

Erzählen nach der Avantgarde

Rachid Boudjedras Weiterentwicklung des modernen Romans

Die Vergabe von Literaturpreisen ist ein heikles Geschäft, umso mehr wenn junge Autoren mit ihrem Erstlingswerk ausgezeichnet werden. Selten dürfte eine Jury bei ihrer Nominierung so divinatorische Fähigkeiten bewiesen haben wie im Falle Rachid Boudjedras, dem für seinen ersten Roman *La Répudiation* (1969) der von Jean Cocteau gestiftete Preis "Les Enfants terribles" verliehen wurde. Denn dieser Romancier ist auch fast zwanzig Jahre später, nach neun weiteren Romanen, immer noch so provokativ, irritierend und verunsichernd geblieben, wie er es zu Beginn war. Der permanente Tabubruch ist geradezu zum Signum seines dynamisch wachsenden Werks geworden.

Boudjedras Erzähler betreiben schonungslose Introspektion und schrecken in diesem in der arabischen Gesellschaft tabuisierten Bereich vor keinem noch so schockierendem Thema zurück; es sind vor allem die sexuellen Obsessionen, die immer wieder ins Zentrum des Geschehens drängen. Auch auf der überindividuellen Ebene der politischen Selbstdarstellung holt Boudjedra die verdrängten Aspekte ans Licht: Während die jüngste Vergangenheit in der offiziell geförderten Literatur gern durch eine reine Weißzeichnung des Unabhängigkeitskampfes heroisiert wird, zeigt er, daß der Befreiungskrieg auch ein Kampf gegen die eigenen Landsleute war, die mit den Franzosen paktierten (*Le Vainqueur de coupe*, 1981), ja sogar zum Brudermord werden konnte mit der Beseitigung der kommunistischen Mitkämpfer (*Le Démantèlement*, 1982). Auch die längst als Schulbuchwissen verbreitete Darstellung der älteren Geschichte, nach der Nordafrika lediglich immer ein - wenn auch stets rebellisches - Opfer von

Kolonisationswellen war, erweist sich in der entmystifizierenden Lektüre des Schriftstellers als genauso einseitig: Mit dem Übersetzen Tariks von Tanger an die Südspitze Spaniens begannen über sieben Jahrhunderte eines eigenen, arabischen Kolonialismus (*La Prise de Gibraltar*, 1986). Nicht minder brisante Aspekte birgt schließlich auch die Gegenwart und Zukunft des nunmehr unabhängigen Landes etwa mit der Rolle, die der Frau zugewiesen wird. Boudjedra führt in die algerische Literatur einen neuen Typ von Romanheldin ein; sie begehrt selbstbewußt und unerschrocken gegen die repressive islamische Gesellschaft auf und entwirft in ihrer Unabhängigkeit ein zukunftsweisendes Gegenbild zur männerbeherrschten Realität der Gegenwart (*Le Démantèlement*, 1982; *La Pluie*, 1985).

Die unterschiedlichen Ansatzpunkte für die provokative Umkehrung liebgewordener traditioneller Konzeptionen führen den Leser auf immer neues, bisher gemiedenes Terrain. Entsprechend stark beschäftigen ihn die Inhalte der Romane. Mit ihrer Vielfalt entsteht damit zugleich die Gefahr, daß er von der Brisanz des einzelnen Themas absorbiert wird und für ihn das Werk in sehr unterschiedliche Einzeltexte zerfällt.

Den professionellen Lesern geht es nicht besser. Die Analysen der Literaturkritik versuchen, in den einzelnen Romanen das Potential der Sinnschichten zu entfalten und die z. T. sehr komplizierten stilistischen Verfahren zu beschreiben, die einzelnen Texten die Bezeichnung eines "roman électro-choc" eingetragen haben. Wenn auch so eine gewisse Ordnung entsteht, die mit Hilfe auffälliger Rekurrenzen typisch Boudjedrasche Eigenheiten definierbar macht, so stellt sich jedoch zugleich mit der traditionellen Frage nach der Einordnung des Autors in die Geschichte des Romans wieder Verwirrung ein durch die Überfülle an Vorbildern, die wegen bestimmter Ähnlichkeiten benannt werden können. Das Werk erscheint auf neue Weise als Addition sehr unterschiedlicher Einzeltexte.

