gespräche mit Anisse. Unbestimmte Zeit später befindet sich Maroued in Frankreich, wo er das Mädchen Coralie kennen lernt. Es sind allerdings nicht nur die Geschehnisse dieser Zeit seit 1986 Gegenstand des Romans. Die einzelnen Protagonisten beschreiben in Gesprächen auch die einschneidenden Erlebnisse ihrer Kindheit und Jugend, also die Zeit vor ihrer Freundschaft.

Maroued hat als Ich-Erzähler zumindest zwei unterschiedliche Erzählgegenwarten, die einem mehr oder weniger genau definierten Zeitpunkt zuzuordnen sind. Nämlich erstens die, als er mit Anisse spricht und zweitens den Zeitpunkt, als er mit Coralie zusammen ist. Die

Gegenwart, die dem Moment zuzuordnen ist, als Maroued mit Anisse spricht, zeigt keinerlei zeitliches Fortschreiten. Es kann nicht erkannt werden, wie lange die Gespräche zwischen Maroued und Anisse dauern. Handelt es sich dabei um ein paar Stunden oder treffen sich die beiden während mehrerer Wochen? Zeitangaben sind zwar vorhanden, jedoch kein Hinweis auf eine abgegrenzte Zeitspanne.

*Et Maroued sans le savoir glissa vers lui-même, vers toutes ces voix intérieures, aussi intérieures que celles de Larbi et de Nabile, celle de Anisse qui, impatient d'en connaître un peu plus sur Yasmina, ne comprenait rien aux propos entremêlés débités sur un ton momocorde depuis plus de trois ou quatre heures. (210)*

Zum Zeitpunkt, als Maroued mit Coralie zusammen ist, gibt er seine Gedanken in Form eines inneren Monologs wieder. Er denkt hier auch über die unmittelbare Zukunft nach. Eine gewisse Bewegung in dieser Erzählgegenwart ist also zu erkennen.

Am wenigsten weiß man über den Erzählzeitpunkt, als Maroued mit den Kartenlegerinnen (vermutlich während seiner Reise durch Westafrika) spricht. Er erwähnt immer wieder die Jüngste unter ihnen, „La Métisse“. Es wäre allerdings durchaus möglich, dass diese Gespräche nie wirklich stattgefunden haben, sondern lediglich Produkte seiner Phantasie sind.

Weiters erzählt er von allen Ereignissen auch in der Vergangenheitsform, d.h. es gibt einen Erzählzeitpunkt, der danach liegt und der rückblickend die gesamte Erzählung ergänzt.

Der heterodiegetische Erzähler gesellt sich zum einen zu den Erzählgegenwarten Maroueds und gibt andererseits ebenfalls eine spätere Narration wieder.

Wie weiter oben bereits erwähnt, schreibt Genette, „daß die zeitlichen Bestimmungen der narrativen Instanz offenkundig viel wichtiger sind als ihre räumlichen. Mit Ausnahme der Narrationen zweiter Stufe, deren Rahmen im allgemeinen vom diegetischen Kontext abgesteckt wird, [...]“. <sup>69</sup>

Die einzelnen Erzählgegenwarten Maroueds sowie des heterodiegetischen Erzählers sind oft nur anhand der räumlichen Orientierungspunkte voneinander zu unterscheiden. Ganz

---

<sup>69</sup> Genette, Die Erzählung, 154.

eindeutig ist das Erzählen selbst Teil der Handlung des Romans, und zwar das Erzählen in seinen verschiedensten Formen.

Zu verschiedenen Zeitpunkten werden ein und dieselben Ereignisse immer wieder erzählt, der Inhalt der Erzählungen bleibt also derselbe, jedoch ändert sich jeweils die Position der narrativen Instanz zum Geschehen. D.h. bei der zeitlich später angesiedelten Erzählung hat der Ich-Erzähler selbst zu verschiedenen Dingen bereits eine andere Einstellung bzw. merkt man, dass er sich immer mehr dessen bewusst wird, was er in der Zeit nach dem Tod seiner Freunde durchlebt hat und wie sich das auf seinen geistigen Zustand bzw. auf sein Empfinden ausgewirkt hat und in welchen Situationen er mit seinen Ängsten zu kämpfen hat. Andererseits wirkt die zeitlich spätere Erzählung oft verwirrend, weil die zwischen der ersten und zweiten Erzählgegenwart liegenden Ereignisse in die zweite Erzählung noch miteinfließen.

### 2.2.6 Die Ordnung

Im vorangehenden Kapitel *Zeit der Narration* habe ich bereits versucht, die verschiedenen Momente des Erzählens einem genauen Zeitpunkt auf einer linearen Darstellung zuzuordnen. Auch in der kurzen Inhaltsangabe am Beginn dieses Teils der Arbeit habe ich versucht, den chronologischen Verlauf der Handlung zu rekonstruieren. Um diese „Ordnung“ zu finden bedarf es einer gewissen Anstrengung und v.a. einer genauen Lektüre des Romans.

*Les sens interdits* beginnt mit einem direkten Einstieg ins Geschehen. Es ist der erste Satz des Romans der gleichzeitig als Schlüsselszene fungiert und um den sich alles dreht. Immer wieder kommt der Erzähler (sowohl in seiner homodiegetischen als auch in seiner heterodiegetischen Erscheinungsform) auf diesen Satz zurück, um den Faden in seiner Erzählung wiederzufinden. Diese Szene bildet auch den Schluss des Romans. Es ist also nicht so, dass sich das *erzählte Ich* irgendwann mit dem *erzählenden Ich* auch nur annähernd trifft. Der Aufbau des Romans vermittelt eher den Eindruck, dass die Situation für den Erzähler ausweglos ist, dass er sich nicht aus seiner Erinnerung befreien kann und seine Vergangenheit immer wieder durchleben muss. Es erscheint mir unmöglich, hier ein genaues „Ordnungssystem“ aufzustellen, was den Aufbau der Erzählung betrifft. Ich habe weiter oben einmal von Analepsen und Prolepsen gesprochen, die ich zur eben erwähnten Schlüsselszene in Bezug gesetzt habe. Eine solche Einteilung könnte man für den gesamten Roman jedoch

nicht durchführen, da es sich um Fragmente aus verschiedenen Erzählungen handelt, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten stattfinden, also von verschiedenen Erzählinstanzen produziert werden. Aus der Summe dieser einzelnen Teilchen ist es dem Leser am Ende möglich, einen chronologischen Ablauf der Ereignisse zu rekonstruieren.

Man muss sich also damit begnügen einerseits die Momente des Erzählens chronologisch zu ordnen<sup>70</sup> und andererseits die Handlung in ihrem Ablauf, wie ich dies in vorhergehenden Kapiteln bereits getan habe.

## 2.3 Les cinq et une nuits de Shahrazède

*Les cinq et une nuits de Shahrazède* ist der zweite Roman eines noch nicht vollendeten Zyklus von Mourad Djebel, weshalb die Hauptthemen ähnlich sind. Mehr noch als in seinem ersten Roman spielt der Akt des Erzählens eine große Rolle. Auch in diesem Roman findet der Leser, genau wie in *Les sens interdits*, keine lineare, sondern eine kreisförmige Erzählstruktur vor, was ihm eine sehr aufmerksame Lektüre abverlangt. Während *Les sens interdits* „nur“ in vier Teile unterteilt ist (im Gegensatz zu insgesamt 108 Kapitel in *Nedjma*) ist die Ordnung und Aufgliederung in Kapitel in *Les cinq et une nuits de Shahrazède* wesentlich strukturierter.

### 2.3.1 Chronologischer Ablauf der Handlung

Die Geschichte beginnt im Juli 1962 mit dem Fest zur Befreiung Algeriens. Unsere Protagonistin, eine Frau mit Beinamen Shahrazède, ist zu diesem Zeitpunkt sechs Jahre alt und erlebt die Freude über die Unabhängigkeit ihres Heimatlandes gemeinsam mit ihrem Vater, der als Direktor an einem Lycée tätig ist und der großes politisches Engagement an der Befreiung seines Landes zeigt. Seiner Tochter, für die er sehr viel Liebe empfindet, hat er den Beinamen Loundja gegeben. Er legt sehr großen Wert auf eine gute schulische Bildung seiner Tochter, wohingegen die Mutter eine andere Zukunft für ihr Kind geplant hat. Sie soll sich in erster Linie um den Haushalt kümmern, um so zu einer perfekten Ehefrau und Mutter heranzuwachsen.

---

<sup>70</sup> Auch dies ist nur bedingt möglich, da immer wieder Monologe und auch Niederschriften des Ich-Erzählers in den Roman eingeflochten sind, von denen man nicht genau weiß zu welchem Zeitpunkt sie entstanden sind.

*« Car l'avenir d'une femme c'est de se marier et de régner sans partage à l'intérieur du foyer et d'être maman à son tour et seulement maman. » (Les cinq et une nuits de Shahrzède, 90)*

Loundja-Shahrazèdes Vater ist diesbezüglich ganz anderer Meinung:

*Il y croyait tellement à ce bouleversement radical que ça lui arrivait de semonner la grand-mère qui en conteuse imaginative inculquait à Loundja toutes ses légendes et histoires. Il lui disait « Il y a un nouveau monde à construire, mère, il sera toujours temps de lui faire connaître toutes nos légendes, mais d'abord place au savoir et à la science pour lui forger l'esprit » Bien sûr elle n'en avait pas tenu compte jusqu'à sa mort, car rien pour elle ne justifiait qu'une « initiation aux mystères » comme elle appelait ses histoires soit incompatible avec la science. (169)*

Loundja-Shahrazède beginnt ihre Tätigkeit als Lehrerin am Gymnasium, wo sie unseren zweiten Protagonisten kennen lernt. Es handelt sich dabei um einen ihrer Schüler, dem die Erzählerin den Namen Sharrayar gibt. Von Beginn an sind Loundja-Shahrazèdes Gefühle für diesen besonderen Schüler sehr stark, und er wird zu ihrem besten Freund. Da ihr die Unabhängigkeit ihres Landes genauso viel bedeutet wie ihrem Vater, setzt sie alles daran, in ihren Schülern dieses Hoffungsgefühl für eine bessere Zukunft zu wecken. So oft sie kann, gibt sie ihnen zu verstehen, dass sie die strahlende Zukunft des Landes sind.

Während der Jahre als Professorin am Gymnasium beendet sie ihr Literaturstudium und findet somit später einen Arbeitsplatz als Literaturprofessorin.

Loundja-Shahrazède schafft es, sich immer wieder den Wünschen ihrer Mutter zu widersetzen, die ständig auf der Suche nach dem passenden Ehemann für ihre Tochter ist. Die Protagonistin beginnt eine Liebesbeziehung mit einem ihrer Kollegen, einem dunkelhäutigen Mann aus Guinea. Kurz bevor er das Land verlässt wird Loundja-Shahrazède schwanger. Er erfährt allerdings nie, dass er eine Tochter hat. Um sich das Leben etwas leichter zu gestalten und natürlich auch um ein Leben als alleinerziehende Mutter zu vermeiden heiratet Loundja-Shahrazède einen homosexuellen Kollegen, dem seinerseits mit dieser Lösung geholfen ist. Sie trennen sich allerdings als Loundja-Shahrazèdes Tochter neun Monate alt ist, die Scheidung folgt drei Jahre später. Ihre Mutter verlangt, dass Loundja-Shahrazèdes Bruder, der um sechs Jahre jünger ist als sie und der von seiner Mutter wie ein kleiner Prinz aufgezogen wurde, zum Erziehungsberechtigten von Loundja-Shahrazèdes Tochter wird.

1994 erfährt Loundja-Shahrazède über einen Freund von Shahrayar, dass dieser Selbstmordgedanken hege, weil er mit der Situation, die in Algerien seit 1988 herrscht, nicht mehr fertig wird. Sie organisiert daraufhin ein Treffen mit ihrem alten Freund an dem Ort, wo sie einander früher, als sie noch seine Lehrerin war, gesehen haben und wo sie sich auch am Tag seiner Matura zum ersten Mal geküsst haben. Mit Shahrayar, der ebenfalls Literatur studiert hat, teilt sie diese Leidenschaft. Sie beschließt deshalb, sich ihres Talentes als Erzählerin zu bedienen, um so das Leben ihres Freundes zu retten. Während eines Zyklus von fünf Nächten erzählt sie ihm nach alter Kunst verschiedene Märchen. Was Shahrayar betrifft, so ist sie erfolgreich. Allerdings kann sie sich selbst auf diese Weise nicht helfen und nimmt sich sechzehn Monate später das Leben, nachdem es ihrer Mutter gelungen war, ihr ihre Tochter per Gerichtsbeschluss wegzunehmen. Loundja-Shahrazèdes Tochter wird von ihrer Großmutter im Glauben aufgezogen, ihre Mutter habe sie verlassen und sei später bei einem Unfall gestorben.

## **2.3.2 Die Figuren**

### **2.3.2.1 Loundja-Shahrazède**

Zwei Namen für eine Frau, deren richtigen Namen der Leser nicht kennt. Loundja wird sie von ihrem Vater genannt, den Namen Shahrazède gibt ihr unser zweiter Protagonist ab dem Zeitpunkt, als sie diesen durch Erzählen von Märchen von einem Selbstmord abhält. Wir sprechen hier von einer überaus intelligenten Frau mit sehr guter Schulbildung, die 1956 in Algerien geboren wurde. Zum Zeitpunkt des Festes zur Befreiung Algeriens ist sie also sechs Jahre alt. Vor allem durch die Erziehung ihres Vaters vertraut sie auf eine strahlende Zukunft für ihr Land und versucht später auch in ihrem Beruf, zuerst als Lehrerin und danach als Literaturprofessorin, diese positive Einstellung und Denkweise ihren Schülern zu vermitteln.

### **2.3.2.2 Shahrayar**

Loundja-Shahrazèdes ehemaliger Schüler, dem die Erzählerin später den Namen Shahrayar gibt, ist unser zweiter Protagonist. Er ist ein überaus sensibler Charakter, und so erreicht er irgendwann einen Punkt, wo er sich das Leben nehmen will, weil er mit der Situation in

seinem Land nicht mehr zurechtkommt, viele seiner Freunde sind Anschlägen zum Opfer gefallen.

