

ISSN 1560-6325 ISBN 3-901989-07-2 € 13,-

8
2001

polylog

Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren

HYBRIDITÄT

Beiträge von

Monika Fludernik, Freiburg

Claudia Gronemann, Leipzig

Nausikaa Schirilla, Frankfurt

Nestor García Canclini, Mexiko

Eske Wollrad, Oldenburg

Wolfgang Tomaschitz, Wien

SONDERDRUCK

HYBRIDITÄT



Redaktion und Einleitung:
ANKE GRANESS & NAUSIKAA SCHIRILLA

7

MONIKA FLUDERNIK

Hybridität: Theorie und Praxis

6

25

CLAUDIA GRONEMANN

*Die transmediale Strategie im filmischen
Werk Assia Djebars*

36

NAUSIKAA SCHIRILLA

*Können wir uns nun alle verstehen?
Kulturelle Hybridität, Interkulturalität und
Differenz*

48

NESTOR GARCÍA CANCLINI

*Figurationen über
Kulturen und Politik*
Raymundo MIER, Mabel PICCINI und
Margarita ZIRES im Gespräch mit
Nestor GARCÍA CANCLINI



forum

60

WOLFGANG TOMASCHITZ

Die Leiber des Ganzen

Buddhistische Grundbegriffe bei

Herbert v. Guenther

84

BÜCHER UND MEDIEN

104

IMPRESSUM

kulturthema

77

ESKE WOLLRAD

Der Weißheit letzter Schluss –

Zur Dekonstruktion von »Weißsein«

105

POLYLOG BESTELLEN & ABONNIEREN

Claudia Gronemann

DIE TRANSMEDIALE STRATEGIE IM FILMISCHEN WERK ASSIA DJEBARS

Die algerische Schriftstellerin Assia Djébar, deren Texte in zahlreiche Sprachen übersetzt sind und die als derzeit bedeutendste Stimme der maghrebinischen Literatur gilt, wird selten in ihrer Rolle als Cineastin und Historikerin wahrgenommen. Ihr literarisches Werk ist bis heute auf mehr als 13 Veröffentlichungen angewachsen und geprägt von einem poetologisch bedeutsamen Einschnitt, den ich zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu einer transmedialen Strategie machen möchte.

Diese literarische Wende, verstanden als spezifische Neuaneignung der französischen Sprache mit Hilfe des Films, war Folge einer Schreibkrise. Ende der 60er Jahre hörte Djébar auf zu publizieren, um die Opposition zwischen kolonialer Schrift und mündlicher Memoria zu umgehen, denn hinter dem französischen Wort war die Intimität des Dialekts verschwunden und ihr Schreiben aus dem kulturellen Zusammenhang isoliert. Mit Hilfe des Films überwindet sie nach fast einem Jahrzehnt diese »Tunnel-Jahre« [*années-tunnel*], die zugleich damit *Schlüsseljahre* [*années-charnière*]¹ werden. Djébar schreibt auf Französisch, der ehemals kolonialen Sprache, seither mit einer neuen, durch die

Claudia GRONEMANN, Universität Leipzig (Institut für Romanistik).



Der vorliegende Beitrag ist erschienen in: Ernstpeter RUHE (Hg.): *Assia Djébar. Studien zur Geschichte und Literatur des Maghreb*, 5. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, 189–200. Alle französischen Zitate wurden von Frau Gronemann ins Deutsche übersetzt.

¹ *Ces voix qui m'assiègent*, S. 35.



Assia Djebar ist ein Pseudonym, welches die Autorin bei Veröffentlichung ihres ersten Romans *La Soif* (1957) in Paris wählte, um ihre schriftstellerische Aktivität vor der eigenen Familie zu verbergen. Nach islamischen Vorstellungen ist Schreiben als Form der öffentlichen Äußerung verpönt und gerade eine Frau überschreitet das traditionelle Redetabu, wenn sie sich noch dazu wie Djebar literarisch über Gefühle und Erotik äußert. *Djebbar*, einer der 99 Namen Allahs, meint der Unversöhnliche. Versehentlich falsch geschrieben (*djebar*), wird das Wort zu *Heiler*.

