

Ernstpeter Ruhe

## **Die Versetzung des Mythos in den Roman Assia Djebbar und die Musen des Jenseits<sup>1</sup>**

Das ewige Problem der Griechen: Es ist der Kampf gegen  
die Götter, der von Prometheus und Odysseus.  
(Jean-Luc Godard: *Le mépris*)

„Sage mir, Muse, die Thaten des vielgewanderten Mannes, [...]“<sup>2</sup> – Homer konnte nicht ahnen, daß er seinem Werk mit diesem Anruf einen unendlichen Echoraum eröffnen sollte, den das 20. Jahrhundert noch in die Weite der Metaebene ausdehnte. Der antike Stoff wurde zum Gegenstand vielfacher Reflexion über die Befindlichkeit der modernen Kultur, sei es daß Adorno und Horkheimer in ihrer *Dialektik der Aufklärung* der Figur des Odysseus einen umfangreichen Exkurs zur Beziehung von Mythos und Aufklärung widmeten,<sup>3</sup> sei es daß Maurice Blanchot seine literarästhetischen Essays in *Le livre à venir* auf einem ersten Teil unter dem Titel „Le chant des Sirènes“ aufrufen ließ,<sup>4</sup> sei es schließlich, daß Jean-Luc Godard in *Le mépris* die Verfilmung einer Verfilmung der Odyssee zu einem raffinierten Metadiskurs über die (Un-)Möglichkeit kinematographischer Kunst angesichts der Kommerzialisierung des Mediums nutzte.<sup>5</sup>

Es sind diese modernen Auseinandersetzungen mit der homerischen Welt, die sich als hilfreich erweisen, wenn man sie zur Lektüre von Assia Djebbars jüngsten Romanen bezieht. Das sehr umfangreiche Erzählwerk der Autorin hat in den bald fünf Jahrzehnten, in denen sie zur wichtigsten Autorin des Maghreb geworden ist, eine Entwicklung genommen, die der oben skizzierten in ihrer dynamischen Grundanlage nicht unähnlich ist. In der Auseinandersetzung mit der komplexen Wechselbeziehung zwischen den Problemen des Ich und der Geschichte des Landes hat ihr Schreiben in immer weiteren Kreisen in die Vergangenheit zurückgegriffen,<sup>6</sup> vom Befreiungskrieg<sup>7</sup> über den Anfang der Kolonisation Algeriens im 19. Jahrhundert<sup>8</sup> und die Zeit der Korsaren<sup>9</sup> bis in die Anfangszeit des Islam<sup>10</sup> und die Antike,<sup>11</sup> und sich schließlich auch der Welt der Mythen geöffnet.

Das Kreisen ist hierbei zugleich immer ein Umkreisen des einen Zentrums, das in der traditionellen Kultur des Landes vor allem ein Ort der Verdrängung und der Verhüllung ist: das der weiblichen Existenz, für die ein gleichberechtigter Platz eingefordert wird. „Ma bouche sera la bouche de celles qui n’ont point de bouche“ – so ließe sich, leicht variiert, auf Assia Djebbar anpassen, was Aimé Césaire im *Cahier d’un retour au pays natal* als seine Rolle definierte:<sup>12</sup> „donner voix“ – denen Stimme geben, die bisher keine hatten, um ihre Geschichten dort, wo sie keine Spuren hinterlassen konnten, in die Geschichte einzuschreiben durch die Kraft der Imagination, „comblant les béances de la mémoire collective“.<sup>13</sup> Diese weiblichen Stimmen bilden zugleich den umrahmenden Chor für die Stimme des Ich, das mit

der Polyphonie Aspekte der eigenen Identität in die Geschichte projiziert und sich in ihr verankert. Fiktion, Autobiographie und Geschichte verbinden sich so zu dem Dreiklang, auf den die Schreibweise der Autorin in je unterschiedlicher Mischung der Komponenten gestimmt ist. Sie hat dafür in *L'amour, la fantasia*, dem ersten Band ihrer Autobiographie, eine glückliche Formel gefunden: „*Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre.*“ (244)

In das weibliche Erbe, das sie von Buch zu Buch weiter anreicht, hat Assia Djebar mit den jüngsten Romanen auch die Mythen eingeschlossen. Ein erster Ansatz hierzu, raffiniert versteckt und umso leichter zu überlesen, war bereits mit *L'amour, la fantasia* gegeben.

**Promethea.** – Der Moment der Initiation ist ambivalent. Das idyllische Bild, das der erste, so harmonisch rhythmisierte Satz entwirft, trägt: „*Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père*“ (11). Der Vater bringt die Tochter in die französische Schule. Er befreit sie damit aus der traditionellen Einschließung, eröffnet ihr aber zugleich mit dem Zugang zur Schrift einen nicht mehr kontrollierbaren Horizont der Kommunikation, an dem sich schnell Konflikte mit der väterlichen Autorität entzünden: „*Le mot est torche*“ (75). Die Metapher ruft im Hintergrund des Textes die mythische Figur des Prometheus auf, der mit einer Fackel das Feuer vom Sonnenwagen stahl, um es den von ihm geschaffenen Menschen zu bringen.<sup>14</sup>

Assia Djebar spiegelt sich in dem ersten Künstler der neu entstehenden Welt und verwandelt ihn sich an. Die französische Form des Namens erleichtert die Identifizierung. Prometheus als „Prométhée“ stand quasi per se für die Feminisierung bereit.<sup>15</sup> Und wenn sie wie der Titan, der aus Ton die ersten Menschen formte und ihnen die Schrift brachte, durch die Schrift Figuren schaffen wird und ihnen das Leben der Literatur einhaucht, werden auch sie weiblich sein.

Die Herausforderung, die Prometheus' Schöpfungsakt bedeutete, führte zum Konflikt mit dem (Götter-)Vater, und im Falle von Assia Djebar wird es nicht anders sein. Der „défi“<sup>16</sup> ist Teil dessen, was Bachelard in *La psychanalyse du feu* den Prometheus-Komplex genannt hat, den er als „le complexe d'Oedipe de la vie intellectuelle“ definierte, als die Gesamtheit der Tendenzen, „qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres“.<sup>17</sup> Der Vater, der die Tochter in die Schule einführt, in der er auch ihr Lehrer sein wird, weist ihr damit zugleich als Ersatz ihrer ödipalen Beziehung den sublimierenden Weg der Liebe zum Schreiben. Die Tochter lernt die Lektion nur zu gut. Die Schrift, die der Vater gebracht hat, wird sich mit dem ersten Liebesbrief, den er abfängt, gegen ihn wenden, aber auch gegen die Tochter, da ihre Herausforderung nicht nur diese Beziehung in eine erste große Krise führt, sondern die Liebe allgemein für die Zukunft zum Problem werden läßt. „Aphasie amoureuse“, „impossibilité en amour“, „mutité“, „aridité“<sup>18</sup> – die Fülle der Formulierungen zeigt das Ausmaß des Problems. Es liegt in den beiden Dingen begründet,

zu denen der Vater einst an jenem Herbstmorgen das kleine Mädchen geführt hatte: der französischen Sprache und der Schrift.