### **2.3.2.3 Tochter Loundja-Shahrazèdes**

Auch ihren Namen kennt der Leser nicht. Ihr Vater ist ein ehemaliger Arbeitskollege ihrer Mutter und stammt vom Golf von Guinea. Er war die große Liebe Loundja-Shahrazèdes, weil er jedoch das Land verlassen musste und sie ihn nicht begleiten wollte oder konnte, hat er nie etwas von der Existenz seiner Tochter erfahren. Nach dem Tod von Loundja-Shahrazède nimmt sich deren Mutter um die Erziehung ihres Enkelkindes an. Sie erfährt von ihr allerdings nie die Wahrheit über den Tod ihrer Mutter. Im Alter von sechzehn Jahren lernt sie Shahrayar kennen, ohne jedoch zu wissen, dass es sich bei ihm um einen ehemaligen Freund ihrer Mutter handelt. Er ist es, der ihr bei zahlreichen Treffen in einem Zeitraum von drei Jahren von einer Frau erzählt, von einer gewissen Shahrazède. Sie verfolgt interessiert diese Erzählungen und erst am Ende der drei Jahre erfährt sie, dass es sich bei dieser Frau um ihre eigene Mutter handelt.

## **2.3.3 Die Erzählstimmen in *Les cinq et une nuits de Shahrazède***

### **2.3.3.1 Die extradiegetisch-homodiegetische Erzählerin**

In der Terminologie Stanzels könnte man die (Haupt-) Erzählfigur dieses Romans wohl einen *peripheren Ich-Erzähler* nennen. Sie ist nicht Held der Geschichte, die sie erzählt, sondern lediglich eine Randfigur, die an der eigentlichen Geschichte nur geringfügig beteiligt ist. Das, was sie an den extradiegetischen Adressaten, also an den Leser weitergibt, wurde ihr erzählt bzw. hat sie ihre Informationen aus anderen Quellen zusammengetragen. Ihre Rolle ist es, alle Erzählelemente zu einem Ganzen zusammenzufügen. Mehrmals während des Romans wird darauf hingewiesen, dass Teile der intradiegetischen Erzählungen wörtlich wiedergegeben werden. D.h. dem Leser werden diese Geschehnisse nicht aus der Sicht der extradiegetischen „*Beobachter-Erzählerin*“ dargebracht, sondern so, wie die intradiegetischen Figuren sie erlebt haben. Was Stanzel über die verschiedenen Erscheinungsformen des „peripheren Ich-Erzählers“ sagt, und hier zitiert er auch K. Friedemann, trifft nicht wirklich auf unsere Erzählerin zu. Sie ist weder eine „*aus einiger Entfernung schauende, fühlende, bewertende*

Erzählerin“<sup>71</sup>, noch ist sie „als Gegensatz zum Helden“<sup>72</sup> zu verstehen, wie dies oft bei Erzählern der Fall ist, die in einem untergeordneten Verhältnis zum Helden stehen. „Neben diesen soziologisch typisierten peripheren Ich-Erzählern“ nennt Stanzel „die vornehmlich weltanschaulichen oder psychologisch typifizierten peripheren Ich-Erzähler.“<sup>73</sup>

Bei der Tochter Loundja-Shahrazèdes (da uns ihr Name unbekannt ist wird sie in der Folge schlicht Erzählerin genannt) handelt es sich vielmehr um eine Überbringerin von Erzählungen, welche sie, wenn man so will gesammelt und zusammengefügt hat. Obgleich es sicher nicht möglich ist, diese Rolle zu erfüllen ohne selbst Einfluss auf den Inhalt der Erzählung zu nehmen, so wird die Kerngeschichte doch aus Sicht der Protagonisten und nicht aus Sicht der beobachtenden Nebenfigur erzählt.

*[...] me dit-il bien plus tard quand il évoqua pour la première fois avec moi ce moment, sans s'étaler. Peut-être parce qu'il projetait déjà de me donner ses propres Carnets qui décrivaient en partie son état d'alors, ou pensait-il que je n'étais pas assez curieuse ou encore que j'étais jalouse d'elle ? [...] (11)*

*Puis survint le moment, avec la régularité de nos rencontres espacées, où il évoqua les nuits. Autant le conte, même en fragments, il me le relata dans tous ses détails, s'imposant une grande discipline pour essayer de retrouver jusqu'aux mots, jusqu'aux accents qu'elle avait utilisés, comme s'il estimait que son essence même en dépendait, y était intimement liée par l'alchimie du verbe, ... (66)*

Die Erzählerin weist hier ausdrücklich darauf hin, dass ihr die Geschichten Wort für Wort überliefert wurden. Wie ich weiter oben bereits erwähnt habe, ist es unmöglich für die Erzählerin, die Ereignisse zu einem Ganzen zusammenzufügen, und so lebhaft zu erzählen, als wäre sie in jedem Moment dabei gewesen, ohne nicht mit ihrer eigenen Phantasie ein wenig nachzuhelfen. Schließlich gibt sie unzählige Dialoge und sämtliche Gedanken der beiden Protagonisten wieder. Lässt sie die Protagonisten in ihren eigenen Worten sprechen, die der Erzählerin ja teilweise auch in schriftlicher Form vorliegen, so handelt es sich um metadiegetische Erzählung. Ist es jedoch die Erzählerin, die nach ihrer Vorstellung die

---

<sup>71</sup> Stanzel, Theorie des Erzählens, 263 f.

<sup>72</sup> ibd.

<sup>73</sup> ibd.

Situation beschreibt und die Gedanken der Protagonisten wiedergibt, so handelt es sich nicht um eine Metadiegeese. Die Erzählung verlässt dann nicht die extradiegetische Erzählebene. Diesen Fall beschreibt Mieke Bal in ihrer Analyse einer Traumsequenz des Romans *La chatte* in ihrem Werk *Narratologie*. Sie stellt sich hier die Frage, ob es sich um einen „*hypo-récit*“ oder um einen „*hypo-focalisé*“ handelt. In Mieke Bals Fall handelt es sich um den Inhalt eines Traums, den der Erzähler wiedergibt, wo jedoch einige Zeilen davor darauf hingewiesen wurde, dass die besagte Figur nie von ihren Träumen erzählt hat. Die Erzählung verlässt also nicht die narrative Ebene, lediglich der Fokus ändert sich. Dies gilt in unserem Fall für sämtliche Elemente, die die Erzählerin ergänzt hat, die ihr nicht direkt überliefert wurden, wo sie jedoch dennoch aus Sichtweise, also fokalisiert durch den jeweiligen Protagonisten erzählt. Die Erzählerin weist auf diese Ergänzungen ihrerseits explizit hin.

*‘Sans grandes difficultés aujourd’hui je recompose à mon tour non sans imagination, comme Shahrazède l’avait fait pour les protagonistes de son conte, le reste dans les détails, et à force de reconstitutions c’est comme si je quittais volontairement mon temps pour me téléporter dans le leur. Je ne suis plus dans mon présent mais avec leurs fantômes dans la 451, la chambre bleue de la falaise que j’ai visitée avec appréhension pour affiner la reconstitution de cette histoire.’ (67)*

Ihre Identität wird dem Leser allerdings erst am Ende des Romans offenbart, was wiederum die persönliche Situation der Erzählerin reflektiert. Sie selbst erfährt nämlich auch erst nach drei Jahren, während derer sie sich mit Shahrayar trifft, dass es sich bei der Frau, von der er ihr bei jedem Treffen erzählt, um ihre eigene Mutter handelt.

### **2.3.3.2 Shahrazède – intradiegetisch – heterodiegetische Erzählerin**

Um ihren Freund Shahrayar von seinem Selbstmord abzubringen schlüpft Loundja in die Rolle der traditionellen Märchenerzählerin. Sie verwandelt sich in Shahrazède und macht Gebrauch von ihrem besonderen Talent.

*[...] Loundja sans aucun plan préétabli se transforma en Shahrazède.(37)*

Sie ist der Überzeugung, dass Literatur im Stande ist, menschliches Leben zu retten. Die Märchen und Erzählungen, die ihr ihre Großmutter nach alter Tradition weitergegeben hat,

haben für Shahrazède große Bedeutung. Shahrayar ist ihr einziger Zuhörer. Er ist intradiegetischer Adressat dieser Erzählungen, die er sich so genau einprägt, dass es ihm später möglich ist, diese wiederum an die Tochter Shahrazèdes weiterzugeben.

*Mais malgré cette répartition, des choses et des être – libérés des attaches, lucioles ou rhizomes, électrons du hasard et des incidences – échappent parfois aux cloisonnements, au contrôle des censeurs et cela est mon histoire de ce soir, une légende, un poème et comme tout poème les larmes comme les sourires en sont la trame, la poésie et le désir en sont le moteur. (40)*

Loundja-Shahrazède glaubt an die Kraft der Poesie, und es ist die Poesie, die sie mit Shahrayar verbindet. Als sie sich neun Jahre vor dem Zyklus der fünf Nächte voneinander verabschieden, weil sie nach Algier zieht und er wenig später an der Universität von Constantine zu studieren beginnt, schenkt sie ihm zum Abschied ein Buch und er sagt:

*« [...] Si un jour on perd tout ce qui nous lie, il nous restera la poésie »(158).*

Loundja-Shahrazède schreibt später in ihren Memoiren :

*La poésie, c'est ce désir-là que je veux réveiller en lui, c'est cela que je suis venue aujourd'hui, neuf ans plus tard, lui rappeler. (158)*

Ihr narrativer Adressat Shahrayar ist nicht so leicht davon zu überzeugen, dass die Poesie irgendetwas an der gegenwärtigen Situation ändern könnte. Er versucht immer wieder, sich vor Loundja-Shahrazède zu verschließen und hinterfragt die Sinnhaftigkeit ihres Erzählens.

*Du tac au tac il lui lança « Arrête ton char, tu n'es pas Shahrazède et moi encore moins Shahrayar et nous ne sommes pas dans ces moments où ces histoires de „il était une fois“ peuvent changer quoi que ce soit au cauchemar quotidien. » (201)*

Sie schafft es dennoch, genau wie Shéhérazade aus Tausendundeine Nacht, mithilfe der Poesie Leben zu retten. Anders als bei ihrer „Vorgängerin“, deren Märchen in keinem thematischen Zusammenhang mit der Geschichte der Erzählerin und ihres narrativen

Adressaten stehen, wo die Metadiegeese, laut Genette, eine rein *obstruktive* Funktion hat, wählt Loundja-Shahrazède ihr Märchen auch nach inhaltlichen Kriterien. Vereinfacht zusammengefasst möchte sie Sharrayar in Erinnerung rufen, dass es in ihrem Land bereits viele große Veränderungen gegeben hat, die positiv zu betrachten sind und dass sie ein „vermisches“ Volk seien. Auch in der Vergangenheit ging den großen Veränderungen immer ein Krieg vorher.

*Quant à l'histoire plus récente (même si elle se quantifie en siècles), celle qui a vu naître mes ascendances, on dit qu'aux prémices il y eut un changement, et comme tout grand changement ce fut d'abord la guerre, déclenchée par de nouveaux conquérants. Les tribus et les clans sédentaires et nomades, de la Méditerranée jusqu'à l'Atlas, résistèrent contre l'envahisseur, remuèrent ciel et terre et de désespoir, vers la fin, les nomades pétris de détachement les brûlèrent même, pour qu'ils ne tombassent pas entre les mains de nouveaux maîtres. Cela était advenu un peu plus tard. Bien après avoir cru possible de ne pas subir l'Histoire.(128)*

### **2.3.3.3 Loundja-Shahrazède – intradiegetisch – homodiegetische Erzählerin**

Loundja-Shahrazède ist nicht nur Überbringerin traditioneller Erzählungen, die in ihrer Familie seit Generationen überliefert werden und die sie von ihrer Großmutter väterlicherseits erzählt bekommen hat. Ihre Erzählstimme hören wir, verteilt auf den gesamten Roman, sie ist ihren Memoiren entnommen. Nach dem Zyklus der fünf Nächte versucht sie mit allen Mitteln dafür zu kämpfen, ihre damals achtjährige Tochter nicht zu verlieren. Da das Kind ohne Vater aufwächst und das nicht den Vorstellungen Loundja-Shahrazèdes Mutter entspricht, sorgt diese dafür, dass ihr das Sorgerecht entzogen wird. Um dies zu verhindern versucht Loundja-Shahrazède ihren Ex-Mann zu erreichen, jedoch ohne Erfolg. Danach macht sie sich auf die Suche nach dem leiblichen Vater ihrer Tochter und muss von dessen Bekannten erfahren, dass er vermutlich bei Unruhen in seinem Land unter den Opfern war, die von der Armee getötet und verscharrt wurden. Ihren Freund Sharrayar, der bald nach dem Zyklus der fünf Nächte das Land verlassen hatte, konnte sie nicht bitten zurückzukommen. Ein Versuch, das Land gemeinsam mit ihrer Tochter zu verlassen scheiterte an den nötigen Papieren, an der Unterschrift des Vaters oder Vormunds. Ihre Situation war ausweglos, ohne einen Ehemann an ihrer Seite hatte sie keine Chance, ihre Tochter zu behalten. Nachdem der Gerichtsbeschluss durchgebracht war und Loundja-Shahrazèdes Bruder als

Erziehungsberechtigter für ihre Tochter bestimmt wurde, hielt sie sich noch einige Monate mithilfe von Alkohol, Drogen und Tabletten am Leben, bevor sie schließlich zum „hôtel de la falaise“ zurückkehrt, an den Ort, an dem sie Shahrayar das Leben gerettet hatte, diesmal, um ihrem ein Ende zu setzen.

In der Zeit zwischen dem Zyklus der fünf Nächte und ihrem Tod schreibt Loundja-Shahrazède ihre Memoiren. Sie erzählt von ihrer Kindheit und der einmaligen Beziehung zu ihrem Vater, sowie von den Problemen, die sie mit ihrer Mutter hatte, ab dem Zeitpunkt als diese mit Loundja-Shahrazèdes Bruder schwanger war. Sie schreibt aber vor allem auch über ihre Zeit als Lehrerin und darüber, wie sie Shahrayar kennen gelernt hat. Detailliert schildert sie den Zeitraum der fünf Nächte, die Gedanken und Ängste, die ihr in diesem Moment durch den Kopf gingen.