Arbeit im Medium² Film gewonnenen Selbstverständlichkeit. Die Filmerfahrung wird gewissermaßen zur Matrix ihres literarischen Schaffens.³ Durch die neuen audiovisuellen Darstellungsmöglichkeiten gelingt ihr die Wiederbelebung des Dialekts und zugleich eine künstlerische Projektion des von der Schrift verdeckten dialektalen Gedächtnisraumes: »Im Kino habe ich das ausdrücken können, was ich als Autorin, natürlich als arabische, nicht sagen konnte« [*J'ai fait au cinéma le travail que je n'avais pas pu faire comme poète – comme poète arabe bien sûr*].⁴

Im Film – Djebar benutzt die Bezeichnung »l' *image-son*« [*Ton-Bild*]⁵ –, verknüpft sie Repräsentationsformen der islamischen, arabischen, berberischen und französischen Kultur und verquickt deren mediale Formen. So wird beispielsweise der mündliche Traditionszusammenhang der maghrebinischen Kultur anhand seines Trägers, des menschlichen Körpers, wieder ins Bewußtsein gerufen, Körper und Sprache werden zusammengeführt. Djebar nutzt den Film zur Repräsentation eines körpergebundenen mündlichen Gedächtnisses und entfaltet dabei eine ästhetische Strategie der Transmedialität, der Verflechtung diverser medialer Formen.⁶

Dies realisiert Djebar unter Rückgriff auf die kulturelle Bedeutung des menschlichen Körpers, dessen Repräsentation in der islamischen Tradition untersagt ist, weil sie als Anmaßung, als Imitation des göttlichen Schöpfungsaktes gedeutet wird. So definiert sich die islamische Kultur in zweierlei Hinsicht über ein Verbot des Auges: Die Gefahr, die vom Auge als Wahrnehmungsorgan ausgeht, verbietet zugleich dessen bildliche Darstellung. Das Auge, synonym für das weibliche Geschlecht, gilt als erogen, und jeder Blick in die Augen ist bereits eine Form sexueller Vereinigung.⁷

Demzufolge ist der Anblick einer Frau untersagt – der Begriff »*harem*« steht für das Verbotene –, weil der Mann dadurch in Versuchung geführt wird. Inbegriff dieser Furcht vor dem Weiblichen ist der Ausdruck *fitna*, dessen Bedeutung von Betörung und Verzauberung bis hin zu Krieg, Chaos und Katastrophe reicht und der als Quintessenz eines »*traditionellen, tausendjährigen Diskurses (nicht nur) muslimischer Männer*« gilt⁸. Doch diese religiös legitimierte Tabuisierung, die mit dem ursprünglichen Islam kaum etwas gemeinsam hat, erweist sich vor allem als Strategie der männlichen Machterhaltung,

² Den Begriff »Medium« beziehe ich sowohl in seiner engeren Bedeutung auf die materiellen Träger von Kommunikationsakten (Filmrolle, Körper) als auch auf entsprechende künstlerische Ausdrucksformen entsprechend seiner Verwendung in der aktuellen Intermedialitätsdebatte. Im Anschluß an die Medien-Definition von Müller, die die Einbettung »*in intentionale Handlungszusammenhänge*« voraussetzt (81), geht es im vorliegenden Beitrag um die Funktion medialer Formen in der künstlerischen Kommunikation.

³ CLERC, 11. Vor allem die Tatsache verdient Beachtung, daß Djebar nun in autobiographischer Form von sich spricht, vgl. CLERC, S. 52–84; HORNING/RUHE, S. 89–193; Gronemann 2002, im Druck).

⁴ Zit. in CLERC, 97.

⁵ *Ces voix qui m'assiègent*, 176.

⁶ Der Definition de Toros folgend, läßt sich Transmedialität epistemologisch bestimmen als »*Prozesse und Strategien, die nicht zu einer Synthese, sondern zu einem spannungsreichen und dissonanten Prozeß von Artikulationen führen*« (45). Damit wird die Möglichkeit einer gezielten Reflexion der Nichtabgrenzbarkeit von Medien eröffnet, wobei sich der Begriff zum Teil mit gegenwärtigen Intermedialitätsdefinitionen deckt.

⁷ Vgl. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, S. 150ff.