Erst die Wiederentdeckung eines seit der Kindheit vergessenen Kosewortes des heimatlichen Dialekts, mit dem sich plötzlich der Zugang eröffnet zur „pléthore amoureuse de la langue de ma mère“ (76) wird hier Erleichterung bringen: „mon foie... hannouni!“ (95). Die Leber, an der Prometheus so grausam gestraft wurde, wird zum Quell der Erlösung. Die Strafe, unter deren ständiger Bedrohung die Autorin sich sieht, ist in ihrer eigenen Kultur eine nicht weniger grausame: Für Diebstahl sieht die *sharia* das Abhacken der Hand vor. Bedroht ist die Hand, an der der Vater die Tochter einst in die Schule führte und mit der sie sich gegen sein Gesetz aufgelehnt hatte. Als die Evokation der Anfangsszene gegen Ende des Buches wiederholt wird (239), ist das friedliche „main dans la main du père“ einem „sa main me tire“ gewichen, schwebt über ihr die Drohung der Verstümmelung.

**En filigrane.** – Der Prometheus-Mythos scheint im Hintergrund des Textes von Assia Djébar durch, aufgelöst in seine zentralen Elemente, die voneinander isoliert eingesetzt und durch ihre Integration in einen neuen Kontext zugleich neu interpretiert werden. Das Schöpfen aus dem kulturellen Reservoir ähnelt der Herstellungsweise der stofflichen Grundlage des Schreibens, dem Schöpfen der Fasermasse bei der Papierherstellung: Wie die kleinen Stege auf dem Schöpfsieb sich am Ende als die helleren Konturen des Wasserzeichens abzeichnen, mit dem der Hersteller sein unauslöschliches Signum setzt – das erkennt, wer von der Möglichkeit seiner Existenz weiß –, so sind bei Assia Djébar die Mytheme als feine Linien in den Text vorgezeichnet. Mit der aus der kulturellen Prägung ererbten Geste, die im Wagnis des Enthüllens wie erschreckt schon wieder zum Verhüllen tendiert, wird angedeutet und zugleich verborgen, was das ganz Persönliche ist: das Autobiographische und mit ihm verbunden der Selbstanspruch als Autorin, die sich das prometheische Modell anverwandelt.

Diese Doppelperspektive wird auch im weiteren Werk Djébars charakteristisch für ihren Umgang mit mythischen Figuren bleiben. Zugleich steigert sich das filigrane Einschreiben zu einem komplizierten Überlagerungsspiel. Da es sich um Figuren aus dem Kosmos großer narrativer Werke handelt, die zu Protagonisten von Romanen werden, kann die Uminterpretation umso komplexer werden, je komplexer die Konfliktstruktur der Vorlage ist, je mehr Figuren in sie eingebunden sind.

Die Arbeit an den Mythen ist hierbei so umfassend-bipolar wie die auf beiden Ufern der mediterranen Welt aufruhende Kultur der Autorin selbst, die im *entre-deux* zwischen Orient und Okzident ihr Werk vorantreibt.

Bevor in den jüngsten Romanen wieder auf antike Mythen zurückgegriffen wird, konzentriert sich das Interesse – nach einem ersten Ansatz in *Ombre Sultane* – vor allem mit dem Roman *Les nuits de Strasbourg* auf eine im weiteren Sinne des Begriffs mythisch gewordene Erzählwelt des Orients und ihr Personal. In der Auseinandersetzung mit den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* kann Thelja

als neue Sheherazade alle Funktionen der zentralen Personentriade, gebildet aus Sultan, Sheherazade und ihrer Schwester Dinarzade, in sich vereinigen, da sie aus weiblicher Sicht umdefiniert werden: Statt eingeschlossen zu sein und versuchen zu müssen, durch Erzählen dem Tod zu entkommen, ist die Heldin frei und bewegt sich äußerst mobil im öffentlichen Raum. Sie ist die Sultanin und bestimmt, was der Mann zu tun hat. Sie begrenzt, ohne daß ihr Partner dies weiß, von vornherein die Zahl der Nächte, die sie mit ihm verbringen wird, auf die knappe Zahl neun und verkündet am Ende den Tod der Liebesbeziehung. Die Schwester Dinarzade ist nicht mehr der lebensrettende Schatten, wie dies noch Hajila für Isma in *Ombre sultane* war, sondern eine Schwester im Licht, die jüdische Freundin Eve, mit der Thelja ihre Tage verbringt.<sup>19</sup>

Die intertextuelle Beziehung, die bereits in *Ombre Sultane* mit der „Forderung nach dem Recht der Frau auf den Zugang zur Schriftkultur“ verbunden war,<sup>20</sup> läßt den Roman in einer schon in früheren Texten präludierten Szene gipfeln, die ästhetische Ambitionen und existentielle Selbstgefährdung im Bild von Absturz und Aufflug vereint, ein Bild der Suche nach dem Absoluten, nach dem, was Michel Foucault so treffend „la manière ultime d’imaginer“ genannt hat.<sup>21</sup>

**Wasserzeichen.** – In einer kurzen Sequenz von *Le mépris* schwimmt eine nackte weibliche Person im Meer. Der amerikanische Produzent, amüsiert, zum Regisseur Fritz Lang gewendet, nachdem er sich von der Assistentin hat sagen lassen, dies sei eine „mermaid“: „Fritz, that’s wonderfull for you and me, but do you think the public is going to understand that?“ Um die Beziehung zur Sirene herzustellen, würde den Zuschauern in der Tat einiges abverlangt, und ohne die Andeutung auf eine versteckte Botschaft würden sie kaum auf die Idee kommen, daß es in dem Bild der Badenden etwas anderes als das unmittelbar Sichtbare zu suchen geben könnte. Selbst nach dem „mermaid“-Hinweis bleibt offen, ob das ‚richtige‘ Verständnis bei einer so vage-allusiven Zitierweise gesichert ist. Der Produzent, der sich schon selbstzufrieden mit dem Regisseur auf der gleichen Stufe des Verstehens sieht, wird von der Schnitttechnik zurechtgestutzt: Er sieht offensichtlich nur die weiblichen Reize, die die Badende sich abmüht, über dem Wasser sichtbar werden zu lassen.

Beim Eintritt der Sirenen in das Werk von Assia Djebar gibt es nicht nur minimale Hinweise, sondern sogar eine ausführlichere Evokation der homerischen Urscene. Die gesteigerte Hilfestellung läßt erahnen, um wieviel komplexer die Neuinterpretation sein wird, deren Spuren zu identifizieren und zu deuten dem Leser aufgegeben ist.