*D'espoirs – XXXL – comme il a dit tout à l'heure, lui qui marche à côté de moi avec ses épaules affaissées, ses pas dérivants. J'ai l'impression qu'il est la proie mimifiée d'une araignée géante, comme s'il n'évoluait plus de lui-même, de sa propre mécanique biologique. Accroché par un fil il laisse au vent le soin de le n'mener où il veut et peu importe la destination finale. (26)*

Ein besonderes Kennzeichen dieser Erzählungen ist ein ständiger Ich - Er Bezugswechsel. Loundja-Shahrazède verwendet sowohl die erste als auch die dritte Person um von sich zu erzählen. Sie berichtet immer wieder von der Unabhängigkeitsfeier im Juli 1962, die sie in den Straßen Annabas, auf den Schultern ihres Vaters miterleben durfte.

*Je voulais être encore sur ses épaules, juste un tour, « Regarde, Loundja », et Loundja promenait son regard d'en haut partout et sur tout le monde, fière d'être la plus grande, [...] (159)*

Gegen Ende des Romans bestätigt die Erzählerin, was bereits während der Lektüre zu erkennen ist. Sie schreibt über Loundja-Shahrazède:

*'Elle se décrit elle-même souvent, à la troisième personne du singulier, lorsqu'elle évoque Loundja la petite fille de l'indépendance et de la liberté, la jeune femme institutrice et sa foi en l'avenir, et à la première personne pour la femme adulte épuisée par ses multiples batailles. Comme si par cette espèce de dichotomie elle signifiait que la plus jeune s'était perdue face à la plus âgée. Ce « elle » ne faisait plus un avec son « je », elle le regardait, avec tout ce qu'il a pu représenter de rêves et de projets, de l'extérieur à travers un écran.'* (p. 351)

In ihren Memoiren richtet sich Loundja-Shahrazède auch direkt an ihren Vater, ihre Mutter und auch an ihre Tochter. Der Wechsel erfolgt oft mitten im Satz.

*' « Papa, tu sais qu'elle a disparu cette tendresse. Pourquoi, maman, cette tendresse a-t-elle disparu de tes gestes, de tes regards ? » Dès le début de sa nouvelle grossesse ma mère avait mis des distances entre elle et moi, [...] sentait-elle qu'elle allait avoir un fils ? Fils à qui il faudrait céder toute la place.'* (p. 90)

*Après sa mort j'ai compris que c'était à moi de porter ma fille, [...] Tu étais ma fille, sur mes épaules, les yeux agrandis, à toi toute seule tu étais les couleurs de l'arc-en-ciel, [...] (336)*

Im Zimmer 451 des „hôtel de la falaise“ angekommen, in dem Zimmer, in dem sie sechzehn Monate davor fünf Nächte mit Shahrayar verbracht hatte, schreibt Loundja-Shahrazède ihren Abschiedsbrief, den sie, gemeinsam mit ihren Memoiren an Shahrayar schickt. Genau wie Shahrayar in seinen Tagebüchern verwendet auch die „conteuse traditionnelle“ teilweise eine Art lyrische Prosa für ihren letzten Brief, den sie beginnt mit:

*„J'ai choisi l'hôtel pour ultime lieu de la mémoire, terminus de la trajectoire [...] (105)*

Der narrative Adressat ist Shahrayar, den sie unter anderem darum bittet, die Kette der Erzählerinnen zu schließen, indem er alles an ihre Tochter weitergibt, was ihr nicht mehr möglich war.

*À toi, le passeur, te léguant pour, la suivante des conteuses, mon foie et mon cœur, la clef de mon énigme et ma corrodée de conscience... (364)*

#### **2.3.3.4 Shahrayar – intradiegetisch – homodiegetischer Erzähler**

Als die Tochter Loundja-Shahrazèdes sechszehn Jahre alt ist, lernt sie scheinbar zufällig Shahrayar in einer Buchhandlung kennen. Er verabredet sich mit ihr, ohne sie über seine wahre Identität und darüber, dass er den Kontakt zu ihr ganz bewusst gesucht hat, aufzuklären. Während einer Zeit von insgesamt drei Jahren treffen sie einander regelmäßig auf der Terrasse eines Cafés. Er nutzt diese gemeinsame Zeit, um ihr von Shahrazède und von der besonderen Beziehung, die er zu dieser Frau hatte zu erzählen. Shahrazède verfolgt gespannt die Geschichten über die ihr zu diesem Zeitpunkt noch unbekannte Frau und deren besonderes Talent als Erzählerin. Aufmerksam lauscht sie den Märchen, die Shahrayar das Leben gerettet haben und die er versucht, wörtlich wiederzugeben.

Shahrayar fungiert also als homodiegetischer Erzähler, sein narrativer Adressat ist die Tochter Loundja-Shahrazèdes, unsere Erzählerin. Er erzählt seine eigene Lebensgeschichte und davon, welche Rolle Loundja-Shahrazède darin spielte. Ein besonderes Anliegen ist es ihm, wie bereits erwähnt, die Kette der Märchenerzählerinnen, der „conteuses traditionnelles“ nicht abreißen zu lassen, weshalb er besonderes Augenmerk auf die getreue Wiedergabe der Märchen legt, die Shahrazède ihm während des Zyklus von fünf Nächten erzählt hat.

Ein Zeichen dafür, dass er es ist, der die Märchen an die Erzählerin weitergegeben hat, findet sich, abgesehen von einem diesbezüglichen direkten Hinweis der Erzählerin, auch in den einleitenden Worten zu den Märchenerzählungen, die immer in der gleichen Art beginnen:

*Qu'est-ce qui nous appartient en propre, qui nous vient du plus profond de l'être, qui ne soit sentiment de fragilité, de dérisoire et de vacuité ? disait la conteuse dans la tradition. Rien, répondaient les présents.*

*- Dis rien, toi l'unique public.*

*- Rien, lui ai-je rétorqué sans conviction.*

Hierbei handelt es sich jedoch nicht um die Erzählung selbst, sondern um die Umrahmung. Shahrayar ist deshalb hier als homodiegetischer Erzähler zu bezeichnen, weil diese Überleitung zu den Märchen eine Situation beschreibt, in der er anwesend ist.

### **2.3.3.5 Shahrayar – intradiegetisch – heterodiegetischer Erzähler**

Für die Märchenerzählungen selbst gilt er, genau wie Shahrazède und deren Großmutter davor, nur als Überbringer einer metadiegetischen Erzählung. Er ist in diesem Fall heterodiegetischer Erzähler, weil er selbst in der Geschichte, die er erzählt, nicht vorkommt. Er erzählt auf intradiegetischer Ebene und sein intradiegetischer Adressat ist die Erzählerin, die Tochter Loundja-Shahrazèdes.

### **2.3.3.6 Shahrayar – intradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler??**

Sechzehn Monate nach dem Zyklus der fünf Nächte befindet sich Shahrayar in Frankreich. Er hat sich ins Exil zurückgezogen, um so den nötigen Abstand zu den schrecklichen Ereignissen in seinem Land zu gewinnen. Er versucht damit, den Weg zurück in ein „normales“ Leben zu finden. Auf einer Neujahrsfeier, zu der ihn eine Freundin eingeladen hat, öffnet er den Umschlag ohne Absender, den er am Morgen dieses Tages in seinem Briefkasten gefunden hatte. Der Abschiedsbrief seiner Freundin Loundja-Shahrazède, den er darin findet, versetzt ihn in einen Zustand geistiger und zwischenmenschlicher Isolation. Kurze Zeit darauf beginnt er, seine Gefühle, ausgelöst durch den Erhalt dieser schrecklichen Nachricht, in einem Tagebuch niederzuschreiben. Er beschreibt darin nicht nur was in ihm vorgeht, als er vom tragischen Tod seiner Freundin erfährt, sondern auch die Erinnerung an seine Kindheit, an die Zeit, als er seiner Lehrerin Loundja-Shahrazède zum ersten Mal begegnet.

Diese „Carnets“ übergibt er später an die Erzählerin, damit sie die Zusammenhänge besser begreifen kann. Um die Tochter Loundja-Shahrazèdes nicht zu überfordern, tut er dies jedoch erst, nachdem sie sich bereits zwei Jahre kennen und sie bereits einiges aus seiner und Shahrazèdes Vergangenheit weiß.

*Je le revois donc, le jour où, avec sa mise et ses gestes habituels qui simulent une vieillesse précoce, il retira de sa pochette une grande chemise cartonnée. Il me dit que m'imposer sa cohérence depuis le début aurait été vain surtout que lui-même n'avait*

*pas pu tout régler en ce qui concernait leur histoire. Mais ce n'était pas pour cela qu'il se refusait à me confier ses propres textes, « C'était juste parce qu'ils sont le reflet flou, pathétique et, d'une certaine manière, rétrospectivement, ironique autant de la réalité que d'une velléité littéraire ».(101)*

Die Erzählerin findet im Umschlag, den ihr Shahrayar im Café übergibt, ein Tagebuch in besonderer Form. Der Inhalt ist in einer Art lyrischer Prosa verfasst, beschreibt die Gefühle Shahrayars und enthält auch einzelne Fragmente aus dem Abschiedsbrief seiner Freundin Shahrazède.

*'Deus ex machina ou missive ex PTT, l'enveloppe cachetée sans nom d'expéditeur ni adresse – juste quelques timbres clamant haut et fort l'évidence que tu es en manque de lumière depuis que tu es dans la ville-lumières – dès le matin est passée, de la main d'un Hermès inconnu à vélo et visière à ta boîte aux lettres devenue, sous malédiction ancestrale, de pandore, voire, à retardement, une porte sur l'enfer.' [...]*  
*Ty lis « Cela te rappelle... » Inscrite la phrase en lettres perspectives menant au gros plan sur l'enfance, et tu fais le cadreur avec ta remémoire. (105 f.)*

Shahrayar verwendet die zweite Person singular um sich selbst und seine eigenen Gefühle zu beschreiben. Im Kapitel 1.3 habe ich bereits angekündigt, dass ich bei der Analyse des Romans *Les cinq et une nuits de Shahrazède* nochmals auf eine besondere Form des narrativen Adressaten zurückkommen würde. Gemeint war damit diese etwas eigentümliche Art ein Tagebuch zu verfassen.

Genette beschreibt in seinem *Neuen Diskurs der Erzählung* eine Situation, die es „dem narrativen Adressaten erlaubt, eine neue Rolle zu spielen: die Identität von Adressat und Held, d.h. die Situation einer „Narration in der zweiten Person“, [...] die mir durch diese Formel vollständig definiert zu sein scheinen. Dieser seltene, aber sehr einfache Fall ist eine Variante der heterodiegetischen Narration – immerhin ein Beweis dafür, daß dieser Begriff einen weiteren Umfang hat als der einer „Erzählung in der dritten Person“. Heterodiegetisch ist per definitionem jede Narration, die – ob wirklich oder nur gespielt – nicht in der ersten Person steht.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Genette, *Die Erzählung*, 280 f.

In einem anderen Kontext, und zwar bei dem Versuch den Unterschied zwischen der Qualität der Ebene (intra- und extradiegetisch) und der der ‚Person‘ zu erläutern schreibt er jedoch: „homodiegetisch: *der Erzähler kommt in der von ihm erzählten Geschichte als Figur vor, heterodiegetisch: er kommt als Figur nicht in ihr vor.*“<sup>75</sup>

Nun gestaltet es sich etwas schwierig, die „Carnets“ Shahrayars einer Qualität der ‚Person‘ zuzuordnen. Müssen wir ihn wirklich heterodiegetisch nennen, wo wir doch genau wissen, dass er mit der Figur der Erzählung ident ist. Genette nimmt in diesem Zusammenhang, in einer Fußnote zu zuletzt zitierter Aussage Bezug auf einen von Lejeune erwähnten Fall einer „Autobiographie in der zweiten Person“ und schließt ihn in seine Formel dennoch mit ein. Er schreibt: „*Tatsächlich aber ist er (der autobio-heterodiegetische Erzähltyp) komplexer (als sein Gegenstück in der dritten Person) weil er den narrativen Adressaten in sein Spiel mit einbezieht: die Figur ist der Adressat, sie ist nicht der Erzähler, und wieder einmal weiß man nicht genau, auf welcher Seite der Autor sich ansiedelt, bzw. weiß oder ahnt natürlich, daß er da wie dort ist.*“<sup>76</sup>

Shahrayar ist intradiegetische Figur in unserem Roman und als solche auch intradiegetischer Erzähler. Damit die Terminologie Genettes mit ihrer Definition auf unseren Erzähler zutrifft müssen wir die „Carnets“ als Werk im Werk betrachten und Shahrayar als Autor dieses metadiegetischen Schriftstücks, für das er einen fiktionalen Erzähler gewählt oder vielleicht besser gesagt eingeschoben hat, dessen Identität uns, als Leser nicht bekannt ist. Er würde sich somit als ‚Autor‘ seiner Tagebücher sowohl mit dem ‚Helden‘ als auch mit dem ‚narrativen Adressaten‘ identifizieren.

Monika Fludernik weist diesbezüglich auf folgendes hin: „*Viele Du-Texte sind aus der subjektiven Sicht der Romanfigur geschrieben, auf die mit „du“ referiert wird, one dass eine Erzählerfigur oder eine Leserfigur kenntlich würden.*“<sup>77</sup> Weiters weist sie allerdings explizit darauf hin, auf das „ich“ des Erzählers hin: „*Der Erzähler, so er pronominal zutage tritt, ist immer „ich“, auch wenn es sich um einen Er-Roman oder Du-Text handelt. Der Erzähler spricht (daher „ich“; die Personen, über die er spricht, sind „er“, „sie“, „wir“, „du“ etc.*“<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Genette, Die Erzählung, 249.

<sup>76</sup> Genette, Die Erzählung, 281.