A la recherche de la modernité. - Um aus diesem Dilemma herauszuführen, soll hier der Versuch gemacht werden, die *Einheit* der Romane von Rachid Boudjedra und damit seine

eigentliche Besonderheit herauszuarbeiten. Sie läßt sich aus der Frage nach der Funktion der steten Tabubrüche ableiten, die letztlich sämtlich das Ziel haben, möglichst weitgehend das selbst auferlegte Postulat radikaler Modernität einzulösen.

Für die inhaltliche Ebene der Romane läßt sich diese These relativ einfach demonstrieren. Wo die Themen dem Leser, von Buch zu Buch fortschreitend, zunächst disparat, nur durch den Gestus der Provokation verbunden zu sein scheinen, erweisen sie sich aus distanzierterer Sicht als noch in ganz anderer Weise geeint: Ziel aller Kritik an der eigenen Gesellschaft, an ihren hartnäckig verteidigten Mythen, Traditionen und Vorurteilen ist es, diese Gesellschaft nach ihrer Befreiung von der äußeren, kolonialen Unterdrückung nun auch vom selbstgeschaffenen Joch zu befreien und sie so zu einer modernen Gesellschaft werden zu lassen, die durch ihre Toleranz, die Gleichachtung aller ihrer Mitglieder und die Fähigkeit zur Selbstkritik diesen Namen verdient.

Sokrates hat sein Verhältnis zu seinem Stadtstaat gern mit der Rolle einer Pferdebremse verglichen, die das träge Pferd Athen immer wieder zum Handeln anstacheln muß, ein Bild, das genauso perfekt auch das Selbstverständnis von Rachid Boudjedra formulieren kann. Boudjedra ist aber kein Philosoph, sein Werk geht nicht in gesellschaftlich-politischem Engagement auf, so wichtig dieser Aspekt auch immer sein mag. Mindestens so zentral ist ihm seine Rolle als Literat, d. h. die Auseinandersetzung mit der Literatur und speziell mit dem Medium, dessen er sich vorzugsweise bedient: dem Roman.

Wenn er sich geradezu systematisch mit den Autoren mißt, die in dieser Gattung die Forderung nach Modernität am nachdrücklichsten einlösen, so wird darin sein Anspruch sichtbar, die algerische und im weiteren auch die arabisches Literatur (Boudjedra schreibt seit Anfang der 80er Jahre in dieser Sprache) auf die Höhe des zur Zeit Möglichen zu führen. Der Wettstreit mit den Besten schließt alle international relevanten Namen der Gegenwart und der jüngeren und jüngsten Vergangenheit ein, eine umfangreiche Liste von Proust über Faulkner zu Günter Grass, den Autoren des Nouveau und Nouveau Nouveau Roman und zur lateinamerikanischen Literatur mit Gabriel

García Márquez, die eindrucksvoll die Ernsthaftigkeit des Anliegens belegt. Daß Boudjedra dies Ziel bereits verfolgte, ehe er sich zum erstenmal öffentlich unter die Literaten wagte, ihm Schreiben also nur unter dieser Bedingung überhaupt sinnvoll erschien, zeigt der Gegenstand seiner Studienabschlußarbeit "Création et catharsis dans l'oeuvre de Louis-Ferdinand Céline", eine Themenwahl, die in der Rückschau nur allzu symptomatisch erscheinen muß, galt sie doch einem anderen großen modernen Romancier, der mit seinen vielbewunderten innovativen Qualitäten zugleich auch viel Irritation provozierte.

Intertextualität. - Wenn die Literaturkritik also gern die Beziehung Boudjedrascher Texte zu bestimmten Werken anderer Autoren hervorkehrt, so als mindere die Entdeckung einer 'Quelle' zugleich die kreative Potenz des Autors, so verkennt sie damit zweierlei: Einerseits ist Literatur insofern auch immer Auseinandersetzung mit sich selbst, als jeder Autor viele vorgängig geschaffene Texte liest und sie zwangsläufig sein eigenes Schreiben beeinflussen, oder, wie es jüngst Joseph Brodsky formulierte: "Jeder Schriftsteller ist ein Produkt von vielen Schriftstellern".¹ Andererseits hat der Bezug zu den Texten der vielen anderen Autoren mit dem französischen Avantgarderoman der 60er Jahre einen völlig neuen Stellenwert bekommen und ist zum Kernstück für die Suche nach einer neuen romanesken Schreibweise geworden. Die Umorientierung machte ein Abrücken von der alten Terminologie nötig (Quelle, Vorlage, Einfluß, etc.); der neue, unbelastete Begriff der *Intertextualität* wurde geboren.