Im Zentrum des Romans *La femme sans sépulture* berichtet die Erzählerin von ihrem Besuch im Museum von Cherchell, in dem sie am meisten das antike Mosaik beeindruckt hat, das die Begegnung des Odysseus mit den Sirenen abbildet. Der Ort der Einfügung im Buch markiert, strukturell signifikativ genug, den Platz, der dem Mythos in diesem Text und darüber hinaus, wie sich zeigen wird, im Gesamtwerk zukommt. Die Adaptation formt die archaische Szene zu einem Rahmen

um, in dem sich idealiter alle zentralen Themen der Autorin auf neue Weise durchdringen und wechselseitig erhellen können, Geschichte (koloniale Vergangenheit) und Geschichten (postkoloniale Gegenwart), weibliche Stimmen und Schrift, das Ich mit seinen Widersprüchen und seinen ästhetischen Ambitionen.

Das Modell des Mosaiks gibt zugleich die Form vor, die sich die Arbeit am Mythos zunutze machen wird. Die verschiedenfarbigen Bausteine, die sich als voneinander isoliert präsentieren, machen es leicht, sie aus ihrer Verbindung zu lösen und zu neuen Mustern zusammenzufügen. Assia Djébar lässt so Sinn-Bilder in einer Fülle entstehen, die eindrucksvoll zeigen, welche unvermuteten Potenzen in der archaischen Geschichte bereitliegen.

**Repotenzierung.** – „Der Mythos“ – so definierte Hans Blumenberg – „lässt den Menschen leben, indem er die Übermacht depotenziert; für das Glück der Menschen hat er keine Bilder.“<sup>22</sup> Odysseus, der große Erdulder im Konflikt mit den Göttern, der schließlich doch ans Ziel kommt, inkarniert paradigmatisch den Menschen, der der Übermacht die Stirn bietet.

Assia Djébar setzt mythenkritisch an, wenn sie die Figuren der alten Geschichte neu ins Spiel bringt. Sie sieht in ihnen – so lässt sich zusammenfassend schon vorweg feststellen – emblematisch eine männlich perspektivierte Konzeption der Geschlechterbeziehung repräsentiert, auf die sie mit einer weiblichen Gegenlektüre antwortet. Wenn sie hierbei den Sirenen-Mythos ins Zentrum rückt, so wählt sie damit ein durch seine wandlungsreiche Rezeptionsgeschichte besonders signifikantes Beispiel. Die Vogelfrauen der Antike, die mit ihrem schönen Gesang die vorbeifahrenden Seeleute zur Landung an ihren Felsen verführen wollten, wo ihnen der Tod drohte, entwickelten sich über das fischschwänzige Wesen des Mittelalters, das zum Symbol von Laster und ewig-weiblicher Verlockung vereindeutigt wurde und so seine Ambivalenz verlor, zur vollends gezähmten „Kleinen Seejungfrau“ Andersens, die sich für den geliebten Menschenmann aufopfert und sich schließlich, Sinnbild der absoluten Unterwerfung, im Schaum der Wellen auflöst.

Mit *La femme sans sépulture* setzt Assia Djébar der Depotenzierung des Weiblichen, die mit der Depotenzierung der göttlichen Übermacht von allem Anfang an verbunden war und sich schließlich zur totalen Domestizierung gesteigert hat, die Repotenzierung entgegen.

Sie beginnt mit der Potenz der Dreizahl, in der die Sirenen auf dem Mosaik auftreten. Drei Frauen sind in Cherchell versammelt; Mina ist mit ihrer Freundin bei ihrer Tante Zohra Oudai zu Besuch. Sie erinnern sich an den nationalistischen Slogan, den man sie im Arabischunterricht singen ließ (*„Nous avons une seule langue, l'arabe / Nous avons une seule foi, l'islam / Nous avons une seule terre, l'Algérie!“* (71)). Der Dreimal-eins-Regel der Einheitspartei setzen die jungen Frauen singend ihren Lobpreis der Vielfalt entgegen, „[l]e jeu des trois, sur une même terre: trois langues, trois religions, trois héros de résistance“ (72).<sup>23</sup>

Was nach spielerischer Variationslust aussehen könnte, zielt auf Wesentliches. Die Drei-mal-drei-Formel sprengt die nationalistische Ideologie auf, indem sie den modernen Mythos mit der Dialektik der Geschichte konfrontiert und mit der Vielfalt des Historischen wie nebenbei auch ein erstes Mal die Frau zum Vorschein bringt („La Kahina“). Diese Perspektive wird einige Seiten später die Beschreibung des Sirenen-Mosaiks entscheidend vertiefen und dabei den Hintersinn der Strukturformel einsehbar werden lassen. Die Erzählerin ist überzeugt davon, daß die drei Vogelwesen Frauen aus Caesarea, dem antiken Cherchell, darstellen, und die Gastgeberin könnte sich auch eine Einbeziehung der Gegenwart vorstellen: „Ce sont nos femmes d’aujourd’hui, ces oiseaux de la mosaïque?“ (108). Ihre beiläufige Bemerkung weist den Weg zu den Frauen von heute, von denen zwei Gruppen, parallel zu den drei Sirenen des Mosaiks, den Text bestimmen: Zoulikha, die Heldin des Befreiungskrieges, die zentrale Figur des Buchs, und ihre beiden Töchter Mina und Hania auf der einen Seite und auf der anderen drei ihnen nah verbundene Frauen mit der Tante Zohra, der Freundin der Mutter Lla Lbia und mit der, die einst im direkt angebauten Nebenhaus aufwuchs und zurückgekommen ist, um die Geschichte der Zoulikha in ihrem Roman zu rekonstruieren: Assia Djébar selbst, die sechste.<sup>24</sup>

Drei mal drei „eins“ ist durch drei mal drei „eine“ ersetzt: die weibliche Welt (der Sirenen), zur dritten Potenz verstärkt, depotenziert die maskuline Welt (des algerischen Nationalismus) und den ihr eigenen (Gründungs-)Mythos. Die im Text des Romans ablesbaren Folgen sind ebenfalls geprägt von der Vervielfältigung. Sie finden ihren gemeinsamen Nenner in einer variantenreichen Umbesetzung – dem Austausch der männlichen Rollen gegen weibliche – und der Mehrfachbesetzung.

In nova fert animus mutatas dicere formas  
Corpora; ... (Ovid, *Metamorphosen*)<sup>25</sup>

**Rhapsodie.** – Für die sechs Figuren des Mosaiks stehen sechs moderne Sirenen bereit. Wenn drei von ihnen Odysseus und seine beiden Begleiter verdrängen können, so deshalb, weil die gesamte Szene offensichtlich eine neue Deutung erhält. Die Erzählerin insistiert zunächst auf der traditionellen Interpretation, konstatiert dann aber auch Widersprüche:

c’est une scène de séduction d’où le héros Ulysse doit sortir vainqueur! Il veut absolument continuer son voyage, mais il veut tout autant écouter le chant des sirènes, être le seul à admirer le chant tentateur, alors que les deux hommes d’équipage doivent guider le bateau... [...] S’ils entendaient ce chant, les hommes ne verraient plus que le rivage est dangereux: or la mosaïque ne rend pas présent ce risque de mort. Non... La scène semble entièrement baignée par la magie de la musique [...].  
(107)