<sup>77</sup> Fludernik, Einführung in die Erzähltheorie, 43.

<sup>78</sup> ibd.

Ein Grund für die Wahl der zweiten Person könnte der sein, dass Shahrayar keinen anderen Adressaten braucht, weil er lediglich für sich selbst schreibt. Er benutzt das Erzählen bzw. Schreiben als therapeutisches Mittel, um seine Gedanken und Erinnerungen zu ordnen und so die Möglichkeit zu bekommen, in ein ‚normales‘ Leben zurückzufinden.

*« Les moments de la bonheur peuvent à la rigueur et avec de l'effort être collectifs mais les moments d'intense douleur nous renvoient toujours à notre solitude fondatrice, celle de la naissance et surtout celle de la mort. Nous sommes condamnés à habiter, seuls, nos plus ultimes douleurs, nos plus intimes remords comme nos plus intimes chimères »(344)*

### **2.3.4 Die Zeit der Narration**

Wie aus dem vorangehenden Kapitel hervorgeht sind es gleich mehrere Erzählstimmen, die im Roman *Les cinq et une nuits de Shahrazède* zu Wort kommen. Jede Erzählung, die eine dieser narrativen Instanzen hervorbringt kann einem relativ genauen Zeitpunkt der Erzählung zugeordnet werden. Es handelt sich dabei immer, die Märchen dennoch außer Acht gelassen, um spätere Narrationen. Sie sind jedoch nur in seltenen Fällen in einer Zeitform der Vergangenheit gehalten.

Aufgrund verschiedener Zeitangaben im Roman, kann man die Handlung sehr gut in einer exakten Zeitspanne situieren. Die Geschichte beginnt mit den Ereignissen im Juli 1962 und endet 2005 mit der Fertigstellung des Manuskripts durch die Erzählerin.

*[...] j'ai dit « La prochaine fois j'aurai pour toi une surprise », je pensais à mon manuscrit, je n'ai jamais dit ni à lui ni à personne que je reconstituais cette histoire et surtout le cycle des contes des cinq nuits, ainsi je serais dans la chaîne des conteuses celle qui, à défaut de retrouver le manuscrit perdu, l'aurait quand même restitué. (355)*

Dieser Moment fällt auch mit dem tatsächlichen Erscheinen des Romans zusammen.

Der erste Zeitpunkt des Erzählens liegt allerdings mehrere Jahre davor. Aufgrund verschiedener Zeit- und Altersangaben wissen wir, dass der Zyklus der fünf Nächte im Herbst 1994 stattgefunden hat. Zu diesem Zeitpunkt findet die Erzählung der Märchen statt.

In der Zeit unmittelbar danach beginnt Loundja-Shahrazède ihre Memoiren zu schreiben, was vermutlich den gesamten Zeitraum bis zu ihrem Tod in Anspruch nimmt. Für die Erzählungen verwendet sie hauptsächlich das Präsens, worauf die Erzählerin auch ausdrücklich hinweist. (Jedoch kann dennoch nicht festgestellt werden, in welchem Ausmaß die Erzählerin in die Texte eingegriffen hat.)

*Décrivant ces instants-là, utilisant le présent de l'indicatif peut-être pour les restituer dans leur déroulement réel, leur essence, ou peut-être voulait-elle donner un effet littéraire, Shahrazède a écrit : [...] (148)*

berichtet später die Erzählerin, als sie Teile der Memoiren in ihre Erzählung einfließen lässt.

Erinnerungen an ihre Kindheit schildert sie meist in der Vergangenheitsform. Dies betrifft vor allem die Zeit rund um die Unabhängigkeitsfeier im Juli 1962.

*'Lors d'une de ces occasions, un été aussi, mais beaucoup plus ancien, le mois de juillet – juillet 62 – mon père me semblait tellement grand, un rempart, un géant, et j'étais moi doublement minuscule à ses côtés, et doublement géante dès qu'il me souleva de terre pour me poser sur ses épaules. [...] « Regarde, Loundja », me dit-il, ses yeux concentraient toute la lumière de la terre, « regarde, Loundja », et Loundja avide regardait, Loundja le petit nom qui faisait mon bonheur car c'était lui, mon père, qui me surnomma ainsi, et Loundja regardait avec ses yeux, avec son nez, avec ses oreilles, avec sa peau entière. [...] (26)*

Sechzehn Monate später kehrt sie ins „hôtel de la falaise“ zurück, um dort, unmittelbar vor ihrem Selbstmord den Abschiedsbrief zu schreiben.

Acht Jahre nach dem Zyklus der fünf Nächte beginnen die Treffen zwischen Shahrayar und der Tochter Loundja-Shahrazèdes. Diese Zeitspanne des Erzählens dauert drei Jahre.

In der Zeit, die zwischen dem Tod Loundja-Shahrazèdes und den Treffen zwischen ihrer Tochter und Shahrayar liegt, sind die „Carnets“ Shahrayars entstanden.

Wie bereits erwähnt, wird für einen großen Teil der Erzählungen das Präsens verwendet. So auch von der Erzählerin, wenn sie die ihr überlieferten Erzählungen zusammenfügt:

*Enchaînant les pas à côté d'elle sur le sable dans un automatisme parfait, sa trajectoire droite, son regard rivé sur ses souliers, il pense qu'il se sent vieux et même plus que vieux, - ou peut-être je suis déjà mort. (27)*

Durch diese Erzählweise kann man sich sehr gut in einschneidende Erlebnisse und Momente im Leben der Protagonisten hineinfühlen. Die Erzählerin berichtet sowohl von dem Moment als Shahrayar in Paris den Brief Loundja-Shahrazèdes erhält, als auch vom letzten gemeinsamen Spaziergang im Präsens. Sie erzählt, als wäre sie selbst dabei gewesen und weist oftmals darauf hin, dass ihr die Protagonisten später davon erzählt hätten. Sie sagt, dass sie gerne ihre Zeit verlässt, um sich zu den Protagonisten zu gesellen und um aus eigener Vorstellungskraft die fehlenden Teile zu ergänzen.

Man trifft im Gegensatz dazu jedoch auch auf eine eher distanzierte Erzählweise. Die Erzählerin wechselt plötzlich, ohne ersichtlichen Grund vom Präsens ins Passé simple, als sie die Ankunft Loundja-Shahrazèdes und Shahrayars im „hôtel de la falaise“ beschreibt.

### **2.3.5 Die narrativen Ebenen**

Die verschiedenen narrativen Ebenen wurden teilweise schon bei der Zerlegung des Romans in seine einzelnen Erzählstimmen definiert.

Auf extradiegetischer Ebene erzählt nur die Tochter Loundja-Shahrazèdes als homodiegetische Erzählerin. Sie ist gleichzeitig intradiegetischer Adressat für die Erzählungen des intradiegetisch-homodiegetischen Erzählers Shahrayar. Die anderen Erzählstimmen agieren alle auf intradiegetischer Ebene. Nachdem die Erzählerin sämtliche Informationen von und über Loundja-Shahrazède von Shahrayar erhalten hat, kann man die Erzählungen Loundja-Shahrazèdes auf metadiegetischer Ebene ansiedeln.

Ab dem Zeitpunkt, als die Erzählerin erstmals genauere Informationen über sich selbst preis gibt (64 ff.) und von ihrer Beziehung zu Shahrayar spricht, gelingt es dem Erzähler relativ leicht, die einzelnen Erzählelemente ihren Erzählstimmen zuzuordnen. Die Sprünge von einer Ebene zur anderen sind einigermaßen klar gekennzeichnet.

### 2.3.5.1 Die Metalepse

Unter dem Begriff der narrativen Metalepse fasst Genette jede Form der Erzählung zusammen, in der Erzähler oder narrativer Adressat in eine andere Erzählebene eindringen, was meist eine befremdliche Wirkung. Die Erzählerin weist mehrmals während des Romans darauf hin, dass sie sich zu ihren Protagonisten gesellt. Eine Anmerkung der Erzählerin, auf die wir auch noch im Kapitel über den Aufbau des Romans zu sprechen kommen werden, weist darauf hin, dass sie sich mit ihnen auf der selben Stufe befindet.

*Pour des raisons indépendantes de la volonté de nos personnages et de la mienne [...] Toutes nos excuses donc et nous proposons en compensation [...] (241)*

Am Ende des Romans spricht die Erzählerin diesen Wunsch, der Geschichte anzugehören auch direkt aus :

*Pourtant, il y a plus que ça, il y a ce que je viens de comprendre après cette relecture : à quel point je ne veux pas seulement être narratrice de cette histoire, je veux aussi en être actrice en partie, toutes mes intrusions par effraction, mes interventions, le confirment. (356)*

### 2.3.6 Der Aufbau des Romans

In den vergangenen Kapiteln habe ich die einzelnen Erzählsituationen des Romans isoliert, um sie so genauer betrachten zu können. In *Les cinq et une nuits* lauschen wir den Erzählungen drei verschiedener Erzählstimmen, wovon zwei unseren Protagonisten gehören, die uns von ihrem Leben berichten. Jedoch erzählt lediglich die Erzählerin, die Tochter Loundja-Shahrazèdes auf extradiegetischer Ebene. Nur sie wendet sich direkt an den Leser.

Sie bedient sich in ihrer Erzählung jedoch der Erzählsequenzen der beiden Protagonisten, weshalb wir als Leser den Eindruck gewinnen, als richtete sich auch deren Erzählung manchmal direkt an uns.

Im Gegensatz zum Roman *Les sens interdits*, der lediglich in vier große Teile aufgliedert ist, verwendet Djebel in seinem zweiten Roman gleich ein doppeltes Gliederungssystem. Die erste Unterteilung erfolgt in *Les cinq et une nuits de Shahrzède*, wie in *Les Mille et Une Nuits* in die einzelnen Nächte und die dazugehörigen Märchen. Außerdem gliedert Djebel (oder sollte man besser sagen, die Erzählerin?) seinen Roman zusätzlich in sechs Kapitel. Dazwischen werden noch die „Carnets“ Shahrays eingefügt. Zum besseren Verständnis füge ich das Inhaltsverzeichnis des Romans hier ein:

1	9
Nuit première	39
2	61
Carnet I de Shahrayar : Fête du nouvel an	103
Nuit deuxième	113
Suite du Carnet I de Shahrayar : L’avenir radieux	137
3	143
Nuit troisième	179
4	199
Nuit quatrième	241
Suite et fin du Carnet I de Shahrayar : Du rêve au cauchemar	243
Nuit quatrième	257
5	265
Carnet II de Shahrayar : La nuit du doute	285
Nuit cinquième	295
6	325
Carnet II de Shahrayar : La sixième nuit ou l’oraison funèbre	359

Die Nächte beginnen jeweils unmittelbar mit der Erzählung eines traditionellen Märchens durch Shahrzède, zu deren Einleitung sie sich immer der selben „Formel“ bedient:

*Qu’est-ce qui nous appartient en propre, qui nous vient du plus profond de l’être, qui ne soit sentiment de fragilité, de dérisoire et de vacuité ? disait la conteuse dans la tradition. (39)*

Es ist kein Tippfehler meinerseits, dass die vierte Nacht im Inhaltsverzeichnis gleich zweimal aufscheint. Shahrazède und Shahrayar wurden in dieser Nacht von Beamten des Sicherheitsdienstes und der „Anti-Terror-Einheit“ unterbrochen. An der Stelle des Romans, wo eigentlich die Erzählung der vierten Nacht beginnen sollte wendet sich die Erzählerin mit einer kurzen Erklärung an den Leser:

*NB de la narratrice: Pour des raisons indépendantes de la volonté de nos personnages et de la mienne, et qui seront expliquées en temps utile, le conte de la quatrième nuit für abrégé par une intervention extérieure. (241)*

Sie entschuldigt sich weiters in ihrem sowie im Namen der Protagonisten und empfiehlt dem Leser als Ausgleich für die entstandene Kürzung eine sofortige Lektüre des dritten Teils der „Carnets“ Shahrayars. Abgesehen davon erkläre sich diese Reihenfolge auch dadurch, dass diese „Blätter“ einmal beim Wechseln des Tisches in ihrem Café an diese Stelle ihres Notizbuches gerutscht seien.

Nach all diesen Erklärungen wundert es den Leser dann auch nicht, dass die nach dem Auszug aus den „Carnets“ doch noch folgende Erzählung der vierten Nacht nicht von langer Dauer ist.

In den sechs Kapiteln, in die der Roman zusätzlich unterteilt ist, werden die Nächte selbst beschrieben, die Stimmung im Hotelzimmer aber auch die Gedanken, die den beiden Protagonisten in dem Moment durch den Kopf gehen. Beide erinnern sich in dieser Zeit auch zurück an gemeinsame Erlebnisse in der Vergangenheit als auch an ihre Kindheit. Die Inhalte dieser Teile des Romans entnimmt die Erzählerin zum einen den Memoiren Loundja-Shahrazèdes sowie zum anderen ihren Gesprächen mit Shahrayar. Verschiedenes berichtet sie in ihren eigenen Worten, oft überlässt sie den Erzählstimmen der Protagonisten das Wort.

Die „Carnets“ Shahrayars lässt sie unverändert, sie versieht sie lediglich mit einem entsprechenden Untertitel und platziert sie, aufgeteilt in insgesamt fünf Teile in die Kapitel 2, 4, 5 und 6. In diese Tagebücher hat Shahrayar auch den Abschiedsbrief Loundja-Shahrazèdes integriert, jedoch nicht in einem Stück, sondern zerlegt in einzelne Sätze oder Passagen. Diese sind daran zu erkennen, dass sie kursiv geschrieben sind, genauso wie Aussagen Loundja-Shahrazèdes als Shahrayars Lehrerin, an die er sich in seinen „Carnets“ sehr lebhaft erinnert.