Liest man Boudjedras Werk vor der Folie dieser Entwicklung, so wird ein völlig neuer Einblick in seine spezifische Schreibweise möglich. Denn er übernimmt das Verfahren, um es zu modifizieren, und wo vor ihm Intertextualität schon zu hoher Perfektion vorangetrieben ist, demonstriert er, daß ihm zum Teil noch komplexere Steigerungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen. Schon mit dem zweiten Roman *L'Insolation* (1972) hatte Boudjedra begonnen, seine Werke mit fremden Zitaten zu durchsetzen: anonyme Gebrauchstexte wie Zeitungsartikel, eine Fußballreportage,² Reklametexte, Aufschriften auf

einer in Hotelzimmern weitverbreiteten Papiertüte werden ebenso einmontiert wie Passagen bestimmter Verfasser, arabischer Dichter und Historiker etwa. Hierbei nutzt Boudjedra auch den graphischen Reiz des fremdsprachigen Zitats, wie dies schon von dem Tel-Quel-Autor Philippe Sollers mit chinesischen Piktogrammen in *Nombres* (1968) erprobt worden war:³ Arabische Schriftzeichen setzen im französischen Text ein enigmatisches Signal und verdoppeln die Fremdheit des eingelegten Zitats durch die Fremdheit einer anderen Sprache und Schrift.⁴

Vergleicht man diese intertextuelle Arbeit mit der französischer Avantgardeautoren, so werden gewichtige Unterschiede sichtbar. Mit dem 1962 erschienenen *Mobile* gab Michel Butor zum erstenmal den traditionellen narrativen Zusammenhang auf und bot seinen Lesern eine Montage von Zitaten an, deren Sinn im 'mobilen' Spiel mit den Textfragmenten von ihnen selbst zu erarbeiten blieb. Literatur als reine Referenz auf andere Texte und Reverenz vor dem kulturellen Erbe - mit dieser radikalen Intertextualität illustrierte Butor perfekt die von den Telqueliens am entschiedensten vorgetragene Idee vom letztlich subversiven Charakter des Verfahrens, mit dem 'bürgerliche' Kategorien wie Autor und geistiges Eigentum endgültig abgeschafft werden sollten:

"La littérature comme expression et propriété d'un individu fait place à une littérature faite par tous et pour tous. A la notion de chef-d'oeuvre unique et intouchable se substitue la notion d'oeuvre ouverte indéfiniment transformable."⁵

Claude Simon beläßt den von ihm eingelegten Zitaten einen weit bescheideneren Platz, und wo Butor oft mit Quellenangaben das Exzerpt eindeutig als solches ausweist, ist es bei Simon nur durch Kursivdruck als besonderer Text abgesetzt; es bleibt der Findigkeit des möglichst gebildeten Lesers überlassen, den Verfasser des Zitats zu identifizieren.

In seiner Praxis der Intertextualität scheint Boudjedra lediglich das Verfahren beider Autoren zu kombinieren: Die zurückhaltend eingesetzten Zitate sind fast immer mit der Angabe ihrer Quelle versehen. Spätestens die Frage

nach der Funktionalisierung der Zitate in ihrem jeweiligen Kontext macht aber deutlich, daß hier etwas anderes vorliegt. Die Öffnung des Romans auf andere Texte erweist sich quantitativ als relativ geringfügig; die große Distanz zwischen eigen und fremd wird außerdem durch die andere optische Präsentation (Kursivdruck, Fettdruck, etc.) betont und durch die in Klammern angefügte Identifizierung des Fundortes jeweils noch einmal abschließend markiert.

Boudjedra setzt das intertextuelle Verfahren einerseits im Sinne der Nutzung traditioneller Quellen ein, die eine Aussage authentifizieren, indem sie sie durch eine entsprechende Autorität absichern. Erzähler und Protagonisten finden in den Zitaten eine Stütze; deshalb legen sie auch so viel Wert darauf, sie als Zitate genau auszuweisen. Entsprechend eindeutig ist ihre Verzahnung mit dem jeweiligen Kontext, und so gibt es für den Leser keinerlei Notwendigkeit für freies, sinnsuchendes Schalten mit dem Zitat. Andererseits legt Boudjedra mit den eingelegten Exzerpten eine wichtige Inspirationsquelle seiner Romane offen, zeigt, wie sehr u. a. auch Texte sein eigenes Leben und das seiner Protagonisten bestimmen, sein Roman also auch dem Dialog mit anderen Texten seine Entstehung und sein Fortschreiten verdankt.