Hier deutet sich an, was der Roman umsetzt. In der Szene der Verführung, in der der Mann gefahrlos genießen möchte, wird umgeschwenkt zu den musizierenden

und singenden Sirenen. Frauen singen für Frauen. Mit dem Helden und seinen Helfern, die ausgeblendet werden, ist der Geist der Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern und der wechselseitigen Gefährdung getilgt. Die Kunst kann ungehindert ihre Harmonie stiftende Kraft entfalten und die ihr eigene Verführung ausüben, die die der gemeinsamen Gesänge ist. Sie schaffen das magische Klima, das in dem gegen Ende des Romans evozierten Fest der Frauen seinen intensivsten Ausdruck findet.<sup>26</sup>

Die Gesänge werden von langen Passagen unterbrochen, in denen die Stimmen sich abwechseln, um die Erinnerungen an die Heldin des Befreiungskrieges auszutauschen. Die Autorin hört zu, treibt mit ihren Fragen die „quête du passé“ (45) voran und wird schließlich selbst zur „nouvelle narratrice dans l'ombre“ der Anderen. Aus der gemeinsamen Erinnerungsarbeit entsteht der eine Gesang, das Buch mit dem Titel *La femme sans sépulture*.

Das Epos der Zoulikha wird aus der Mündlichkeit geboren. Assia Djebar gibt den oralen Vorträgen die schriftliche Form. Sie tritt damit in die Rolle dessen ein, den schon das Mosaik im Museum zitierte: Homer, der größte der Rhapsoden. Wie er, der seine Werke auf den Dichtungen aufbaute, die sich um das Thema des Trojakriegs gerant hatten, so verfährt auch sie als neue Rhapsodin, getreu der etymologischen Bedeutung des Begriffs: Sie „näht zusammen und verbindet die Gesänge“, die um Zoulikha erklingen, und lässt dem Werk, das so entsteht, die Prägung seines Ursprungs, die Polyphonie der Stimmen, in die sich ihre eigene als Erzählerin einfügt.

**Metamorphose.** – Diese Beobachtung führt implizit zur Szene auf dem Mosaik zurück. Denn wenn die Autorin als neuer Homer den Sirenen von Charchell lauscht, schlüpft sie damit zugleich auch in die Rolle von Odysseus. Im Epilog sieht sie selbst diese Beziehung:

Je suis revenue seulement pour le dire [sc. le chant de Zoulikha]. [...] Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes! (214)

Die beiläufige Einschränkung des „presque“, die unkommentiert bleibt, könnte die gewichtigen Unterschiede übersehen lassen, die den Umhergetriebenen der Antike von der modernen Nomadin Assia Djebar trennen. Maurice Blanchot kann helfen, hier korrigierend einzugreifen. In Odysseus' Verhalten, der alles zugleich will – dem Gesang der Sirenen lauschen können, ohne sich zu gefährden –, sah er die List „de paraître limiter son pouvoir, de rechercher froidement et avec calcul ce qu'il peut encore, face à l'autre puissance. Il sera tout, s'il maintient une limite et cet intervalle entre le réel et l'imaginaire que précisément le Chant des Sirènes l'invite à parcourir“.<sup>27</sup> Odysseus verweigere sich so der Metamorphose und fände sich „[a]près l'épreuve“ als der wieder, der er war, „et le monde se retrouve peut-être plus pauvre, mais plus ferme et plus sûr.“<sup>28</sup>

Assia Djebar kehrt die Situation völlig um. Sie verzichtet auf alle List, auf jedes Machtkalkül und geht bei den Sirenen an Land. Statt ängstlich besorgt darauf zu achten, daß die Grenze zu den verführerischen Wesen nicht überschritten wird, geht es ihr gerade darum, den Zwischenraum „entre le réel et l’imaginaire“ zu überspringen. Sie nutzt die Chance zur Metamorphose, wird selbst zur Sirene und fügt sich mit ihrer Stimme in den „Chant des Sirènes“ ein.

Als „Odyssee“, ganz auf Empathie gestimmt, ist die Erzählerin/Autorin zugleich auch wiederum Homer und mehr als Homer, setzt sie sich im Sinne des „complexe de Prométhée“ mit dem großen Vorbild auseinander. Blanchot fragte sich, ob Odysseus und Homer nicht vielleicht ein und dieselbe Person waren und Homer nur erzählen konnte, weil er als Odysseus bei den Sirenen zu dem Ort gelangt war „d’où le pouvoir de parler et de raconter semble lui être promis [...]“<sup>29</sup> Was bei ihm Gegenstand von Reflexionen über die Selbstreferentialität von Kunst ist, wird bei Assia Djebar Realität. Der Ort, von dem aus sie spricht, ist für sie darüber hinaus auch in ganz konkretem Sinne der Ursprung ihres Sprechens und Erzählens: Cherchell als ihre Geburtsstadt, als der Ort, wo sie zur französischen Sprache geführt wurde und wo die Stoffe verankert sind, die ihr Leben bestimmen, die Geschichte Algeriens und vor allem die der Frauen dieses Landes.

Blanchot sah den Kampf zwischen Odysseus und den Sirenen geprägt vom Anspruch auf Absolutheit auf beiden Seiten, womit eine Koexistenz unmöglich sei; und doch gäbe es zugleich auf beiden Seiten kein größeres Verlangen als das nach „cette coexistence et cette rencontre.“<sup>30</sup> Diesem heimlichen Wunsch verdanken wir „le plus grand, le plus terrible et le plus beau des mondes possibles, hélas un livre, rien qu’un livre“,<sup>31</sup> die *Odyssee*. Das Buch mit dem Titel *La femme sans sépulture* – so läßt sich unmittelbar anschließen – verdanken wir der Überbietung des großen Vorläufers. Hier ist das Verlangen nach Begegnung und Beisammensein Wirklichkeit geworden. Wie sehr, das wird durch die Vielzahl der Treffen, zu denen sich die ‚Sirenen von Cherchell‘ mit der Erzählerin, ihrem Homer-Odysseus, zusammenfinden, eindrucksvoll vor Augen geführt.

**Zoulikhiade.** – Erzählen vom Erzählen, das seinerseits Erzählen provoziert: diese raffiniert-verschränkte Struktur teilt *La femme sans sépulture* mit der *Odyssee*, in der der Held seine eigene Geschichte (vom hölzernen Pferd und der Eroberung Trojas) vorgesungen hört, dadurch zutiefst angerührt, sich zu erkennen gibt und selbst von seiner bisherigen Irrfahrt berichtet. Im Falle der Zoulikha sind es die hinterbliebenen Frauen, die sich gegenseitig zum Erzählen animieren und damit schließlich die Autorin anregen, in imaginierten Monologen auch die Tote selbst zur Erzählerin werden zu lassen.

Die Einschaltung einer in einem eigenen Epos (*Ilias*) erzählten Vorgeschichte findet bei Assia Djebar ebenfalls ihr Echo. Sie führt zu einer weiteren Variante der Neubesetzung, und zwar der Rolle des Odysseus durch Zoulikha. Wie er vor Troja für die Befreiung der geraubten Griechin kämpfte, so die algerische Heldin für die ihres Landes in den Bergen um Cherchell, einer wie Troja mauerbewehrten Stadt.