Der Einstieg in den Roman erfolgt in sehr direkter Weise mit dem letzten Absatz des Abschiedsbriefes Loundja-Shahrazèdes (was dem Leser allerdings erst auf den letzten Seiten des Buches klar wird). Anschließend folgt die Beschreibung der Szene im Pariser Appartement, als Shahrayar im Badezimmer der Wohnung seiner Freundin am Silvesterabend diesen Brief liest. Von dieser Szene aus folgt eine Analepse, die zum Tag vor der ersten der fünf Nächte führt, als Shahrayar und Loundja-Shahrazède einen Spaziergang am Strand machen. Dieser folgt eine weitere Analepse, die die Protagonisten in einem Moment zeigt, als sich der jugendliche Shahrayar gemeinsam mit Freunden und seiner Lehrerin Loundja-Shahrazède an diesem selben Ort aufhält. In dieser Art geht es auch noch weiter zurück in die Kindheit der beiden Protagonisten und dazwischen immer wieder „zurück“ zum gemeinsamen Spaziergang am Strand. Um den Roman nicht noch mehr zu „verkomplizieren“, erfolgen die Übergänge zwischen den einzelnen Passagen in sehr klarer Form. Die Erzählerin beendet z.B. die Erinnerungen Loundja-Shahrazèdes an ihre Kindheit in folgender Weise:

*Elle remonte de sa courte plongée en soliloque, toujours tout sourire avec, néanmoins, une légère pointe de crispation, un trait tangentiel qui s'évapore sans laisser de traces, elle le regarde marcher à côté d'elle [...] (31)*

Kurz darauf erfolgt der zeitliche Wechsel zu dem Moment, als Shahrayar in Paris den Brief Loundja-Shahrazèdes in Händen hält. Es wird an dieser Stelle schon das dritte Mal vom Badezimmer in der Pariser Wohnung gesprochen. Auch wenn nicht exakt der selbe Wortlaut verwendet wird, so hat man doch den Eindruck, als würde etwas ständig wiederholt werden. Es ist also eine Ortsangabe, die es dem Leser ermöglicht eine Diegese als solche zu identifizieren. Auch die Zeitspanne, die zwischen dem letzten gemeinsamen Spaziergang von Loundja-Shahrazède und Shahrayar vergangen ist, wird bereits zum zweiten Mal genau definiert.

*Moins d'une année et demie après ces moments-là il est dans une salle de bain d'un appartement parisien, transformée pour la circonstance en refuge solitaire [...] Aspiré sans armes ni bagages, se débarrassant, sans même en être clairement conscient, du présent et de son support physique, il traverse une nouvelle fois la*

*mémoire et le miroir pour la rejoindre sur la plage où le jour déclinant annonçait la fin de leur promenade. (31 f.)*

Ab Seite 64 lernen wir die Erzählerin selbst kennen. Sie berichtet von ihrer ersten Begegnung mit Shahrayar und darüber, wie sich ihre Freundschaft entwickelt hat. Sie beschreibt, wie er ihr im Lauf der Zeit von Shahrazède erzählt und das sie selbst nun die Erzählungen zu einem Ganzen zusammenfügt.

*Je quitte mon quotidien pour débusquer leurs fantômes. Ou peut-être est-ce moi le fantôme et eux les êtres réels puisque je m'immisce dans leur vécu, dans cette chambre où elle vient d'éteindre les spots répartis de part et d'autre de la baie vitrée. (67)*

Der Roman endet mit einem längeren Teil des Abschiedsbriefes Loundja-Shahrazèdes, integriert im letzten Teil der „Carnets“ Shahrayars. Der Kreis schließt sich, nicht nur was die Erzählung betrifft sondern auch in Bezug auf die Kette der traditionellen Märchenerzählerinnen.

### **2.3.7 Die Bedeutung von Literatur und Kunst**

Mourad Djebel beginnt seinen zweiten Roman mit Versen von Mahamed Dib und weist so auf die große Bedeutung der Poesie in *Les cinq et une nuits de Shahrazède* hin. Als Shahrazède in ihre Rolle der traditionellen Märchenerzählerin schlüpft, räumt sie den Gedichten einen besonderen Platz ein. Sie beginnt ihre Erzählung nach einigen einleitenden Worten mit einem Gedicht und schreibt nach den Versen:

*Le point de départ de notre histoire réside dans ces vers (n'en déplaise à M. Galland c'est la poésie qui compte et règle les contes, par et pour une construction des champs ouverts, elle s'inscrit dans la toile, en représente l'âme et l'encadre). Ces vers que la légende transmise de générations en générations, confiée selon un procès assez ritualisé, attribue à un jeune homme – qu'on nommera le Voyageur [...] (41)*

Immer wieder weist Shahrazède während ihrer Erzählungen auf die Bedeutung der „conteuses traditionnelles“ hin.

*Nos deux amis accompagnés de la femme voyagèrent ensemble quelques mois. Dépeuplant un pays et peuplant un autre – et il n’y a que l’homme qui peuple et dépeuple les pays<sup>1</sup> [...]*

<sup>1</sup> *Peupler un pays et dépeupler un autre, est le début d’une formule qu’utilisent les conteuses traditionnelles pour dire « voyager d’un pays à l’autre ». La suite de la formule dans la tradition étant il n’y a qu’Allah pour peupler et dépeupler les pays. (52)*

Die Erklärung erfolgt hier in einer Fußnote, sie könnte also auch erst später, von der Erzählerin ergänzt worden sein. Etwas später sagt Shahrazède: « Ces derniers propos, que les conteuses connaissent et se transmettent depuis bien des générations, [...] »(54)

Im Hotelzimmer stehen auf einem Bild Verse von Kateb Yacine, die Shahrazède darüber nachdenken lassen, wann sie Shahrayar das Buch geschenkt hat, in dem diese Verse enthalten sind. Die ersten Bücher, die er, abgesehen von seinen Lehrbüchern besaß, waren *Qui se souvient de la mer* von Mohammed Dib und *Nedjma* von Kateb Yacine. Sie hat sie ihm geschenkt, als er gerade elf Jahre alt war.

*Aujourd’hui je me rends compte à quel point j’exagérais, il était trop jeune pour ces lectures. Pourtant à peine trois ans plus tard il les dévorait, ces deux-là et tous les autres que je lui prêtai ou lui offrais une à deux fois par an. [...] Son enthousiasme rendait nos discussions interminables autour des livres et de la poésie. (69 f.)*

Auch die Verwendung der verschiedenen Stilrichtungen innerhalb des Romans durch den Autor selbst weist auf die enorme Bedeutung, die Literatur in den Romanen Djebels hat, hin. Im Klappentext des Romans *Les sens interdits* steht ganz bezeichnend: [...] à travers tous les registres de la langue [...].

Abgesehen von der wichtigen Rolle, die die Literatur und hier vor allem die Poesie in den Romanen Djebels einnimmt, wird z.B. auch auf die Malerei hingewiesen. Ein Bild, das im Hotelzimmer hängt wird hier genau beschrieben und auf verschiedenste Maler wird explizit hingewiesen. Auch Musik spielt eine große Rolle. Die Lieder, die die Erzählungen der Märchen begleiten werden genannt und beschrieben.

Um so befremdender ist es, dass Mourad Djebel, der sonst mit so viel Gefühl über Kunst und Literatur spricht und mit vielen versteckten Hinweisen arbeitet, seine Erzählfigur Shahrazède beinahe ein ganzes Märchen dafür verwenden lässt, auf die „Verfäulung“ des Orients hinzuweisen. Die Geschichte der fünften Nacht liefert eine seitenlange Aufzählung von Malern und Schriftstellern die zum Thema der Odaliskinnen arbeiteten. Diese Textstellen wirken, ganz im Gegenteil zum restlichen Roman, sehr lehrmeisterhaft.

### **3. Parallelitäten und Weiterentwicklung**

#### **3.1 autobiographische Elemente in den Romanen**

Es ist nicht viel, was wir über den jungen algerischen Autor wissen, aber die wenigen Details, die wir von ihm kennen, finden sich in seinen Romanen wieder. Frappant sticht die zeitliche Übereinstimmung ins Auge. Die beiden Protagonisten Maroued und Shahrayar dürften das selbe Alter haben, wie Mourad Djebel selbst. Wie bereits erwähnt wurde trifft die Fertigstellung des Romans *Les sens interdits* durch die Erzählerin genau mit dem Erscheinen des tatsächlichen Buches zusammen. Djebel machte, genau wie seine Protagonisten, bevor er sich in Frankreich niederließ eine längere Reise durch Westafrika. Auch auf die ursprüngliche Berufsausbildung Djebels findet sich ein Verweis. Maroued studiert in *Les sens interdits* Architektur und in *Les cinq et une nuits* de Shahrazède gibt Shahrayar an, er sei Architekt, als er von den Sicherheitsbeamten während der vierten Nacht des Zyklus nach seinem Beruf gefragt wird.

Mourad Djebel beschreibt im bereits erwähnten Interview in sehr berührender Art, wie sich die Ereignisse der Jahre 1986 und 1988 auf ihn und seine Generation ausgewirkt haben. Genau diese schrecklichen Ereignisse und ihre Folgen sind inhaltliche Themen der Romane. Er weist auch darauf hin, dass er, in Frankreich angekommen noch einige Jahre Zeit brauchte, um seine Erinnerungen zu verarbeiten, bevor er mit dem Schreiben beginnen konnte.

Wir haben keinerlei Hinweise auf die Beziehung Djebels zu seinen Eltern. In *Les sens interdits* sind es die Vaterfiguren, die er als nicht sehr fortschrittlich beschreibt. Sie sind zum einen desorientiert, unterdrücken ihre Frauen und Kinder und sind vor allem gewalttätig. In

dieser Art beschreibt er die Väter aller vier Protagonisten, wohingegen zumindest Yasminas als auch Larbis Mutter sehr fortschrittlich sind. Beide haben einen hohen Grad an Bildung. Yasminas Mutter ist Lehrerin und auch über Larbis Mutter wissen wir, dass sie eine sehr kluge Frau war. Ihnen gegenüber stehen die Mütter Maroueds und Nabiles. Beide sind nicht in der Lage, sich aus der Unterdrückung ihrer Männer zu befreien. Sie lehnen diesbezüglich auch jegliche Hilfe ab.

### 3.2 Aufbau und Erzählweise der Romane

Der explizite Hinweis in *Les cinq et une nuits de Shahrazède* darauf, dass die beiden Romane unmittelbar zusammenhängen, wäre eigentlich nicht notwendig gewesen. Es bestätigt dem Leser lediglich etwas, worüber er bestimmt schon seit einigen Seiten nachgedacht hat. Wird der richtige Name Shahrayars nicht genannt, weil sonst alles von anfang an viel zu leicht zu durchschauen gewesen wäre? Sind Shahrayar und Maroued ein und dieselbe Person?

Offensichtlich möchte Djebel jegliche Unsicherheit seiner Leser aus dem Weg räumen. Vielleicht ist es jedoch auch nur seine Absicht, denjenigen, der seinen ersten Roman noch nicht kennt auf dessen Existenz hinzuweisen, wenn er Shahrayar am Ende von *Les cinq et une nuits de Shahrazède* sagen lässt:

*Je comptais partir dans les deux jours, mais une brève missive de l'autre femme de mon passé, de mes années d'université (qu'elle jalonna, elle et la mort, de sens interdits. Elle avait refait surface dans ma vie sept mois plus tôt avant de s'évanouir... Mais ça c'est une autre histoire), ajourna le projet d'un mois. (349)*

Durch diesen Satz, durch die Bestätigung dafür, dass es sich um dieselbe Person handelt, erlangt das Erzählen als therapeutisches Mittel eine ganz andere Dimension. Der Fortschritt im Heilungsprozess Maroueds ist dadurch explizit gemacht worden.

Es wurde bereits in vorhergehenden Teilen der Arbeit darauf hingewiesen, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Romanen im Aufbau bzw. in der Struktur zu finden ist. In *Les sens interdits* fehlt dem Protagonisten noch der nötige Abstand zu den

tragischen Erlebnissen seiner Jugendzeit, um klar sehen zu können. Es ist in diesem Roman wesentlich schwieriger, die einzelnen Erzählsequenzen ihrer narrativen Instanz zuzuordnen.

Beide Romane zeichnen sich durch ihren nicht linearen sondern kreisförmigen Aufbau aus. Jeweils schließt der Roman mit der selben Szene, mit der er begonnen hat. Jedoch ist der Effekt, den diese Erzählweise erzielt, jedes Mal ein anderer. In *Les sens interdits* hat man das Gefühl, der Protagonist ist in seiner eigenen Geschichte gefangen. Er kann sich nicht aus seinen Erinnerungen und vor allem aus seinen Alpträumen befreien und ist gezwungen, diese immer wieder zu durchleben. Yasmina möchte durch ihren Abschiedsbrief und die darin formulierte Bitte an Maroued, er möge Anisse von der Vergangenheit erzählen, erreichen, dass er mit jemandem spricht. Sie weiß, dass dies für ihn die einzige Möglichkeit ist, sein Trauma zu verarbeiten. Die Erzählweise in *Les sens interdits* lässt den Leser den mentalen Zustand Maroueds erfahren. Man hat das Eindrücke zu spüren, wie sehr dieser Mensch leidet und wie verwirrt er sein muss, obwohl er nie wirklich beschreibt, was genau in ihm vorgeht.

Von Shahrays Krankheit erfährt der Leser wesentlich mehr Details. Sein mentaler Zustand vor dem Zyklus der fünf Nächte wird aus einer gewissen Distanz beschrieben. Während wir wissen, dass es Maroued nicht geschafft hat mit Yasmina über sich selbst zu reden, kann Shahrays Loundja-Shahrazède seinen inneren Zustand genau beschreiben. Er hat das Gefühl in seinem Körper lebe eine Ratte. Jedesmal wenn jemand stirbt, holt sich diese Ratte den Körper des Toten, um ihn im Inneren Shahrays genüsslich zu verspeisen. Am Anfang sind es nur die Leichen der Menschen, die Shahrays gekannt hat, aber später kommen immer mehr dazu. Die Ratte stapelt die leblosen Körper der unzähliger Toter in Shahrays. Er hat das Gefühl, dass er diesen Prozess nur aufhalten könnte, indem er sich selbst das Leben nimmt und somit auch die Ratte tötet.