Mit seiner Variante textueller Interaktion bleibt Boudjedra also in deutlicher Distanz zum Konzept der Avantgarde, das er um den subversiven Impetus verkürzt. Nicht nach Verwandlung des "auteur" in einen "scripteur", ein am Gesamttext aller Zeit mitschreibendes Werkzeug, steht ihm der Sinn, nicht nach innerästhetisch-metatextuellem Spiel der Literatur mit der Literatur, nach Spiegelung des einen neuen Textes in den vielen älteren, sondern Zitate erscheinen bei ihm, weil sie inhaltlich gebraucht werden, ihre Aussage für den jeweiligen Kontext von Bedeutung ist.

Boudjedras Abwandlung des Avantgarde-Verfahrens erklärt sich aus seiner offensichtlich anderen Literatur-Konzeption. Sein Schreiben ist auf existentielle Probleme algerisch-arabischer Realität konzentriert. Für komplizierte ästhetische Spiele um ihrer selbst willen, und stünden sie auch im Dienst eines noch so ernsthaften Innovationsstrebens, muß es immun bleiben. Ansonsten jedoch

macht Boudjedra seinen Lesern in puncto Kompliziertheit keine Konzessionen: Verwickelte Satzstrukturen, die sich über mehrere Seiten erstrecken können, wie im Fieber ausgestoßene Wortkaskaden - diese ästhetische Komplexität ist aber auch nicht Zurschaustellung formaler Brillanz, sondern steht wiederum im Dienst des Inhalts, versucht die Komplexität einer aus den Fugen geratenen inneren und äußeren Realität adäquat abzubilden.

Intratextualität. - Er kann nicht nur alles, was andere Avantgardisten vorgemacht haben, er kann es auch noch artistischer als sie, wenn er will. Alain Robbe-Grillet hatte 1976 mit *Topologie d'une cité fantôme* einen Text vorgelegt, der sich bei der Analyse als Collage-Roman erweist: Einzeltexte aus seiner Feder, die in der Auseinandersetzung mit aktueller Kunst entstanden und seit 1972 erschienen waren, wurden jetzt, als Kapitel hintereinandergesetzt, zu einem Gesamttext kombiniert.⁶ Intratextualität als Spielart der Intertextualität, wie sie so gern von Robbe-Grillet im augenzwinkernden Anspielen auf frühere eigene Werke in den späteren praktiziert wird, ist hier zum Konstruktionsprinzip eines ganzen Romans geworden.

Boudjedra hat diesen Kraftakt noch gesteigert. In seinem 1984 erschienenen Roman *La Macération* fällt dem an seine früheren Werke gewöhnten Leser immer wieder auf, daß ihm vieles irgendwie bekannt ist. Blättert er in den älteren Texten nach, so findet er seinen Verdacht bestätigt. Boudjedra hat zwar *La Macération* nicht ganz aus prä-existenten Texten zusammengefügt, aber doch systematisch mit Auszügen aus allen vorhergehenden Werken durchsetzt. Der uneingeweihte Leser wird nichts bemerken, so gut ist das bereits im Titel angesprochene "Marinieren" der verschiedenen Zutaten gelungen.

Während es Robbe-Grillet möglich war, bei der Abfassung der Einzeltexte das kommende Ganze schon mitzubedenken, war Boudjedra mit der Verflechtung von sieben Romanen in einem achten in einer weit schwierigeren Lage, die er gekonnt bewältigt.

Inter-Textualität. - Daß Exzerpte aus vielen Texten eine gelungene Einheit bilden können, belegt, daß Boudjedra bereits von Anfang an seinen eigenen, unverkennbaren Stil hatte. Die Grundgegebenheiten waren immer schon da; er hat sie in den folgenden Jahren lediglich mit neuen Verfahren angereichert, die er in der Auseinandersetzung mit den modernsten Erzählern entwickelte. Ein anderer, viel umfassenderer Prozeß der *macération*.