Sie geht nicht weniger listenreich vor als Odysseus, wobei die Mittel weniger spektakulär ausfallen, müssen sie doch von der erhabenen Höhe der *Ilias* zur Wirklichkeit eines Kolonialkrieges des 20. Jahrhunderts herabgestuft werden. Wie Odysseus sich mit bewaffneten Männern im Bauch des hölzernen Pferdes versteckte und die Wachsamkeit der Trojaner täuschte, versteckt Zoulikha sich mit ihrer Truppe in den Höhlen des *maquis* und schleust, versteckt in ihrem *couffin* Pulver und heimlich gesammeltes Geld für den Waffenkauf und schmuggelt es durch die Reihe der Wachen, die die Stadt abriegeln. Außerdem nutzt sie die List der Verkleidung, wie sie auch am Ende der *Odyssee* genutzt wird: um sich möglichst unkenntlich zu machen, verkleidet sie sich als alte Frau, als Bäuerin, so wie Odysseus als Bettler die Freier täuscht, die seinen Palast in Beschlag genommen haben, seine Frau bedrängen und ihn mit Spott überziehen, ehe er ihnen mit tödlichen Geschossen antwortet. Und so wie der homerische Held sich auszeichnet durch seine rhetorischen Fähigkeiten, so glänzt sie durch Scharfzüngigkeit und Rednergabe.

Eine derart selbstbewußte und den Männerkampf nicht scheuende Frau ist schließlich auch als Umkehrung der Rolle der Penelope zu verstehen. Statt viele Jahre auf den einen zu warten, hat sich Zoulikha in ihren drei Ehen die Männer selbst ausgesucht, sich getrennt, wenn sie dies geboten fand, und so schließlich ein Glück gefunden, das bis zum Tod des letzten Mannes andauerte. In der Höhle des *maquis*, in der sie mit vielen jungen Kämpfern leben muß, wird noch deutlicher, wie weit sie von Penelope entfernt ist: Sie ist die unangefochtene Anführerin, und als sich einer der jungen Männer in sie verliebt, weiß sie den ‚Freier‘ geschickt-schonend auf Distanz zu halten.

Homer rief die Muse zu Hilfe, um einen Mann besingen zu können. Assia Djebar ruft die Musen Charchells zusammen, um mit ihnen den Gegengesang über das Heldentum einer Frau anzustimmen.

**Threnos und Góos.** – Das Lied von der Märtyrerin des Freiheitskrieges ist ein Klagelied, das umso eindringlicher angestimmt wird, als es keinen Gedenkort gibt, an dem es sich festmachen kann. Die Leiche, ähnlich der Hektors zunächst der Rache der Sieger ausgesetzt, wurde heimlich an unbekanntem Ort begraben.

Mit ihrem Gesang errichten die Sirenen das Monument, das der stolzen, freiheitsliebenden Zoulikha entspricht. Im Lied bleibt sie im Gedächtnis aller omnipräsent. Die Sirenen treten damit in einer Rolle hervor, die ihnen in der Antike fest zukam und die auf dem langen Weg zur Moderne aus dem Bewußtsein geschwunden ist. Assia Djebar erwähnt sie nicht explizit, wie sie dies mit den Sirenen als Verführerinnen tut, sie inszeniert sie aber eindeutig: Es ist die Rolle der trauernden, die Seele ins Jenseits begleitenden Sirene, deren Statue in der Antike oft die Gräber schmückte. Sie sind auf ihnen als Sängerinnen des *threnos* abgebildet, „des für einen bestimmten Toten gedichteten und mit Instrumentalbegleitung aufgeführten kunstvollen Totenklageliedes.“<sup>32</sup>

Aus der einen Grabstele ist für die *Femme sans sépulture* eine Vielzahl von trauernden Sirenen geworden, die als „Musen des Jenseits“ mit dem aus ihren vielen Klagen sich formenden *threnos* die Erinnerung im Diesseits bewahren wollen.

Eine von ihnen gibt dem Gedenken zugleich mit der Fixierung in der Schrift einen festen Ort. Die Vermutung liegt nahe, daß dies mehr ist als die gleichsam professionelle Reaktion einer Autorin, wenn man bedenkt, daß ihr Aufenthalt bei den Sirenen nicht wie für Odysseus eine Etappe unter vielen anderen ist, sondern sie damit an den Ort ihrer Geburt und Kindheit zurückkehrt und dieses Zurückkehren gleich mehrfach wiederholen wird.

Vier dieser Aufenthalte werden im Text evoziert, die beiden von 1976 und 1978 zum Drehen und Abschließen eines Films (cf. 13, 15), der von 1981 zur Arbeit an den Erinnerungen und schließlich, nach zwanzig Jahren Abwesenheit wie Odysseus, der letzte Aufenthalt im Jahr 2001, der im Epilog angesprochen wird.

Vieles hat sich über die Jahre im Land verändert, zum Schlechten. Wenn wir bei unserer Analyse feststellen mußten, daß die Frauen aus Cherchell als Sirenen Odysseus und seine beiden Begleiter von ihren Plätzen auf dem Mosaik verdrängen, so wie Männer in ihrer aller Leben keine Rolle mehr spielen, so konnte man nur ahnen, daß hier wohl die Enttäuschung darüber nachschwingt, daß der langersehnte und mit so vielen Opfern erkämpfte Moment der Befreiung des Landes nicht auch zu dem der Befreiung der Frau wurde,<sup>33</sup> sondern daß die Uhren flugs zu männlicher Dominanz und weiblicher Unterwerfung zurückgestellt wurden. Der Epilog bestätigt die Vermutung. Es werden offen die Folgen beklagt, die am Beginn des neuen Jahrtausends unübersehbar seien: die Männergesellschaft habe es sich in ihrer „tranquille petite vie“ (214) eingerichtet und bringe nicht die Kraft auf, gegen die neue Gewalt aufzustehen, die die Gesellschaft von innen aufs äußerste gefährdet. Die zurückgekehrte Autorin findet sich gleichsam in der Rolle des Odysseus wieder, der über den Fluß Lethe in die Welt der Toten abgestiegen ist: Was ihr begegnet, sind nur „ombres à peine mouvantes“ (217).

Für das erzählende Ich sieht das Fazit der wiederholten Reisen anders aus, wie sich aus kleinen, über den Text verstreuten Indizien erkennen läßt. Für das Innenleben der Schreibenden ist nicht Veränderung das Problem, sondern das Andrängen des letztlich Gleichen, die Beziehung zum Vater.