Was den Aufbau der Romane betrifft, so weist der zweite Roman Djebels große Ähnlichkeit zu seinem Vorgänger auf. Wieder werden Sequenzen verschiedener Erzählungen aneinandergereiht. Der große Unterschied ist, dass diesmal ein rekonstruierbares System dahintersteckt. Es ist dem Leser bei aufmerksamer Lektüre möglich, die einzelnen Erzählelemente ihren narrativen Instanzen zuzuordnen. Wir wissen von der Erzählerin, dass es Shahrays schafft, zusammenhängend und gut strukturiert von seiner Vergangenheit zu erzählen. Maroueds Gedanken waren sprunghaft, er hatte sie nicht unter Kontrolle, wohingegen Shahrays im Stande ist Dialoge und auch ganze Märchen wörtlich

wiederzugeben. Die kreisförmige Erzählung löst in *Les cinq et une nuits de Shahrazède* einen ganz anderen Effekt beim Leser aus. Diesmal hat man dadurch den Eindruck, dass sich ein Kreis schließt. Das Ende rührt zu Tränen, hinterlässt jedoch ein durchaus positives Gefühl. Dadurch, dass Shahrayar Loundja-Shahrazèdes Tochter die Märchen erzählt reißt die Kette der Erzählerinnen nicht ab. Eine Tradition kann weiterbestehen.

Die Entwicklung des Protagonisten erklärt auch, warum das Erzählen und seine Wirkung im zweiten Roman noch viel stärker thematisiert wird als im ersten. Auch wird viel größeres Augenmerk auf die Poesie und die „schönen“ Künste im allgemeinen gelegt. Lassen wir uns überraschen, was der nächste Roman bringen wird!

## 4. Résumé

Le titre de mon mémoire est *L'art de raconter chez Mourad Djebel*, une analyse narratologique de ses romans *Les sens interdits* et *Les cinq et une nuits de Shahrzède*. J'ai divisé ce mémoire en trois parties, dont la première a pour objet de donner une idée du travail des narratologues structuralistes en ce qui concerne l'aspect de la voix narrative. Le contenu du deuxième chapitre est d'abord une brève présentation du jeune auteur algérien Mourad Djebel. Ensuite, j'ai entrepris de donner un aperçu de son écriture romanesque suivi d'une analyse de la voix narrative dans ses textes. La troisième partie donne une comparaison des deux romans au niveau de l'organisation ainsi que de la technique narrative utilisée par rapport à l'importance de la narration comme moyen de traiter des expériences traumatisantes, autant individuelles que collectives.

La narratologie fait partie des études littéraires. Parmi ses fondateurs, dans la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle, il faut nommer Friedrich Spielhagen et Otto Ludwig pour l'Allemagne ainsi que Charles Bally, le narratologue romaniste ainsi que Fritz Karpf pour l'Angleterre. Au début du 20<sup>e</sup> siècle, ils sont suivis par Käthe Friedemann, E. M. Forster et Percy Lubbock. Le terme « narratologie » existe depuis les années soixante, il a été inventé par Tzvetan Todorov dans le journal *Communications*. Dans les années cinquante, ce sont surtout les œuvres de Käthe Hamburger, Franz Karl Stanzel et Eberhard Lämmert qui apportent des progrès dans ce domaine scientifique. Enfin, ce sont les typologies de Gérard Genette et de F.K. Stanzel, qui retravailla son premier modèle de 1955, qui fonctionnent comme base référentielle jusqu'à nos jours. Dans son *discours du récit*, Genette, qui fonde sa narratologie sur les principes structuralistes, élaborer, en travaillant sur l'œuvre majeure de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* une terminologie fondamentale basée sur cinq aspects dont celui de la voix que j'utilise pour mon analyse de romans. En plus d'une comparaison des modèles de Genette et Stanzel j'essaie dans le premier chapitre de mon mémoire, de donner également un bref aperçu des théories plus récentes.

Avec le critère de la voix, Genette élabore les rapports entre l'instance narrative et l'objet narré. Il se pose surtout les questions « Qui est le narrateur ? » et « Qui parle ? ». Pour pouvoir faire une analyse exacte il sépare cela en trois catégories : temps de la narration, les niveaux narratifs et la « personne » qui raconte le récit.

Avant de m'être penchée sur la présentation de ces aspects de l'analyse j'ai tenté dans la première partie de mon mémoire de donner une impression de ce que Stanzel définit par le terme d'une situation énonciative. Il a évoqué un système triparti pour la décrire. « Die auktoriale Erzählsituation » est caractérisée par la présence d'un narrateur qui semble à priori être identique avec l'auteur mais qui est en vérité une figure créée par l'auteur. Il s'agit donc d'un narrateur omniscient, qui n'est pas personnage de l'histoire qu'il raconte. C'est dans la typologie de Genette un narrateur hétérodiégétique non focalisé. « Die Ich-Erzählsituation » se distingue premièrement par le fait que le narrateur appartient à l'histoire qu'il raconte à la première personne. Cette situation correspond avec la narration homodiégétique de Genette. La troisième situation énonciative, « Die personale Erzählsituation » est caractérisée par le fait que le narrateur voit avec les yeux d'un des personnages du roman qui ne raconte pas mais qui donne l'angle de réflexion. Genette appelle cette situation une narration hétérodiégétique avec focalisation interne.

La différence entre Genette et Stanzel est située dans la considération des critères du « point de vue » et de la « focalisation ». Genette attire l'attention sur le fait que Stanzel ainsi que beaucoup d'autres narratologues ne font pas la distinction entre ce que lui appelle « le mode » et « la voix » donc entre les questions « qui voit ? » et « qui parle ? ».

Pour Genette, le critère du « point de vue » ne suffit pas dans le modèle de Stanzel pour faire une distinction entre « Ich-Erzählsituation » et « personale Erzählsituation » car le focus est le même, ici le trait distinctif est la « voix ».

Genette propose donc quatre types fondamentaux de narration pour définir le statut du narrateur, soit *extradiégétique-hétérodiégétique* – un narrateur qui raconte une histoire dans laquelle il ne figure pas comme personnage ; *extradiégétique-homodiégétique* – un narrateur d'un premier récit dont il est en même temps un personnage ; *intradiégétique-hétérodiégétique* – un narrateur d'un second récit qui raconte une histoire dont il n'est pas un personnage ; *intradiégétique-homodiégétique* – le narrateur d'un second récit qui raconte sa propre histoire.<sup>79</sup>

En ce qui concerne sa relation à l'histoire, un narrateur homodiégétique peut être autodiégétique s'il raconte sa propre histoire en tant que personnage principal où il peut paraître seulement comme un témoin, ce que Stanzel nomme un « peripherer Ich-Erzähler ».

---

<sup>79</sup> Voir Genette, Figures III, 255 f.

Chacun de ces quatre principaux types de narration peut être analysé au niveau de la focalisation en distinguant une focalisation zéro, interne et externe. Selon Mieke Bal, il s'agit des termes problématiques car dans le cas d'une focalisation interne, c'est la figure du roman qui voit, contrairement à une focalisation externe, où c'est la figure qui est vue par quelqu'un d'autre. Comme solution à ce manque dans la théorie de Genette, elle invente quatre instances différentes : le narrateur, qui est le sujet de la narration, le narré, qui est l'objet de la narration, le focalisateur (the focalizer), comme sujet de la focalisation ainsi que le focalisé (the focalized Object), qui est l'objet de la focalisation.<sup>80</sup>

Un second récit qui est situé à un niveau narratif différent par rapport au premier récit est nommé par Genette une métadiégèse, ce qui provoque encore des critiques de la part de Mieke Bal mais aussi d'autres narratologues de renom qui refusent net l'utilisation du préfixe méta. „*Il faut absolument arrêter cet abus, qui entraîne une fâcheuse imprécision de termes qui sont créés ou introduits pour leur précision.*”<sup>81</sup>

Un récit métadiégétique peut être défini selon son rapport au premier récit. Genette distingue les six fonctions différentes suivantes : explicative, prédicative, thématique, persuasive, distractive et obstructive.

*Le temps de la narration* définit le rapport temporel entre l'histoire et la narration et joue un rôle beaucoup plus important que par exemple le lieu de la narration, qui peut aider à identifier une métadiégèse mais qui n'a que peu d'importance dans un premier récit. Selon le temps grammatical utilisé, un récit peut être évoqué par une narration antérieure, postérieure, simultanée ou par des narrations intercalées comme c'est le cas dans les romans épistolaires.

La première partie de mon mémoire se termine sur l'explication des fonctions du narrateur, toujours selon le modèle de Genette. Il y a cinq fonctions différentes dont une est narrative et quatre sont extra narratives.

Mon deuxième chapitre a pour objet une présentation de Mourad Djebel, de sa vie et de son œuvre jusqu'à aujourd'hui.

---

<sup>80</sup> Bal, *Narratologie*, 33, *Narratology*, 144 ff.

<sup>81</sup> Bal, *Narratologie*, 24.

Mourad Djebel, jeune auteur algérien, a déjà pu se faire connaître de ses collègues écrivains avec la publication de deux premiers romans ainsi que d'une collection de poèmes. En Autriche, c'est encore assez difficile de trouver de la littérature secondaire sur cet auteur et j'ai donc obtenu beaucoup d'informations sur des sites Internet<sup>82</sup>, afin de pouvoir le situer dans la littérature d'exil algérienne. Mourad Djebel est né en 1967 à Annaba, où il a fait les études d'architecture. En 1994, il a quitté son pays natal pour voyager à travers des pays de l'Afrique de l'ouest. Pendant deux ans il a vécu au Bénin avant de s'installer en France. La littérature a toujours eu une grande importance dans la vie du jeune auteur mais pendant ses années scolaires et universitaires, son écriture se limite à quelques poèmes, de courts textes en prose et des ébauches de scènes de théâtre dont une partie se retrouve dans ses romans. À Paris, il commence à écrire pour le public et son premier roman, *Les sens interdits*, est publié en 2001. En 2005, son deuxième roman, *Les cinq et une nuits de Shahrzède* est publié. Les deux œuvres font partie d'un cycle et vont être suivies par un ou deux autres titres. Questionné sur les thèmes traités dans ses romans, Djebel indique d'abord « la mémoire et l'Histoire », sa mémoire individuelle et comment elle lui restitue les expériences de sa jeunesse en Algérie et par rapport à la mémoire collective ainsi que son comportement concernant l'Histoire de son pays. Le second grand thème de ses romans est la question sur la nécessité d'écrire pour pouvoir mieux gérer les expériences traumatisantes et sur l'utilité de la littérature et de l'art en général. Comme troisième sujet, il aborde la question de l'altérité et là, il déclare que l'Autre pour lui signifie « tout ce qui n'est pas lui ».

*„Ma génération est habitée par une révolte incommensurable [...] Nous sommes nés après l'indépendance et nous avons connu une sorte de dictature. Notre passage de l'adolescence à l'âge adulte a été ponctué par des explosions – celle des étudiants en 1986, celle de 1988, puis celle qu'on nomme « les événements ». Nous vivions alors la peur au ventre. “<sup>83</sup> Dans ses romans, Djebel exploite l'histoire de l'Algérie de l'indépendance jusqu'aux années noires. Il évoque des éléments autobiographiques et dans la façon de les présenter, il fait, surtout avec *Les sens interdits*, référence à Kateb Yacine.*

Dans son premier roman, Mourad Djebel signale dès le début avec une citation d'un passage de *Nedjma* de Kateb Yacine à quoi et à qui il se réfère. C'était même difficile pour moi

---

<sup>82</sup> Sur le site <http://dzlit.free.fr/vuart.php?aut=00205&art=00000036> j'ai trouvé une interview qu'a donné Mourad Djebel à « La Dépêche de Kabylie » de laquelle j'ai tiré la plupart de mes informations.

<sup>83</sup> <http://www.limag.refer.org/Textes/Semmar/Djebel.htm>.

pendant l'écriture de mon travail de ne pas en changer complètement le sujet et d'en faire une comparaison des deux œuvres, *Nedjma* et *Les sens interdits*, tellement les ressemblances sont flagrantes. Si le roman de Mourad Djebel ne peut pas être nommé une réécriture de *Nedjma*, c'est au moins un „manifeste en manière d'hommage au père fondateur de la littérature algérienne“<sup>84</sup>

Le lecteur retrouve un grand nombre de liens, autant de par la forme que par le contenu du roman.

Pour pouvoir parler du mode de narration exceptionnel de ce premier roman, il faut donner un bref résumé de l'histoire.

Maroued, le personnage principal du roman, quitte Annabe, sa ville natale en 1986 pour s'installer à Constantine car il ne support plus une vie aux côtés de son père agressif et apathique qui ne cesse d'étouffer la mère de Maroued, qui n'a pas la force et la volonté de s'en sortir. À Constantine, il fait connaissance avec Larbi et Nabile, deux étudiants, avec qui il est bientôt lié par une amitié profonde. À partir de l'apparition d'une jeune fille qui porte le nom de Yasmina, les trois amis commencent à essayer d'attirer son attention. Il s'agit de la demi sœur de Nabile qui rappelle à Larbi sa jumelle morte à l'âge d'environ huit ans. Pour Maroued, Yasmina symbolise, au moins au début, la sœur qu'il a toujours souhaité avoir. Pendant les révoltes d'octobre 1988, Larbi peut échapper à une agression par un groupe d'Intégristes. Deux ans plus tard, Maroued se retrouve à l'hôpital avec de graves blessures après avoir été agressé par des Islamistes. Au mois de juin 1991, les trois amis sont incapables d'aider Yasmina, qui a failli trouver la mort dans les événements sanglants lors des grèves d'étudiants. Le lendemain, Larbi et Nabile sont tués par des Islamistes. D'avoir vu ses amis mourir amène Maroued au bord de la folie. Pendant une période d'environ deux ans, il s'enferme dans une chambre dans la Casbah de Constantine avant de retourner à Annaba, sa ville natale. Yasmina, après la mort de ses amis, quitte Constantine pour vivre avec son père. Il la marie à un ami qui la maltraite. Elle arrive à s'enfuir et se réfugie à Annaba où elle travaille en tant qu'institutrice. Avec l'aide d'Anisse, un de ses élèves elle arrive à retrouver son ancien ami Maroued. Elle reste chez lui pendant une période de cinq mois, mais elle ne peut pas l'aider à se sortir de ses cauchemars. En repartant, elle laisse une lettre d'adieu dans laquelle elle prie Maroued de raconter tout ce que les amis ont vécu ensemble à Anisse de sorte qu'il puisse comprendre les raisons de son départ. Maroued quitte l'Algérie pour faire un voyage à travers des pays de l'Afrique de l'ouest avant de s'installer en France. À Paris, il

---

<sup>84</sup> <http://cyrtha.canalblog.com/archives/2008/07/29/9982149.html>.

fait la connaissance d'une jeune fille française à laquelle il essaye de donner une impression de la vie algérienne et des expériences vécues avec ses amis.