Boudjedra hat aus ihm ein neues literarisches Verfahren abgeleitet, das mit der Intertextualität so ernst macht, sie so überraschend beim Wort nimmt, wie dies bei keinem anderen Autor gegeben ist. Wenige Andeutungen zu dieser wahren Inszenierung literarischer Interaktion, die bisher noch nicht erkannt worden ist, müssen in diesem engen Rahmen genügen.

Das zweite Kapitel von *La Macération* beginnt mit der minutiösen Beschreibung des Maulbeerbaumes, der dicht am Haus des Erzählers steht und von seiner Schreibtischlampe erleuchtet wird; auf den Zweigen sitzen Vögel, die im Schlaf leise Töne von sich geben und auf die Laute sterbender Bewohner des Hauses vorwegverweisen.⁷ Der mächtige Baum ist Boudjedra-Lesern als wichtiges thematisches Ingredienz seines Werkes gut vertraut. Wie groß wird also nicht seine Überraschung sein, wenn er parallel zu dieser Passage den Anfang des Romans *Histoire* (1967) von Claude Simon liest:⁸ derselbe Baum, dieselben Vögel, die gleichen Parallelen zu den Bewohnern des Hauses, etc., und auch im folgenden Text bis zu seinem Schluß wird Simons Roman in ähnlicher Weise immer wieder deutlich präsent sein. Löst sich also ein zentrales, autobiographisches Thema (der Maulbeerbaum vor dem Elternhaus in Boudjedras Geburtsort Aïn Beida) in ein schlichtes Zitat auf?

Daß es sich hier keineswegs um ein weiteres Beispiel für die schon bekannte intertextuelle Schreibweise handelt, macht der detaillierte Textvergleich schnell evident. Zwischen den einmontierten Text der Vorlage - also intertextuell im geradezu physischen Sinn - drängen sich mit jeder Zeile mehr Elemente eigenen Textes, zersetzen ihn systematisch Zug um Zug und lösen ihn schließlich ganz ab. Boudjedra läßt so seine Auseinandersetzung mit dem bewunderten Claude Simon thematisch werden, dem er auch

zu Beginn des bislang letzten Romans ein - jetzt unübersehbares - Denkmal gesetzt hat,⁹ und führt konkret vor Augen, wie er im Dialog mit dem Vorbild wie in einer Stilübung am Meister gewachsen ist, bis er sich von ihm emanzipieren konnte. Daß er für diese Demonstration gerade die Beschreibung eines Baumes exemplarisch ausgewählt hat, den er lediglich mit einem kleinen Zusatz in seinen besonderen (Maulbeer-)Baum verwandeln mußte,¹⁰ liegt an der Bedeutung, die dieser eindrucksvolle Gegenstand aus biographischen Gründen auch für ihn hat.

Inter-Textualität als hommage an ein kongeniales Vorbild, aber zugleich auch als Demonstration, daß er es mit ihm aufnehmen kann und es ihm gelungen ist, sich von ihm im wörtlichen Sinne freizuschreiben, weil er längst zu seiner eigenen Schreibweise gefunden hat. Sie verdankt Claude Simon viel, das führt Boudjedra konkret vor Augen, aber sie geht bei weitem nicht im Nachschreiben auf.

Claude Simon hat für seine Konzeption vom künstlerischen Werk als Auseinandersetzung mit der Welt, mit den Fragen nach dem Sinn der Geschichte und menschlicher Existenz eine schöne Formel gefunden:

Une oeuvre impliquant la pensée que ce soit un masque Dogon ou Esquimau, une cathédrale gothique, un concerto de Bach, une théorie de physique, une page de Proust ou une peinture de Paul Klee, est une tentative de conjuration, de prise de possession et de transformation de la nature et du monde par leur récréation dans un langage.¹¹

Was er für die Beziehung zwischen Welt und Werk formuliert, trifft genauso auf die Beziehung zwischen Werk und Werk bei Boudjedra zu: conjuration - Simon wird mit einem Roman ganz wörtlich heraufbeschworen; prise de possession - Boudjedra ergreift von ihm Besitz; transformation par la récréation dans son langage: er verwandelt sich ihn an und macht ihn zum Teil seines eigenen Werkes.

Die Arbeit der memoria. - Boudjedra schreibt in ständiger Auseinandersetzung mit dem modernen und modernsten Roman und macht sich für sein Erzählen alle Errungenschaften auch der jüngsten Entwicklung zunutze. Auffällige Nähe zu einzelnen Autoren, wie sie oft die Literaturkritik eher irritiert konstatiert, ist dabei notwendiges Resultat dieser intertextuellen Arbeit, zugleich aber schafft sie auch Distanz und Eigenständigkeit, die sich bei genauerer Analyse erschließen und sich als beträchtlich erweisen, wie das hier behandelte Beispiel von Claude Simon belegt.