Der Ausgangspunkt ist symbolisch genug. Beim ersten Besuch konstatiert die Besucherin mit Überraschung, daß das Haus, in dem Zoulikha gelebt hatte, „[t]out contre la vieille maison de mon père“ (13) gebaut ist. Die Autorin ist also als Kind auf der anderen Seite der Mauer aufgewachsen, die beide Patios trennt. Der spiegelbildlichen Konstruktion der Häuser entspricht eine auffällige Ähnlichkeit zwischen dem Leben der so nebeneinander Aufgewachsenen. In der Erzählung vom Leben Zoulikhas kehren die zentralen Etappen wieder, wie sie aus der Autobiographie der Autorin seit *L'amour, la fantasia* vertraut sind: der Zugang zur Bildung, der Zoulikha zur „première fille musulmane diplômée de la région“ macht<sup>34</sup> bzw. Assia Djebar als erster Algerierin den Zugang zur Ecole Normale Su-

périeure eröffnet; ein Zugang, den beide ihren Vätern verdanken, die ihnen damit zu dem Privileg verhelfen, sich „comme une Européenne“<sup>35</sup> im öffentlichen Raum bewegen zu können. Sie nutzen diese Chance und, mutig wie sie sind, engagieren sich beide im Befreiungskrieg.

Bei der zweiten Rückkehr stößt die Autorin auf das Sirenen-Mosaik im Museum und stellt in ihrer Beschreibung fest, daß die Darstellung die Gefahr, in der sich die Schiffsmannschaft befände, nicht wiedergebe: „la mosaïque ne rend pas présent ce risque de mort. Non...“<sup>36</sup> Die Szene sei vielmehr von der Magie der Musik erfüllt, die dann auch das Beisammensein der von Zoulikha erzählenden Frauen prägen wird. Später, als sie sich explizit mit dem bei den Sirenen vorbeifahrenden Odysseus vergleicht, wird ein Todesrisiko sogar ausgeschlossen.<sup>37</sup> Dabei ist es ihr schon ganz nah. Es ist der Tod des Vaters, den sie fürchtet: es ist ihr unerträglich, ihn sich von Erde bedeckt vorstellen zu müssen.<sup>38</sup>

Das Thema verschwindet damit wieder aus dem Text, bis es zwanzig Jahre später und 130 Seiten weiter in den letzten Worten des Buchs wieder erscheint:

Et toi ?

Quand serai-je vraiment de retour pour gravir le chemin qui monte au sommet de Césarée? Là où, sous mille couches de ténèbres, dort désormais mon père, les yeux ouverts. (220)

Der Vater ist inzwischen verstorben und in Cherchell begraben. Der Leser erkennt durch den plötzlichen Abbruch, daß hinter dem im Buch lang ausgeführten *threnos* über eine Heldin des Befreiungskrieges sich etwas ganz anderes verbirgt, jene andere, ganz persönliche, urtümliche Klageform der Sirenen, die die Griechen *góos* nannten: „die kunstlose Totenklage, die Anrede, Lob und Beklagung des Toten, Selbstbeklagung des Trauernden, Schreie [...] und Klagegebärden mit einschließt [...]“<sup>39</sup>

Départs départs départs / En ces lieux de l’ancrage  
(Malek Alloula)<sup>40</sup>

**Die Augen des Vaters.** – Nach der Anrede des Vaters, seinem sofortigen Zurücktreten in die dritte Person und den Fragezeichen, die die Berührungsangst erahnen lassen, folgt unmittelbar das Verstummen. So wie die Autobiographin verstummt ist, seitdem sie 1996, wenige Monate nach dem Tod des Vaters, den Verstorbenen in einer Passage evoziert hatte, die in der Mitte des letzten Bandes des „Quatuor“ ihren bedeutungsvollen Platz finden soll.<sup>41</sup> Das Buch ist bis heute nicht erschienen.

Die Tochter zögert, sich zu der Reise zu entschließen, wie sie Odysseus zum Hades unternahm, wo er seine in seiner Abwesenheit verstorbene Mutter wiedersehen konnte. Möchte sie sich deshalb wie zur Selbsttröstung vorstellen dürfen, auch der Vater halte im Tode die Augen offen für das Wiedersehen mit der Tochter, auf die er, vom hochgelegenen Friedhof übers Meer blickend, ihre Rück-

kunft erwartet? In der autobiographischen Skizze provozierte die Evokation der blinden Augen des mit Erde Bedeckten („Lui, aujourd’hui aveuglé. Yeux éteints. Enterré, disent-ils [...]“) die unmittelbare Einsicht, daß es der Tochter unmöglich sein wird, wie die anderen Frauen der Großfamilie das Grab aufzusuchen: „moi, non, c’est impossible! Au-dessus de ton corps ainsi, jamais.“<sup>42</sup>

Die doppelte Suche, von der die *Odyssee* erzählte, die des Sohnes Telemachos nach dem Vater und die des Vaters nach der Heimat, fällt in der Person der Autorin zusammen und gilt mit der Rückkehr des toten Vaters an den Geburtsort nunmehr dem gleichen, doppelt bedeutungsvollen Ort. Sie wird damit doppelt schwer. Zumal nunmehr mit Cherrhell auch andere Augen erwartungsvoll auf sie gerichtet sind, wie der autobiographische Entwurf verdeutlicht: „Les yeux de la langue, les yeux de la mémoire perdue...“.<sup>43</sup> Es sind vorwurfsvolle Augen, die auf die „fugitive“ blicken und an die ursprüngliche Verankerung in der heimatlichen (berberischen) Kultur erinnern. Die Antwort ist die Erinnerung an den hohen Preis, den in dieser Kultur die Frauen zu zahlen haben:

C’est elle pourtant, la langue dans laquelle on déshérite les femmes, et ses propres filles en particulier... La langue qui dévore. Dont jusqu’à maintenant la distance entre elle et toi a pu te laisser vivre: dehors, ailleurs et au plus loin!  
Dire non à ces yeux. A tes yeux, langue berbère!<sup>44</sup>

Odysseus fuhr am Sirenenfelsen vorbei. Die Autorin, die mit diesem Ort eigentlich zu ihrem Ithaka zurückgefunden hatte, bricht ebenfalls wieder auf. Denn sie hat mit ihrem Landgang erfahren müssen, daß die Feminisierung des Mythos, wie sie sie mit dem Roman unternahm, eine aufklärerische Potenz entfaltet, die ein Wiederheimisch-Werden ausschließt.

„Die Versetzung der Mythen in den Roman, wie sie in der Abenteuererzählung sich vollzieht, verfälscht nicht sowohl jene, als daß sie den Mythos mißtreißt in die Zeit, den Abgrund aufdeckend, der ihn von Heimat und Versöhnung trennt,“ so bilanzierten Horkheimer und Adorno gegen Ende ihres *Odysseus*-Kapitels.<sup>45</sup> *La Femme sans sépulture* von Assia Djebar bietet hierzu die perfekte Illustration.

---

1 Zur Formulierung des Titels cf. unten 32 das Zitat von Horkheimer – Adorno. Der Untertitel verweist auf eines der Standardwerke zur Sirenen-Forschung. Es handelt sich um das Buch von Ernst Buschor: *Die Musen des Jenseits* (München: Bruckmann, 1944).