En utilisant surtout les critères d'une analyse narratologique de Genette au niveau de la voix narrative j'ai essayé dans cette deuxième partie de mon travail d'élaborer les différentes situations énonciatives ainsi que les rapports entre ces situations.

Le problème qui se pose est qu'il y a plusieurs moments de narration avec des narrateurs différents sur des niveaux narratifs différents mais que ces récits ont le même contenu, en revenant toujours sur la scène clé. Il ne s'agit donc pas d'une narration linéaire.

Les différents moments de la narration sont d'abord les soliloques du protagoniste pendant la période qu'il passe dans la chambre de la casbah de Constantine. Sous forme de monologues intérieurs et des cauchemars, il revit tout son passé.

Quand il revoit Yasmina à Annaba, elle tente de l'aider à guérir sa maladie mentale en lui parlant. Elle lui parle de son enfance, de sa mère, du temps passé avec son père après la mort de Larbi et Nabile ainsi que de son mari.

Après le départ de Yasmina, il essaye de mettre de l'ordre dans sa mémoire pour pouvoir expliquer l'histoire vécue à Anisse. Il parle à ce jeune garçon de ses amis en évoquant aussi des dialogues, au cours desquels Larbi, Nabile et Maroued ont entre autres parlé de leur enfance ayant tous vécu des expériences similaires. Maroued reproduit aussi une partie des conversations qu'il a eues avec Yasmina.

Pendant sa période en Afrique de l'ouest, il parle avec des cartomanciennes dont il nomme la plus jeune « la Métisse ». Mais il n'est pas clair si ces conversations ont vraiment eues lieu ou si elles sont seulement un produit de son imagination.

En France il parle à la jeune fille, Coralie, à laquelle il essaye de donner une idée d'une jeunesse vécue en Algérie.

Les récits mentionnés ci-dessus sont divisés en différents éléments qui se rejoignent, mais pas dans l'ordre, ni au niveau du contenu du récit, ni au niveau du moment de l'énonciation ; par

exemple, cette scène sur le pont de Constantine, cette phrase énoncée par Larbi comme seul repère. Souvent, ces éléments sont présentés par une voix narrative hétérodiégétique qui s'adresse directement au lecteur et qui est donc, d'après la terminologie de Genette, extradiégétique. Elle est chargée de coordonner les éléments et d'indiquer les différentes scènes. La voix homodiégétique semble souvent être également extradiégétique, quand elle parle de tous ces narrataires narratifs en utilisant le temps du passé, de manière à ce qu'on ne puisse pas attribuer ces énonciations à une des situations narratives mentionnées.

Ce roman s'adresse donc à un lecteur attentif qui doit se lancer dans la reconstruction de l'histoire. En essayant d'identifier les différentes voix narratives, de faire une distinction et de les attribuer à un certain narrateur, j'en suis venue à la conclusion qu'il y a un seul narrateur qui se présente au lecteur derrière plusieurs voix narratives, ainsi que dans différentes situations narratives. Ce narrateur a, d'un récit à l'autre, fait un effort pour essayer de sortir de sa maladie mentale, mais il n'y arrive pas encore. La dernière situation évoquée dans le roman est celle du début. Cette structure cyclique peut signifier qu'il s'agit d'une histoire sans issue.

Dans son interview avec "*La dépêche de Kabylie*" Mourad Djebel a fait une remarque sur son intention d'intégrer dans ses romans un grand nombre de genres divers. Dans son premier roman, les personnages travaillent ensemble sur l'écriture d'une pièce de théâtre dont des scènes se retrouvent dans le roman. Après le mort de Larbi et de Nabile, Maroued continue l'écriture de la pièce de théâtre en écrivant des monologues, qui sont également intégrés au tout, comme la lettre d'adieu de Yasmina. Le roman se termine sur un épilogue en forme de poème.

*Les cinq et une nuits de Shahrazède* est le deuxième roman d'un cycle encore inachevé, ce qui explique pourquoi on y retrouve les mêmes thèmes principaux ainsi qu'une forme similaire. C'est de nouveau à partir d'une structure non pas linéaire mais cyclique que l'auteur développe son histoire, qui demande une lecture attentive.

L'histoire commence en juillet 1962 avec la fête de la libération de l'Algérie. Notre protagoniste, une femme surnommée Shahrazède, est alors âgée de six ans et vit cette joie, l'indépendance de son pays, avec son père qui est directeur de lycée et qui s'engage dans la politique pour la libération de l'Algérie. Il donne à sa fille le surnom de Loundja. Elle est très aimée par son papa, qui insiste beaucoup sur une bonne éducation scolaire de sa fille. La mère

de Loundja par contre, veut absolument que sa fille s'occupe premièrement du ménage et de la maison, « *Car l'avenir d'une femme c'est de se marier et de régner sans partage à l'intérieur du foyer et d'être maman à son tour et seulement maman.* »(90)

Son père *'croyait tellement à ce bouleversement radical que ça lui arrivait de sermonner la grand-mère qui en conteuse imaginative inculquait à Loundja toutes ses légendes et histoires. Il lui disait « Il y a un nouveau monde à construire, mère, il sera toujours temps de lui faire connaître toutes nos légendes, mais d'abord place au savoir et à la science pour lui forger l'esprit » Bien sûr elle n'en avait pas tenu compte jusqu'à sa mort,...*' (169)

Loundja commence son travail comme institutrice au lycée où elle fait la connaissance de notre deuxième protagoniste, un de ses premiers élèves, à qui la narratrice donne le surnom de Shahrayar. Loundja a dès le début un sentiment très profond pour lui et il devient son meilleur ami. Elle tient autant que son père à l'indépendance de son pays, c'est pourquoi elle essaye de toutes ses forces d'éveiller dans ses élèves l'espoir pour le futur, elle leur dit le plus souvent possible qu'ils sont l'avenir radieux – important pour l'Algérie. Pendant ses années de lycée, elle finit ses études de littérature et obtient plus tard un poste comme professeur de littérature.

Elle résiste à toutes les interventions de la part de sa mère qui est toujours à la recherche d'un mari pour sa fille. Loundja commence une relation avec un collègue, noir de peau, qui est du golfe de Guinée. Elle tombe enceinte juste avant qu'il ne quitte le pays, il n'apprendra donc jamais qu'il est devenu père. Pour faciliter la situation et ne pas être mère monoparentale, Loundja se marie avec un ami homosexuel. Mais ils se séparent quand la fille de Loundja a neuf mois et le divorce suit trois ans plus tard. Sa mère veut que le frère de Loundja (son cadet de six ans et élevé par la mère comme un petit prince) devienne le tuteur de sa nièce.

En 1994, elle apprend par un ami de Shahrayar que celui veut mettre fin à sa vie car il ne supporte plus la situation dans son pays, qui depuis l'année 1988, avec l'entrée des islamistes dans le champ politique et l'intervention de l'armée à cause de ce fait est dominé par la violence et le terrorisme. Elle organise une rencontre à l'endroit où ils se sont promenés très souvent pendant les années où elle était son institutrice et où ils se sont embrassés pour la première fois le jour de sa réussite aux examens du bac. Comme Shahrayar a aussi fait des études de littérature, ils partagent cette passion. Elle a décidé de se servir de son talent de conteuse pour sauver sa vie en lui racontant des histoires pendant un cycle de cinq nuits. Elle

réussit en ce qui concerne Shahrayar, mais c'est elle à la fin qui, seize mois après ce cycle des nuits, se suicide. Elle ne supporte plus sa propre situation car sa mère lui a retiré sa fille après une procédure judiciaire. Sa fille sera donc élevée par sa grand-mère en pensant que sa maman l'a abandonnée et plus tard a trouvé la mort par un accident.

La grande différence entre les deux romans de Djebel figure dans l'organisation du roman. Notre narratrice principale est la fille de Loundja-Shahrazède. Comme elle nous raconte une histoire dans laquelle elle est également personnage, il s'agit d'une voix narrative homodiégétique et extradiégétique, comme elle s'adresse avec son récit directement au lecteur. L'identité de la narratrice, le lecteur la connaît seulement à la fin du roman. C'est une réflexion sur la situation personnelle de la narratrice, car elle-même découvre seulement après trois années de rencontres avec Shahrayar la vraie identité de Shahrazède. Dans la première partie du livre on tente de parler d'une narratrice témoin mais au cours de la lecture on reconnaît son rôle assez important pour l'histoire.

La narratrice principale s'adresse alors directement au lecteur, mais elle reconstruit une histoire d'abord racontée par d'autres narrateurs. Elle tire donc ses informations de sources diverses, de situations narratives différentes.

Premièrement, ce sont les rencontres entre la narratrice et Shahrayar : À l'âge de seize ans, la narratrice fait la connaissance de Shahrayar, ce qui n'est pas un hasard. Pour une durée de trois ans, ils se voient régulièrement sur la terrasse d'un café au bord de la mer où il lui parle toujours d'une certaine Shahrazède, femme dont elle apprendra la véritable identité seulement à la fin des trois années. Shahrayar figure dans ses rencontres comme narrateur homodiégétique sur un niveau intradiégétique, son narrataire intradiégétique est la narratrice.

Deuxièmement, il y a comme source pour le premier récit les Carnets de Shahrayar : Au moment où Shahrayar apprend le suicide de sa meilleure amie Loundja - Shahrazède il se trouve en exil à Paris. C'est le jour du nouvel an qu'il reçoit sa lettre d'adieu. Une période très difficile commence pour lui et c'est dans les deux « Carnets de Shahrayar » qu'il met par écrit ses propres sentiments. Ces textes sont écrits dans une sorte de prose lyrique, très riche au niveau des références et des allusions, surtout à la littérature africaine. Shahrayar utilise la deuxième personne pour évoquer ses propres sentiments. Un phénomène non explicable d'après la terminologie de Genette qui dit dans son *Nouveau discours du récit* que chaque narration qui n'est pas écrite à la première personne est hétérodiégétique. Mais

hétérodiégétique veut aussi dire que le narrateur n'est pas personnage de son récit. Alors que nous connaissons l'identité du narrateur ainsi que du personnage, qui sont les mêmes. Il s'agit ici donc d'une œuvre dans l'œuvre de laquelle Shahrayar est l'auteur et de laquelle le narrateur hétérodiégétique est inconnu.

La troisième source pour une reconstruction de l'histoire est la dernière lettre de Loundja-Shahrazède : Le jour de son suicide, Loundja-Shahrazède écrit une lettre d'adieu à son meilleur ami Shahrayar, son ancien élève. Comme lieu pour son suicide, elle a choisit l'hôtel de la Falaise, la chambre 451, celle dans laquelle ils ont passé le cycle de cinq nuits ensemble. Cette dernière lettre, elle l'envoie avec ses mémoires à Shahrayar, qui les transmet des années plus tard à la fille de Loundja Shahrazède. La voix narrative dans ce cas est homodiégétique et son narrataire, elles se rencontrent donc ainsi à un niveau intradiégétique. La lettre de Loundja-Shahrazède est également d'une écriture avec beaucoup de passages poétiques.

La quatrième source qui sert à développer l'histoire de notre narratrice est les mémoires de Loundja-Shahrazède. Tout de suite après le cycle des cinq nuits, elle commence à écrire ses mémoires. La narratrice explique dans les dernières pages du roman : *« Elle se décrit elle-même souvent, à la troisième personne du singulier, lorsqu'elle évoque Loundja la petite fille de l'indépendance et de la liberté, la jeune femme institutrice et sa foi en l'avenir, et à la première personne pour la femme adulte épuisée par ses multiples batailles. Comme si par cette espèce de dichotomie elle signifiait que la plus jeune s'était perdue face à la plus âgée. Ce « elle » ne faisait plus un avec son « je », elle le regardait, avec tout ce qu'il a pu représenter de rêves et de projets, de l'extérieur à travers un écran. »* (351) Il s'agit ici donc d'une narration homodiégétique sur un niveau narratif intradiégétique. Plusieurs personnes sont narrataires de ce récit parce qu'elle s'y adresse souvent à son papa mais aussi à sa maman, à sa fille et à un narrataire inconnu.

Nous rencontrons donc ici, comme dans le roman *Les sens interdits*, plusieurs situations énonciatives différentes qui sont rassemblées par une voix narrative au niveau extradiégétique. La grande différence se trouve dans un ordre beaucoup plus clair.

Le roman est organisé selon deux plans différents. Premièrement, en nuits et contes correspondants, comme dans « Les mille et une nuits ». Deuxièmement, il est divisé en six

chapitres dont les cinq premiers finissent par les énonciations des nuits correspondantes. Les contes se détachent donc très bien du reste du roman. Mais on peut aussi reconnaître un style différent utilisé dans ces contes. La narratrice donne beaucoup de poids à la poésie de sorte qu'on y trouve beaucoup de poèmes.

Les Carnets de Shahrayar, deux au total, ne sont pas touchés par la narratrice. Elle les a seulement découpé en plusieurs parties. Les Carnets peuvent bien être identifiés comme tels, car ils sont annoncé par un titre (p.ex. Carnet 1 de Shahrayar : Fête du nouvel an) et ils se distinguent également par leur présentation typographique. Dans les Carnets, on retrouve aussi une partie de la dernière lettre de Loundja-Shahrazède. Ces passages sont écrits en italiques. Dans la lettre, Loundja-Shahrazède demande à Shahrayar de s'occuper du fait que la chaîne des conteuses continue. Les mémoires de Shahrazède sont inclus partout dans le roman, elles ne sont pas toujours reconnaissables comme telles.