⁸ KEIL, S. 141.



die eine potentielle Subversion der Macht durch sexuelles Begehren verhindert. Mit der Begründung, die Frau vor dem Begehren des Mannes schützen zu müssen, wird das Problem umgekehrt und der weibliche Körper verhüllt, damit stigmatisiert und die Frau zur Anonymität verdammt. Der Schleier bewirkt eine Marginalisierung islamischer Frauen, obgleich sie etwa in Algerien eine fundamentale Rolle bei der Vermittlung von Traditionen spielen. Vor diesem Hintergrund erscheint es als Anachronismus, daß der weibliche Körper – der als entscheidendes Medium des kulturellen Gedächtnisses während der Kolonialherrschaft noch an Bedeutung gewonnen hat – nur verhüllt in Erscheinung treten kann.

Französische Eroberer und Reisende des 19. Jahrhunderts haben dieses Verbot der Repräsentation unterlaufen und den Körper arabischer Frauen nicht nur abgebildet, sondern auch unverhüllt gezeigt. Damit wird aber der Geschichte der Fremdbestimmung des weiblichen Körpers auch ein weiteres Kapitel hinzugefügt. Die koloniale Vereinnahmung manifestiert sich exemplarisch in der bildlichen Repräsentation, produziert von Eroberern und männlichen – aber auch weiblichen – Reisenden. Sie ist in den Gemälden eines Delacroix⁹ ebenso ablesbar wie in den Fotografien des kolonialen »Postkartenalbums«. ¹⁰ All diese Darstellungen verbindet, daß Frauen hier als Projektionsfläche für Vorstellungen, Träume und sexuelle Phantasien der Betrachter fungieren

und lediglich dessen Blick zurückwerfen, anstatt porträtiert zu werden.

So werden sowohl im patriarchal-islamischen wie im hegemonial-französischen System arabische Frauen in Bezug auf eine Norm entworfen, an deren Setzung sie nicht mitwirken und die ihnen nur das »Anderssein«, nicht aber eine Selbstdefinition jenseits der jeweils impliziten Herrschaftsdiskurse erlaubt. Die Frau wird im Rahmen dieser auf unterschiedlichen Wegen vereinnahmenden Repräsentationen zum Anderen gemacht und kann sich – um nicht Erwartungen und Ansprüche zu erfüllen – nur außerhalb dieser vorgegebenen Muster suchen.

Djerbar gestaltet den weiblichen Körper jenseits der genannten kulturellen Konnotationen, außerhalb einer Tradition, »in der das Repräsentationsverbot mehr denn je um den weiblichen Körper kreist« [*où l'interdit sur l'image se cristallise plus que jamais sur le corps de la femme*]¹¹, sowie eines bloß zur Schau gestellten kolonialisierten Körpers. Ihre Strategie besteht darin, nicht nur den Körper als solchen, sondern den mit ihm verbundenen eigenen, nämlich umgekehrt auf den Betrachter gelenkten Blick sichtbar zu machen und das weibliche Sehen als epistemologische, geschichts- und realitätskonstitutive Kategorie zu entwerfen. In diesem Kontext fokussiert sie den anthropologischen Ort der Wahrnehmung und markiert die Anbindung des Sehens an einen menschlichen Körper. Der weibliche Körper – dessen Darstellung in frühen Romanen Djebars wie *La soif* [Die Zweifelnden] oder *Les alouettes naïves* [Die

... das weibliche Sehen als epistemologische, geschichts- und realitätskonstitutive Kategorie zu entwerfen.

⁹ Djerbar analysiert den »regard volé« von Delacroix, der als erster Europäer in die Haremswelt eindringt, im Nachwort ihres Erzählbandes mit dem Titel des Gemäldes: *Femmes d'Alger dans leur appartement* (S. 145–167), auch als Repräsentation des Verbotenen und Annäherung an den »Orient féminin«. Zur Entstehung des europäischen Orientmythos vgl. RUHE, 287f.

¹⁰ Vgl. die hervorragende Analyse der orientalisierenden Konstruktion von Weiblichkeit in kolonialen Postkarten von Alloula (1994) sowie darin das Nachwort von KEIL (S. 87–94). Daß der Orientalismus kein männliches Phänomen ist, zeigt die Arbeit von Ueckmann.

¹¹ *Ces voix qui m'assiègent*, 168.