Von dieser "transformation" sind alle Ebenen des Textes, auch die tiefsten inhaltlichen erfaßt. Für Simons Werk etwa, auf das sich Boudjedra so intensiv bezieht, sind, wie bereits angesprochen, die Probleme des Sinns des Universums, der Geschichte und des Lebens zentral. Die Rekurrenz der gleichen Themen wie Krieg, Tod und Liebe führt hierbei letztlich auf Autobiographisches. Der Autor schuf sich auf dieser Basis ein narratives Universum ganz eigener Art, in das er mit jedem neuen Werk weiteres Material einfügte. Er folgte hierfür seinem Vorbild Faulkner, der sich ebenfalls mit der bedrängenden Geschichte der Vergangenheit auseinandersetzte und stets versuchte, ein privates Drama zu rekonstruieren, das in eine nationale Katastrophe eingebettet ist.¹² Was bei Faulkner der Sezessionskrieg, ist für Simon der zweite Weltkrieg.

Boudjedra tut letztlich das Gleiche; er versucht, ein privates, beklemmendes Schicksal aufzuarbeiten und zu rekonstruieren, das ebenfalls um die Themen von Tod und Liebe kreist und teilweise auch direkt vor der Folie des (Befreiungs-)Krieges sich abspielt (*Le Démantèlement*) bzw. den Krieg als fernen Horizont präsent hält (*La Macération*).

Für Simon stellt sich in diesem Zusammenhang das grundlegende Problem, inwieweit die für eine solche Rekonstruktion nötige Erinnerung überhaupt verläßlich ist. Er thematisierte dies, indem er sich intertextuell in *La Bataille de Pharsale* durchgehend mit Prousts *Recherche du temps perdu* beschäftigte, eine Auseinandersetzung, die auf eine kritische Gegenposition hinauslief: Denn wo Proust eine glückliche Beziehung zur memoria unterhielt, die Erinnerung für ihn beim Essen eines Teekuchens plötz-

lich und für immer da war, konstatiert Simon, daß Erinnern immer nur fragmentarisch gelingt, vage und lückenhaft bleibt.¹³ Dieses Fazit läßt er sich in seinen Texten direkt spiegeln: Die Erinnerungen, die von irgendeiner Spur, an der sie haften, ausgelöst werden und ungeordnet, im ständigen Kreisen, Vor- und Rückschreiten, erscheinen, werden von ihm nicht in eine chronologische Ordnung überführt; es werden auch nicht die Lücken zwischen den Fragmenten geschlossen, um die Lückenhaftigkeit zum Verschwinden zu bringen.

Boudjedra kennt diese profunde Skepsis von Simon nicht, sondern kehrt zur optimistischen Position von Proust zurück. Seine Helden erinnern sich, machen sich aktiv auf die "recherche du temps perdu", und haben diese verlorene Zeit der Vergangenheit am Ende wiedergefunden. So führt etwa die Auseinandersetzung mit dem übermächtigen Vater, die das Ich in *La Macération* so sehr bedrängt und belastet, dazu, daß die Spuren der Erinnerung, systematisch zusammengesucht, am Ende sogar in eine perfekte Chronologie der väterlichen Biographie überführt werden können (p. 281 sqq.), die von der Geburt im Jahre 1905 bis ins Jahr 1978 und damit zum Anfang des Romans selbst reicht (der Vater kommt sterbend in das Haus der Familie zurück).

Die Arbeit der memoria ist mühsam; entsprechend viel Mühe und Geduld wird dem Leser abverlangt, denn die Vergangenheit wird zunächst als ein dynamisches, undurchschaubares Ganzes erlebt, in dem sich Gegenwart und Vergangenheit kombinieren und wechselseitig beeinflussen. Dieses Material ordnet sich dann aber langsam, und Grundgegebenheiten des Erzählens wie Chronologie, kausale Abfolge der Ereignisse, genau konturierte Personen und Charaktere werden nirgends in Zweifel gezogen, wie dies im *Nouveau* und *Nouveau Nouveau Roman* üblich geworden ist und zu Leseschwierigkeiten ganz anderer Art geführt hat.