2 *Homers Werke*. Deutsch von Johann Heinrich Voß, Zweiter Teil: *Odyssee* (Leipzig: Philipp Reclam jun., o. J.), 3, Vers 1.

3 „Odysseus oder Mythos und Aufklärung“, in: Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1969; Erstausgabe Amsterdam 1947), 50-87.

4 Maurice Blanchot: *Le livre à venir* (Paris, Gallimard, 1959), 7-37.

- 5 Jean-Luc Godard: *Le mépris*, 1963: Nach dem Roman *Il disprezzo* von Alberto Moravia (1954). Mit Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Fritz Lang, Jack Palance, Jean-Luc Godard.
- 6 So wie auch die jeweils bedrängende Aktualität immer wieder zum Schreibanlaß wird, cf. den „récit“ *Le blanc de l’Algérie* (Paris, Albin Michel, 1995), die Novellensammlung *Oran, langue morte* (Paris, Actes Sud, 1997) und den Roman *La disparition de la langue française* (Paris, Albin Michel, 2003).
- 7 *Les enfants du nouveau monde* (Paris, Julliard, 1962). *Les alouettes naïves* (Paris, Julliard, 1967). Die Thematik des Befreiungskrieges wird auch in späteren Romanen immer wieder thematisiert, cf. vor allem *L’amour, la fantasia*, 133 sqq., und *La femme sans sépulture* (Paris, Albin Michel, 2002).
- 8 *L’amour, la fantasia* (Paris, Lattès, 1985; Albin Michel, 1995).
- 9 Cf. die aus *Don Quichotte* entlehnte Geschichte der Zoraidé in *Vaste est la prison*, 167-172, sowie die im 17. Jahrhundert spielende Episode „L’esclave à Tunis“, 121-128.
- 10 *Loin de Médine. Filles d’Ismaël* (Paris, Albin Michel, 1991).
- 11 *Vaste est la prison* (Paris, Albin Michel, 1995), cf. das Polybios und der Zerstörung Karthagos gewidmete Kapitel (151 sqq.) sowie die Evokation der Tuaregfürstin Tin Hinan (161-164).
- 12 Aimé Césaire: *Cahier d’un retour au pays natal* (Paris, Présence Africaine, 1971), 61: „Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n’ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s’affaissent au cachot du désespoir.“
- 13 Das Zitat ist entnommen dem Vorwort zu *Loin de Médine*: „Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s’est révélée nécessaire pour la mise en espace que j’ai tentée là, [...]“, 5.
- 14 Cf. hierzu sowie zum Folgenden auch Vf. „Les mots, l’amour, la mort. Les mythomorphoses d’Assia Djébar“, in: Alfred Hornung/Ernstpeter Ruhe (eds.): *Postcolonialisme & Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin* (Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1998; *Textxet. Studies in Comparative Literature* 20), 161-177.
- 15 In diesem Kontext der Verweiblichung des Prometheus wäre eine vergleichende Analyse mit der Autobiographie von Hélène Cixous: *Le livre de Promethea* (Paris, Gallimard, 1983) vielversprechend, vor allem mit dem zweiten Band der Autobiographie von Assia Djébar: *Ombre sultane* (Paris, J.-C. Lattès, 1987).
- 16 Cf. zu diesem für die Autobiographie Djébars wichtigen Begriff den in Anmerkung 14 zitierten Aufsatz, 173 sqq.
- 17 Gaston Bachelard: *La psychanalyse du feu* (Paris, Gallimard, 1949), 26.
- 18 Cf. in der Reihenfolge der Zitate *L’amour, la fantasia*, 145, *Vaste est la prison*, 150, *L’amour, la fantasia*, 95 und 38.
- 19 Cf. hierzu im einzelnen Vf. „’Un cri dans le bleu immergé’. Binswanger, Foucault et l’imagination de la chute dans *Les nuits de Strasbourg*“. In: Ernstpeter Ruhe (ed.): *Assia Djébar* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001), 169-188, insbesondere 172.
- 20 Doris Ruhe: „Scheherezades Botschaft. Sinnfülle und Sinnentzug in Assia Djébars *Ombre Sultane*“. In: Ernstpeter Ruhe (ed.): *Europas islamische Nachbarn*, t. 2 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995), 45-70, insbesondere 59 sqq.
- 21 „Introduction“, 112-113, zu Ludwig Binswanger. *Le rêve et l’existence*. Traduit de l’allemand par Jacqueline Verdeaux (Paris, Desclée de Brouwer, 1954).
- 22 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos* (Frankfurt: Suhrkamp, 1979), 38.
- 23 „*Nous avons trois langues, et le berbère d’abord!* [...] *Nous avons trois amours: / Abraham, Jésus... et Mohammed!*“ Die Evokation der drei Widerstandshelden erweitert den Begriff der „terre“, des Vaterlands, um die Länder des Exils: „*Jugurtha, trahi, est mort à*

Rome, loin de sa terre; / La Kahina, notre reine des Aurès, vaincue, s'est tuée auprès d'un puits; / Abdelkader, expatrié, s'est éteint à Damas, auprès d'Ibn 'Arabi!" (71-72).

24 Es ist sicher kein Zufall, wenn sie passend zu dieser Zahl im zentralen Kapitel 6 (« Les oiseaux de la mosaïque ») und nur in diesem Ich sagen wird.

25 „Je me propose de dire les métamorphoses des corps en des corps nouveaux; [...]“

26 Cf. die Äußerung von Zoulikha, die in dem Fest „cette harmonie qui nous a liées, toutes“ (180) ausgedrückt findet.

27 Blanchot, op. cit., 16.

28 Blanchot, ib.

29 Blanchot, op. cit., 14.

30 Blanchot, op. cit., 15.

31 Blanchot, op. cit., 15-16.

32 Eva Hofstetter: *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland* (Würzburg: Konrad Tritsch Verlag, 1990; *Beiträge zur Archäologie* Bd. 19), 155. Die obigen Ausführungen zu der antiken Sirenen-Tradition basieren auf dieser sehr gründlichen und umfassenden Untersuchung.

33 Frantz Fanon hatte diese Befreiung schon optimistisch prophezeit, cf. seine Äußerungen zur Veränderung des „statut de l'Algérienne“ in einem Text von 1957, der als Anhang zum ersten Kapitel mit dem Titel „L'Algérie se dévoile“ wiederabgedruckt wurde in Frantz Fanon: *Sociologie d'une révolution* (Paris, François Maspero, 1978), 48-50: „[...] la Révolution Algérienne a provoqué une modification objective des attitudes et des perspectives. [...] La femme algérienne est au coeur du combat. [...] Côte à côte avec nous, nos soeurs [...] liquident définitivement les vieilles mystifications“ (49, 50).

34 *La femme sans sépulture*, 18.

35 *La femme sans sépulture*, 19.

36 *La femme sans sépulture*, 107.