La Nouba bezeichnet eine Feier sowie eine andalusische Musikgattung. Für den Film *La Nouba* verfaßte Djébar das Drehbuch, sie führte Regie und war für die Produktion verantwortlich. Der

Film wurde vom algerischen Staatsfernsehen finanziert, weil Djébar – in Kenntnis der politischen Zensur gegenüber jeder öffentlichkeitswirksamen Darstellung von Frauen – die tatsächliche Perspektive verschleierte und das Projekt als Dokumentarfilm über den Algerienkrieg und dessen männliche Helden angekündigt hatte. Während die algerischen Kritiker den Film überwiegend ablehnten, wurde er auf der Biennale in Venedig mit dem Preis der internationalen Filmkritik ausgezeichnet. Geplant war daran anschließend ein zweites Filmprojekt über Frauen, diesmal Frauen der Stadt Algier als Gegenbild zu den Bäuerinnen in *La Nouba*, den die Autorin jedoch aus privaten Gründen nicht realisierte.

naiven Lerchen] nur unter dem Schleier des Französischen gelingt – wird nunmehr in doppelter Funktion thematisiert: Er ist Objekt und Medium der Wahrnehmung. Weibliche Körper werden nicht nur gezeigt, sondern die Konzipierung des Realen im Blick und die Entfaltung einer weiblichen Memoria werden thematisiert.

Während der patriarchale Diskurs monoton und vom weiblichen Raum getrennt ist – »die maskuline Öffentlichkeit im Unterschied zur Intimität und Familiarität des Weiblichen, der eintönige oder eher einstimmige Diskurs an den Orten der Männer« [le »public« masculin opposé à l'intime et au familial, au féminin, le discours monotone ou plutôt monotonal en lieux d'hommes]¹² –, sind es die Frauen, die Erzählungen, Mythen und Legenden innerhalb der Familien weitergeben und die Tradition im Rahmen einer Polyphonie lebendig halten. Im Unterschied zum okzidental Schriftmodell ist damit die maghrebinische Überlieferung – jenseits einer wandlungsresistenten religiösen Schrift – an die mündliche, d. h. an eine regionale und dialektale Form geknüpft, in deren Zentrum (aufgrund der Nähe zur nächsten Generation) die Frau und ihr Körper als einer der entscheidenden Kulturträger stehen.

Eine arabische Frau und Autorin wie Assia Djébar, die diesen körpergebundenen Kommunikationszusammenhang mit dem Schreiben zunächst verloren hatte, schafft sich zuerst im Film, später in der Literatur in französischer Sprache gänzlich neue Ausdrucksformen für den Körper und entfaltet dabei eine transmediale Strategie. Diese zielt auf die Vergegenwärtigung des stets an einen Körper gebundenen Blicks, auch des eigenen Blicks beim Schreiben und

Filmen, als eines – nicht nur für die mündliche Kultur – zentralen, da Wirklichkeitskonstitutive n, Wahrnehmungsorgans.

In ihrem ersten Film, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978, Die Noubas der Frauen vom Berg Chenoua)¹³, hält Djébar Ausdrucksformen einer in der westlichen Welt kaum wahrgenommenen Memoria fest und führt die für sie entscheidenden Sprachen für das »Innere« (den Dialekt) und für das »Äußere« (Französisch) zum ersten Mal audiovisuell zusammen:

Da ich auf diese Sprache [gemeint ist der Dialekt, C.G.] als Kommunikationsmittel des Inneren, und nicht nur der Gefühlsebene, nicht verzichten möchte, muß ich sie mit Hilfe des Films und im Rahmen meiner Konzeption des Kinos räumlich ausbreiten. Um die Einheit zwischen innerer und äußerer Sprache wiederherzustellen, muß ich das Arabische aus den geschlossenen Welten herausholen und zurück nach draußen bringen. [Ne voulant pas renoncer à cette langue comme outil de communication en profondeur, et non seulement au niveau sentimental, j'ai besoin de la mettre en espace par le cinéma et par ma conception du cinéma. Pour rétablir l'unité entre la langue du dedans et la langue du dehors, il faut que je sorte l'arabe des espaces fermés et que je le ramène dehors.] (Djébar 1992, 24)

Das dialektale Sprechen und die weibliche Memoria sind somit Schlüssel der Filmkonzeption Djébars, welche nicht nur auf die Inszenierung eines verlorenen Traditionszusammenhangs zielt, sondern die im Dialekt gespeicherten kulturellen Bestände mit filmischen Mitteln fixiert. Im audiovisuellen Kode des Films wird das dialektale Sprechen bildlich und akustisch festgehalten und kann über den regionalen Rahmen hinaus verbreitet werden.