Die glückliche memoria, die gelungene *Recherche du temps perdu* macht die Grundstruktur von Suchen und schließlichem Finden, von Fragen und Aufklären, von Leiden und von seinem Leiden - für den Moment zumindest - erlöst werden, möglich, die für Boudjedras Romane so typisch ist.

Wo die Rekonstruktionsarbeit bei Simon auf erkenntnis-

theoretische Fragestellungen hinausläuft, die den Autor in zunehmende Zweifel an der Möglichkeit von Wirklichkeitserfassung überhaupt geraten lassen, versteht Boudjedra diese Auseinandersetzung als konkrete Bewältigungsarbeit. Entsprechend wird bei ihm nicht erzählt, um zu demonstrieren, daß Erzählen letztlich unmöglich ist, sondern um zu zeigen, daß Erzählen nicht nur möglich, sondern vor allem auch hilfreich ist, im Erzählen die vielleicht wichtigste Lebenshilfe für die Helden liegt, die alle mit der Arbeit an der Rekonstruktion ihres Lebens befaßt sind, so wie auch der Autor selbst durch sie hindurch mit der an der Aufarbeitung seines Lebens.

NOTES

- 1) *Ich mag Brecht nicht, Benn ist mein Idol*. Ein ZEIT-Gespräch mit Joseph Brodsky, von Fritz J. Raddatz, in *Die Zeit* 51, 16. 12. 1988, pp. 53-54, hier p. 54.
- 2) Die den Roman *Le Vainqueur de coupe* strukturierende Reportage des Endspiels um die Coupe de France zwischen den Vereinen von Toulouse und Angers am 26. 5. 1957 (Stade de Colombes) hat Boudjedra, wie bisher noch nicht gesehen worden ist, der Sportzeitung *L'Equipe* entnommen.
- 3) Bei Sollers sind die chinesischen Schriftzeichen relativ selten eingeschaltet; sie markieren zumeist den Abschluß einer Sequenz, cf. pp. 17, 36-7, 44-5, 53-4, 57, 74, 78, 80, 82, vor allem systematisch im Schlußteil, bes. ab p. 109.
- 4) Seitdem Boudjedra mit *Le Démantèlement* begonnen hat, in Arabisch zu schreiben, gilt diese Aussage naturgemäß nur noch für die französischen Fassungen seiner Romane. Die Übersetzung von *Le Démantèlement* wurde von ihm selbst vorgenommen; seit *La Macération* ist

diese Arbeit einem Freund des Autors, dem libanesischen Priester Antoine Moussali übertragen worden, der die französischen Fassungen in engem Kontakt mit Boudjedra erstellt.

- 5) F. van Rossum-Guyon, *Aventures de la citation chez Butor*, in *Butor. Colloque de Cérisy*, Paris 1974, pp. 17-39, hier p. 21.
- 6) Cf. hierzu Vf., *Der Roman als totales Spiel*. Alain Robbe-Grillet, *Topologie d'une cité fantôme*, in *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 8, 1984, pp. 485-514.
- 7) Paris 1984, pp. 31-33.
- 8) Paris 1967, p. 9 sqq.
- 9) Cf. den ersten Satz von *La Prise de Gibraltar*, der leitmotivisch immer wieder aufgenommen wird: "Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau"; (Paris 1986, p. 11); die Anspielung auf den ersten Satz von Simons *La Bataille de Pharsale* ist unübersehbar: "Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau" (Paris 1969, p. 9).
- 10) In dem Satz von Claude Simon "comme si l'arbre tout entier se réveillait..." (Paris 1967, p. 9) hat Boudjedra nach "l'arbre" in Klammern ergänzt: "(le mûrier dans ce cas)", Paris 1984, p. 32.
- 11) C. Simon, *Tradition et révolution*, in *La Quinzaine littéraire* 1. - 15. mai 1967, p. 13.
- 12) Cf. zu einer detaillierteren vergleichenden Analyse von Faulkner und Simon A. B. Duncan, *Claude Simon and William Faulkner*, in *Forum for Modern Language Studies* 9, 1973, pp. 235-252.
- 13) Cf. hierzu auch die Untersuchung von F. van Rossum-Guyon, *De Claude Simon à Proust: un exemple d'inter-textualité*, in *Marche romane* 21, 1971, pp. 71-92.

Ernstpeter Ruhe

Universität Würzburg