Le roman commence par le dernier paragraphe de la lettre de Loundja-Shahrazède et se termine sur les trois derniers paragraphes. Cela peut être vu comme signe que le cercle se ferme et que la chaîne des conteuses se poursuit.

Ce n'est pas seulement dans les contes que la poésie joue un grand rôle, on trouve un grand nombre de vers et poèmes ainsi que des extraits de prose dans tout le roman. (On parle p.ex. de Voltaire, Mohammed Dib, Kateb Yacine, Mallarmé, García Lorca, Frantz Fanon, René Char, Wole Soyinka et beaucoup d'autres). La poésie est le lien entre Loundja-Shahrazède et Shahrayar. Elle lui a fait dès son onzième anniversaire des cadeaux de livres, dont les premiers étaient *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib et *Nedjma* de Kateb Yacine. Loundja-Shahrazède est sûre que la littérature et l'art en général sont capables de sauver la vie de son ami. À la fin, elle-même a perdu cette foi mais par contre, elle a pu persuader son ami. Shahrayar utilise l'effet thérapeutique de la narration pour sortir de sa crise mentale.

Nous savons que les deux romans appartiennent à un cycle. Le contenu au niveau des thèmes est similaire et au niveau du temps narré, il est presque pareil. Mais le lecteur constate facilement un développement positif en ce qui concerne la clarté de la narration elle-même. Cela est le point que je me propose de traiter dans la dernière partie de mon travail. Je m'y pose des questions telles que « Quel est l'effet d'une telle narration ? Est-ce qu'il y a un rapport entre le mode de la narration et les expériences personnelles de l'auteur ? Quels sont

les éléments autobiographiques ? Pourquoi et dans quel but la narration est-elle thématifiée dans les deux romans ?

# Bibliographie

## Primärliteratur:

DJEBEL, Mourad ; Les sens interdits, Éditions de la differance, Paris, 2001

DJEBEL, Mourad ; Les cinq et une nuits de Shahrazède, Éditions de la differance, Paris, 2005

## Sekundärliteratur:

ANDREOTTI, Mario; Die Struktur der modernen Literatur, Neue Wege in der Textanalyse, Einführung Epik und Lyrik, Verlag Paul Haupt, Bern u. Stuttgart, 1983

BACHTIN, Michail M. : Esthétique et théorie du roman , Gallimard Paris, 1978

BACHTIN, Michail M. : Formen der Zeit im Roman, Fischer TB Verlag, Frankfurt am Main, 1989

BAL, Mieke; Narratologie, Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes, HES Publisher, Utrecht, 1983

BAL, Mieke ; Narratology, Introduction to the theory of Narrative, University of Toronto Press, Canada, 2<sup>nd</sup> Edition, 1997

BESSIERE, Jean : Formes et imaginaire du roman ; Paris, H. Champion, 1998

BEHRMANN, Alfred; Einführung in die Analyse von Prosatexten, 2. Auflage, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1968

BONN, Charles/ROTHE Arnold (Hrsg.); Littérature maghrébine et littérature mondiale, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1995

BOOTH, Wayne C.; *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1961, Third Impression 1963

BOTHEYOYD, Paul F.; *Ich und Er, First and Third Person Self – Reference and Problems of Identity in Three Contemporary German-Language Novels*, Mouton, The Hague – Paris, 1976

COHN, Dorrit; *The distinction of fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999

DÉJEUX, Jean; *Maghreb – Littératures de langue française*, Arcantère Éditions, Paris, 1993

FRIEDEMANN, Käte; *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, H. Haessel Verlag, Leipzig, 1910

FLUDERNIK, Monika; *Einführung in die Erzähltheorie*, WBG, Darmstadt, 2006

FLUDERNIK, Monika; *Towards a ‘Natural’ Narratology*, Routledge, London, 1996

GENETTE, Gerard; *Figures II*, Editions du Seuil, Paris, 1969

GENETTE, Gerard; *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972

GENETTE, Gerard; *Die Erzählung*, 2. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München, 1998

GENETTE, Gerard; *Fiction et Diction*, Édition du Seuil, 1991

HAMBURGER, Käte; *Die Logik der Dichtung*, Klett – Cotta, Stuttgart, 1957, 4. Auflage, 1994

HEILER, Susanne; *Der maghrebinische Roman, Eine Einführung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2005

LUDWIG, Hans-Werner hrsg.; Arbeitsbuch Romananalyse, e. Einf., Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1982

MARTINEZ, Matias; SCHEFFEL, Michael; Einführung in die Erzähltheorie, Beck Verlag, München, 1999

NEUNTEUFEL, Veronika; Fascination Nedjma, Zwei Romane von Kateb Yacine und Rachid Boudjedra, Diplomarbeit, Wien, 2003

NÜNNING, Ansgar; Metzler Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, Weimar, 2001

OROSZ, Magdolna; Intertextualität in der Textanalyse, ISSS, Wien, 1997

RIMMON-KENAN, Shlomith; Narrative Fiction, Routledge, London, 1983, 2002

SCHNEIDER, Jost; Einführung in die Roman-Analyse, WBG, Darmstadt, 2003

SLAMANIG, Ruth; Erzählstimmen in den Texten der Isabelle Eberhardt, Diplomarbeit, Wien, 2008

STANZEL, Franz K. ; Theorie des Erzählens, 6., unveränderte Auflage, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1995

STANZEL, Franz K. ; Typische Formen des Romans, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1967

## **Konsultierte elektronische Medien**

<http://www.limag.refer.org/Textes/Semmar/Djebel.htm> (21.08.2008)

<http://www.ladifference.fr/presse/dp-5&1nuits/FrameSet.htm> (21.08.2008)

[http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=11732](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=11732) (21.08.2008)

<http://www.ladifference.fr/fiches/auteurs/djebel.html> (25.8.2008)

<http://cyrtha.canalblog.com/archives/2008/07/29/9982149.html> (25.8.2008)

<http://dztit.free.fr/vuart.php?aut=00205&art=00000036> (3.9.2008)

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Alg%C3%A9rie#La\\_r.C3.A9volution\\_alg.C3.A9rienne](http://fr.wikipedia.org/wiki/Alg%C3%A9rie#La_r.C3.A9volution_alg.C3.A9rienne)  
(9.9.2008)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Algerien> (9.9.2008)

## Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit trägt den Titel „*Die Kunst des Erzählens bei Mourad Djebel – Eine narratologische Analyse seiner Romane Les sens interdits und Les cinq et une nuits de Shahrazède*“ und teilt sich in drei große Kapitel. Inhalt dieser Arbeit ist in erster Linie die Analyse der ‚Stimme‘ des Erzählers im Romanwerk Mourad Djebels.

Im ersten Teil der Arbeit gebe ich einen kurzen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Erzähltheorie. In der Folge bemühe ich mich um einen Vergleich der Typologien der Narratologen F. K. Stanzel und Gerard Genette in Bezug auf die Erzählsituationen. Das Hauptaugenmerk liegt in diesem ersten und theoretischen Teil auf dem Aspekt der ‚Stimme‘, der neben den Kategorien der *Zeit* und des *Modus* die Erzähltheorie Genettes bestimmt und dazu dient, die Beziehung zwischen Erzähler und Erzählung zu analysieren. Unterteilt in die Unterkategorien ‚Zeit der Narration‘, ‚narrative Ebene‘ sowie ‚Person‘ bietet Genette damit ein nützliches erzähltheoretisches Instrumentarium, das auch Jahre nach seiner Erscheinung noch Gültigkeit hat. In der Folge wird auch auf neuere Erzähltheorien Bezug genommen, die teilweise auf der Genettes aufbauen, jedoch einige Modifikationen vorschlagen, wie z.B. das Modell der Narratologin Mieke Bal.

Der zweite Teil der Arbeit dient zuerst der Präsentation des Autors Mourad Djebel, der 1967 in Algerien geboren wurde und seit 1996 in Frankreich lebt. Bereits während seiner Schul- und Studienzeit beginnt spielt Literatur eine große Rolle in seinem Leben. Er schreibt einige Szenen zu Theaterstücken und auch Gedicht. Erst im Exil in Frankreich kann er den Entschluss fassen für die Öffentlichkeit zu schreiben. 2001 erschien sein erster Roman *Les sens interdits*, der gemeinsam mit seinem zweiten, 2005 erschienenen Roman *Les cinq et une nuits de Shahrazède* einem Zyklus angehört. Ein Gedichtband Djebels erschien im Jahr 2006 unter dem Titel *Les Paludiques*. In den stark autobiographischen Romanen beschäftigt sich Djebel vor allem mit der „Erinnerung und der Geschichte“, womit er sowohl die individuelle Erinnerung meint und die Art, wie einem diese traumatische Erlebnisse der Vergangenheit immer wieder vor Augen führt, als auch die kollektive Erinnerung seines Volkes in Bezug auf die Geschichte des Landes. Ein zweites zentrales Thema in Djebels Romanwerk ist die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Schreiben und danach, was Literatur und Kunst im allgemeinen zu bewirken in der Lage sind. Ein besonderes Anliegen ist es ihm, seinem Leser ein möglichst weites Formenspektrum zu bieten. Er integriert in seine Romane sowohl Poesie, als auch Auszüge aus Theaterstücken, Aufsätzen und Märchen. Die beiden Romane spielen in der Zeit ab Algeriens Erlangung der Unabhängigkeit im Jahr 1962 und zeigen vor allem die

grausamen Folgen der Demonstrationen und Revolten in den Jahren 1986 bis 1991. In *Les sens interdits* werden die beiden besten Freunde des Protagonisten ermordet, was diesen in eine schwere mentale Krise führt. Immer wieder erzählt er, zu verschiedenen Zeitpunkten in seinem Leben von seiner Vergangenheit und richtet sich mit seinen Erzählungen dabei an verschiedene Adressaten. Diese Erzählungen sind in einzelne Sequenzen zerlegt und ohne erkennbare Ordnung wieder zusammengesetzt. Es findet somit ein ständiger Wechsel der Erzählinstanzen, -ebenen und -zeiten statt. Der Leser hat die Aufgabe, die Geschichte zu rekonstruieren und die einzelnen Elemente ihren Erzählstimmen zuzuordnen. Das besondere der Romane ist der kreisförmige und nicht lineare Aufbau, der im Fall von *Les sens interdits* den Eindruck vermittelt, dass es für den Erzähler keinen Ausweg gibt, dass ihn seine Erinnerung gefangen hält. *Les cinq et une nuits de Shahrzède* ist ähnlich wie Djebels erster Roman aus einzelnen, nicht chronologisch angeordneten Sequenzen zusammengesetzt. Diesmal ist jedoch eine Struktur wesentlich leichter zu erkennen. Außerdem vermittelt in diesem Roman die kreisförmige Erzählung kein beklemmendes Gefühl, wie in Djebels erstem Roman sondern lässt vielmehr den Eindruck entstehen, als schließe sich hier ein Kreis. Der Roman unterliegt einer doppelten Gliederung, zum einen in Nächte und die dazugehörigen Märchen und zum anderen in Kapitel, die die Geschichte der Protagonisten erzählt. In *Les cinq et une nuits de Shahrzède* wird vor allem der Akt des Erzählens thematisiert. Die Protagonistin Loundja-Shahrzède versucht, ihren Freund Shahrayar vor dem Selbstmord zu bewahren, indem sie ihm, wie Sheherazade aus *Tausendundeine Nacht* nach alter Tradition Märchen erzählt. Sie ist der Überzeugung, dass Literatur und vor allem Poesie dazu in der Lage sind. Am Ende verliert sie dieses Vertrauen und nimmt sich das Leben. Ihr Freund Shahrayar hingegen schlägt den entgegengesetzten Weg ein. Er nutzt die therapeutische Wirkung des Erzählens und folgt dem letzten Wunsch Loundja-Shahrzède. Er schließt die Kette der traditionellen Märchenerzähler, indem er seine und Loundja-Shahrzèdes Geschichte sowie die traditionellen Märchen der fünf Nächte an die Tochter Loundja Shahrzèdes weitergibt. Djebel legt also in seinem zweiten Roman viel Gewicht auf die Poesie und ihre Wirkung.

Im dritten Teil meiner Arbeit stelle ich einen Vergleich der beiden Romane an. Hier versuche ich vor allem autobiographische Elemente der Romane aufzuzeigen sowie einen Bezug zwischen der Erzählweise des Autors und seinen persönlichen Erlebnissen herzustellen. Ein Thema in diesem letzten Teil stellt auch die Frage dar, warum und zu welchem Zweck das Erzählen thematisiert wird.

# Maria Sackmann

## Lebenslauf

### Persönliche Daten

---

Geboren am 07. Januar 1975 in Hollabrunn, Mädchenname: Strobl, österreichische Staatsbürgerin, verheiratet mit Mag. Volkert Sackmann, Tochter Nora, geb. 14.07.2000, Sohn Laurin, geb. 05.04.2003, Sohn Armin, geb. 11.05.2004

### Ausbildung

---

2000-2008 Diplomstudium: Französisch, Italienisch am Institut für Romanistik der Universität Wien, voraussichtlicher Abschluss des Studiums: November 2008  
1989-1995 Höheren Lehranstalt für Tourismus/Krems  
1985-1989 Bundesgymnasium Hollabrunn  
1981-1985 Volksschule Retz

### Berufserfahrung

---

2006-2008 Dezember 2006 bis Mai 2008 Retzer Land GmbH im Bereich Sekretariat und Projektbetreuung  
seit Oktober 2000 Studium am Institut für Romanistik der Universität Wien  
2000-2006 Mai 2000 bis November 2006 im Mutterschutz bzw. in Karenz  
1997-2000 Club Méditerranée Austria GesmbH in den Bereichen Reservierung, Verkauf und Marketing  
1996-1997 ATS – Urlaubsbörse Dado GesmbH, Counter  
So 1996 Restaurant Rigoletto, Monte Carlo/Monaco, Service  
Wi 1995/96 Hotel Grand Paradis, Val d'Isère/Frankreich, Rezeption

### Fremdsprachen

---

Französisch, Italienisch, Englisch in Wort und Schrift