¹² DJEBAR, »Dossier«, S. 68.

¹³ Der Langspielfilm wurde für das staatliche Fernsehen produziert und gelangte später in die Kinos (1979 ausgezeichnet mit dem Preis der internationalen Kritik auf der Biennale in Venedig). Zu den Motiven des Filmens und dem Konzept eines »cinéma d'expérience«, das sich vorrangig an ein algerisches Publikum richtet, vgl. DJEBAR, *Ces voix qui m'assiègent*, S. 168–175.



So entwickelt sich der Film aus Tonbandaufnahmen des arabischen und berberischen Dialekts, gesprochen von den Bäuerinnen des Mont Chenoua-Gebirges, aus dem Djebars Mutter stammt.¹⁴ Die ungewöhnliche Figurenkonstellation aus Schauspielern und authentischen Protagonisten ergibt sich aus der Gesprächssituation, wobei Lila (dargestellt von einer Schauspielerin) als Adressat der Frauenberichte über den algerischen Befreiungskrieg fungiert. Die Stimmen und Körper der Frauen stehen als Träger des kulturellen Gedächtnisses im Zentrum dieses Films, in dem die arabische Cineastin die genannten religiösen und kolonialen Konnotationen des weiblichen Körpers unterläuft und seine Rückaneignung ermöglicht.

In Lilas Bewußtsein verschmelzen dokumentarische und imaginäre Elemente. Diese doppelte Funktion der Figur – als Objekt und Medium der Darstellung – manifestiert sich in Form einer äußeren und einer inneren, gedanklichen Reise, die jeweils als Suche nach den Spuren der algerischen Vergangenheit von der Kolonialisierung bis zur Unabhängigkeit inszeniert werden. Der Film zeigt die junge Frau allein auf ihrer Reise im Auto durch das Gebirge sowie im Gespräch mit den Frauen. Parallel dazu illustrieren diverse Sequenzen die Erinnerungen und Vorstellungen Lilas, ausgelöst von den Erzählungen. Die Leinwand wird zur Projektionsfläche eines kollektiven Gedächtnisses, das in Lila ein Medium findet. Sie beherrscht den Dialekt und besitzt damit den Schlüssel zu einer verborgenen Welt *»der bis dahin verschnürten Worte – weiblicher Worte über den banalen Alltag, über die noch lebendige Vergangenheit, über die trotz des Vergessens glühenden Schmerzen«* [*de la parole jusque-là nouée – parole féminine sur le quotidien banal, sur le passé encore à vif, sur les douleurs-braises malgré*

l'oubli]¹⁵. Anhand der einfachen und zutiefst emotionalen Sprache der Bäuerinnen kehrt Lila in die Vergangenheit zurück.

Ihre Gedanken werden im Unterschied zum O-Ton der Bäuerinnen von einer Off-Stimme in französischer Sprache gesprochen. Die Doppelfunktion Lilas – sie hört zu und spricht auch Dialekt, reflektiert aber auf Französisch – verweist nicht zuletzt auf das Selbstverständnis Djebars, in einer weiblichen Tradition zu stehen und sich dennoch, ohne Abkopplung vom kollektiven Gedächtnis, einer anderen Sprache bedienen zu können, in der sie die Memoria evoziert.