37 Cf. die erneute Evokation der Szene im Epilog 214: „[...] je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela [...]“

38 „[...] si mon père devait mourir avant moi, je ne pourrais pas supporter cela: son visage... ses yeux, enterrés! Non, ce serait trop difficile.“ (86)

39 Hofstetter, op. cit., 156; dort findet sich auch die Analyse der entsprechenden antiken Sirenen Darstellungen.

40 Zitat aus dem Gedicht *Rêveurs / Sépultures* von Malek Alloula. Die Verse werden von Assia Djebar in *Vaste est la prison*, 161, zitiert.

41 Die Autorin hat den Text im Juni 1996 auf einem Kolloquium in Würzburg vorgetragen unter dem Titel „Les yeux de la langue“. Der Abdruck in Hornung – Ruhe, op. cit., 97-99, wird eingeleitet von längeren Ausführungen der Autorin zur Autobiographie („Violence de l'autobiographie“, 89-96), an deren Ende sie den danach vorgetragenen Text wie folgt ankündigt: „Je vais vous lire mon dernier texte, j'espère que c'est le dernier. Il fera partie du quatrième volet du quatuor et il en est le milieu.“ Dieser letzte Band wird den Titel *La fin du royaume d'Alger* tragen.

42 „Les yeux de la langue“, 98.

43 Op. cit., 97.

44 Op. cit., 98-99.

45 Horkheimer-Adorno, op. cit., 86.

**Biographie**

Assia Djebar, Pseudonym für Fatima-Zohra Imalayène

Geboren am 4. August 1936 in Cherchell, Vater Volksschullehrer, erste Schuljahre in seiner Klasse; zur weiteren Ausbildung nach Algier und Paris, 1955 als erste Algerierin dort in die Ecole Normale Supérieure aufgenommen; 1956 Teilnahme am Streik der algerischen Studenten und Unterbrechung des Studiums; 1957 großer Erfolg mit dem ersten Roman *La soif*, 1958 Eheschließung mit einem Widerstandskämpfer. Mitarbeit an der Zeitung *El Moudjahid*, Artikel über algerische Flüchtlinge, vor allem Frauen, in Tunesien und Marokko. Abschluß des Studiums im Fach Geschichte; Unterricht in diesem Fach an der Universität von Rabat, ab 1962 an der Universität Algier.

Während einer über zehnjährigen Schreibpause Arbeit an zwei Filmen; für den ersten, *La nouba des femmes du Mont Chenoua*, Zuerkennung des *Prix de la Critique Internationale* auf der Biennale in Venedig 1979. Ab 1980 Wiederaufnahme der schriftstellerischen Tätigkeit. Übersiedlung nach Paris, Arbeit am *Centre Culturel Algérien*. Heirat mit dem Dichter Malek Alloula.

1997 ernannt zur Professorin und Direktorin des *Center for French and Francophone Studies* an der Louisiana State University. 1999 Doctorat ès lettres an der Universität Paul Valéry-Montpellier III. Seit 2001 *Silver Chair Professor of French and Francophone Studies* an der New York University.

Dr. honoris causa der Universität Wien (1995) und der Universität von Concordia, Montréal (2000). 1999 zum Mitglied der *Académie Royale de Langue Française de Belgique* ernannt und im Jahr 2001 zum *Commandeur des Arts et des Lettres* in Frankreich.

**Bibliographie**

Prosa

*La soif*, roman, Paris, Julliard, 1957

*Les impatients*, roman, Paris, Julliard, 1958

*Les enfants du nouveau monde*, [roman], Paris, Julliard, 1962

*Les alouettes naïves*, roman, Paris, Julliard, 1967; Actes Sud, 1997

*Femmes d'Alger dans leur appartement*, nouvelles, Paris, Des Femmes, 1980; Edition augmentée Paris, Albin Michel, 2002

*L'amour, la fantasia*, roman, Paris, Lattès/ENAL, 1985; Albin Michel, 1995

*Ombre sultane*, roman, Paris, Lattès, 1987 (Liberatur-Preis, Frankfurt, 1989)

*Loin de Médine. Filles d'Ismaël*, roman, Paris, Albin Michel, 1991

*Chronique d'un été algérien*, Paris, Editions Plume, 1993 (mit Photographien von H. de Wurstemberger, J. Vink, C. Dioury, P. Zachmann)

*Vaste est la prison*, roman, Paris, Albin Michel, 1995

*Le blanc de l'Algérie*, récit, Paris, Albin Michel, 1995

*Oran, langue morte*, [nouvelles], Paris, Actes Sud, 1997 (Prix Marguerite Yourcenar, USA)

*Les nuits de Strasbourg*, roman, Paris, Actes Sud, 1997

*Ces voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, [Essays], Paris, Albin Michel, 1999

*La femme sans sépulture*, roman, Paris, Albin Michel, 2002

*La disparition de la langue française*, roman, Paris, Albin Michel, 2003

Lyrik

*Poèmes pour l'Algérie heureuse*, Alger: SNED, 1969

Filme

*La nouba des femmes du Mont Chenoua*, 1979 (Prix de la Critique Internationale, Biennale Venedig, 1979)

*La zerda ou les chants de l'oubli*, 1982

Theater, Hörspiel, Oper

*Rouge l'aube*, Pièce en 4 actes et 10 tableaux, Alger: SNED, 1969 (assia djebar [sic] et walid carn)

*La fièvre dans la ville*, dt. von Beate Thill: *Das Fieber in der Stadt*, Hörspiel, Hessischer Rundfunk, 7. Februar 1999; Deutschlandfunk, 30. April 2004

*Aïcha et les femmes de Médine*, drame musical en 3 actes, 2001

*Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*, drame musical en 5 actes, 2002

Preise: Prix Maurice Maeterlinck, Brüssel, 1995

Neustadt International Prize for Literature, USA, 1996

Premio Palmi, Palmi, Italien, 1998

Médaille Vermeil pour la Francophonie, Académie Française, 1999

Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Frankfurt, 2000

Sekundärliteratur

Angesichts der sehr umfangreichen Forschung zu Assia Djebar beschränken sich die folgenden Angaben auf eine Auswahl von Buchpublikationen. Zur weiteren Dokumentation wird auf die den Literaturen des Maghreb gewidmete Datenbank [www.limag.com](http://www.limag.com) verwiesen.

Calle-Gruber, Mireille: *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001

Clerc, Jeanne-Marie: *Assia Djebar. Ecrire, transgresser, résister*. Paris, L'Harmattan, 1997

Déjeux, Jean, *Assia Djebar, romancière algérienne et cinéaste arabe*. Sherbrooke: Naaman, 1984

Donadey, Anne: *Polyphonic and Palimpsestic Discourse in the two Works of Assia Djebar and Leïla Sebbar*. Northwestern University, 1993

Hornung, Alfred/Ruhe, Ernstpeter (eds.): *Postcolonialisme & Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1998 (*Textet. Studies in comparative literature*, t. 20)

Ruhe, Ernstpeter (ed.): *Assia Djebar*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001 (*Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*, t. 5)

Siebert, Renate: *Andare ancora al cuore delle ferite. Renate Siebert intervista Assia Djebar*, Milano: La Tartaruga edizioni, 1997