Gleich zu Beginn des Films wird der weibliche Blick, gebunden an Lilas Körper, als kulturelle Kategorie thematisiert: Ali sitzt nach einem Reitunfall im Rollstuhl und betrachtet Lila aus dieser passiven Lage. Diese wendet sich ab und formuliert gedanklich eine Weigerung (Off-Stimme): *»Ich spreche, ich spreche, ich spreche, ich möchte nicht gesehen werden...«* [*Je parle, je parle, je parle, je ne veux pas que l'on me voie...*]. Lila will selbst »sehen« und mit einer Tradition brechen, welche den weiblichen Blick hinter einen Schleier verbannt und die Frau nur als unsichtbare Beobachterin zuläßt. Diesen »verbotenen Blick« lehnt sie kategorisch ab und reklamiert Sehen und Sprechen für sich. Der Reitunfall schafft dazu eine Gelegenheit durch die vorübergehende Umkehrung der Ordnung des »Harems«: Ali, an das Haus gefesselt, wird zum Voyeur, während Lila für ihre Fahrten das Haus verläßt. Diese Aufhebung der traditionellen Rollenzuweisung schlägt sich im Schweigen der Eheleute nieder. Der patriarchale Kode ist außer Kraft gesetzt, und Lila findet erst mit fortschreitender Rückeroberung des äußeren Raums eine eigene Sprache, mit der sie sich Ali wieder zaghaft nähern kann.

*»... de la parole jusque-là nouée
– parole féminine sur le quotidien
banal, sur le passé encore à vif, sur
les douleurs-braises malgré l'oubli ...«*

Assia DJEBAR

¹⁴ Diese Verwandtschaft ermöglicht die ungewöhnliche Offenheit der Bäuerinnen gegenüber der Regisseurin.

¹⁵ *Ces voix qui m'assiègent*, S. 167.



Der Schleier als Attribut der Frau wird von der Autorin als strategisches Instrument gedeutet und damit subversiv angeeignet, welches ein anderes Sehen ermöglicht, indem es das aus dem Blick Ausgeschlossene als solches durch Benennung »sichtbar« macht und in die Darstellung integriert.

Sie wird stellvertretend für all jene algerischen Frauen entworfen, die wie die interviewten Bäuerinnen ihr Schweigen brechen, aus der Anonymität heraustreten und den Schleier symbolisch ablegen. Auch stellvertretend für die Cineastin¹⁶ erobert Lila auf der Leinwand den Blick und beansprucht eine eigene Sichtweise. Lilas Bewußtsein ist der genuine Ort des Geschehens, ihre Reise in die Vergangenheit strukturiert den filmischen Raum und wird als Identitätssuche inszeniert. Lilas Augen werden zur *mise-en-abyme* der Kamera: Die Inszenierung ihres Blicks durch Nahaufnahmen verweist auf die im Bild nicht sichtbare Kamera und enthüllt ihre Funktion als bilderzeugendes Medium. Djebars reflektiert hier die Entstehung der filmischen Repräsentation und macht den unsichtbaren Prozeß der Mediatisierung als Konstitution des Objekts im Blick sichtbar und entfaltet damit zugleich einen Metatext. Sie zeigt, inwiefern jede Darstellung eine unsichtbare Seite beinhaltet und auf das hinweist, was sie ausklammert.

Das Prinzip der Wahrnehmung ist demnach dem Blick einer verschleierte Frau vergleichbar, die nur mit einem Auge schaut: Ihre dem Schleier geschuldete »Einäugigkeit« verweist auf die aus dem Blickfeld ausgeschlossene Seite der Wirklichkeit. Der Schleier als Attribut der Frau wird von der Autorin als strategisches Instrument gedeutet und damit subversiv angeeignet,¹⁷ welches ein anderes Sehen ermöglicht, indem es das aus dem Blick Ausgeschlossene als solches durch Benennung »sichtbar« macht und in die Darstellung integriert.

Als Historikerin verweist Djebars damit auch auf die spezifische Herausbildung eines mündlichen Gedächtnisses durch Wiederholung und Variation eines kulturellen Grundbestandes. Im Vordergrund steht der Körper als Träger eines begrenzten menschlichen Gedächtnisses und als genuiner Ort der rituellen Vermittlung dieses Wissens. Die Memorierung erfolgt hier nicht mit Hilfe der Schrift durch Speicherung auf einem festen Träger, sondern durch eine wiederholte körpergebundene Vergegenwärtigung, einen performativen Prozeß der Wissensvermittlung mit immer neuen Eindrücken im Bewußtsein.

Djebars Film simuliert quasi diese rituelle Technik des Erinnerns, die sich in Wiederholungen von Bildern, Sequenzen, Tonelementen und gesprochenen Sätzen (Off-Stimme) manifestiert. Der Zuschauer wird mit unkommentierten und daher rätselhaften Bildern konfrontiert, die auf Lilas Bewußtsein verweisen und damit zugleich die Konstitution eines kollektiven Gedächtnisses thematisieren. Der Film zielt auf eine assoziative und situative Wahrnehmung des Vergangenen, wie sie gerade mündlichen Kulturen eigen ist.

Dabei vergegenwärtigt der auditive Kode nicht nur ein Geschehen, sondern strukturiert den Film und entfaltet Eigenständigkeit. Die Betonung des Auditiven manifestiert sich in der Ordnung der Sequenzen nach einem musikalischen Prinzip,¹⁸ das dem eines klassischen andalusischen Gesanges entlehnt ist (unterschiedliche Kompositionen folgen in Form einer Suite aufeinander). Dieses Prinzip wird

¹⁶ Zur autobiographischen Dimension dieser Schlüsselsequenz vgl. *Vaste est la prison*, S. 297.

¹⁷ MORTIMER spricht in Bezug auf Djebars Strategie von einer »Rückaneignung« des Schleiers (1996). In diesem Zusammenhang ist der Beitrag von Fanon interessant, der zahlreiche, im Laufe der Geschichte bedeutsame strategische Funktionen des Schleiers analysiert.

¹⁸ Bensaïa gliedert die Sequenzen in fiktionale, dokumentarische, illustrative (Legenden, Mythen) und Sequenzen mit Archivmaterial, die den Film nach einer »logic of multiple series«, d. h. seriell strukturieren. Zu weiteren Aspekten des Films cf. Niang und die Beiträge von MORTIMER, HUGHE, BENSMAÏA, DONADEY und BUDIG-MARKIN in *World Literature Today* 70, 4 (1996).



auf die *Nouba* – ein Fest bzw. eine von Frauen erzählte/gesungene Alltagsgeschichte – übertragen. Gesang und dialektales Sprechen als weibliche Ausdrucksformen haben Vorrang, wobei mit individuellen Stimmfärbungen, Flüstern und Murmeln die Präsenz einer Stimme simuliert wird. Djebar integriert darüber hinaus eine traditionelle Musikgruppe, Gesänge und Tänze berberischer Frauen sowie einige klassische Kompositionen von Varèse oder von Bartók. So zeigt der Film *Lila träumend* in einem Boot, sie imaginiert eine »grotte merveilleuse« [Wundergrotte]¹⁹, in der die Frauen ihre Rituale praktizieren, tanzen, singen und trommeln, untermalt mit den typischen Rufen der Berberfrauen. In einer anderen Sequenz erzählt Lila ihrer Tochter Aïcha die Legende vom Kornspeicher, die mit einer Streichersuite von Bartók unterlegt wird.

Die Inkongruenz von Ton und Bild – oft reicht die Tonspur in eine neue Sequenz hinein – markiert den Ort des Geschehens im Bewußtsein Lilas, wobei die Wirklichkeitsillusion filmischer Bilder konsequent unterlaufen wird. Djebar zielt nicht auf eine referentielle, quasi authentische Darstellung historischer Ereignisse, wenngleich sie dokumentarisches Material einarbeitet, sondern inszeniert stattdessen den Prozeß der Wahrnehmung des Vergangenen anhand einer sinnlich-ästhetischen Wiederbelebung in Bild und Ton. Die kognitive Dimension des Wirklichen wird dabei ebenso deutlich wie die Tatsache, daß auch Geschichte jenseits medialer Formen unzugänglich bleibt. Implizit stellt dies eine Kritik an patriarchalen und kolonialen Stereotypen des Weiblichen dar, die sich als Teile Elemente eines Unterdrückungsmechanismus erweisen und deren kulturelle und historische Bedingtheit es daher aufzudecken gilt.

Eine Sinnstiftung traditioneller Art im Rahmen einer übergreifenden narrativen Struktur ergibt sich im Film daher nicht mehr. An ihre Stelle tritt vielmehr eine Strategie der Hybridisierung, die die Technik des mündlichen Tradierens mit den audiovisuellen Mitteln des Films aufgreift und fortschreibt, wobei das Vergangene in zahlreichen Versionen und damit immer wieder anders erscheint.

Visualisiert wird dieses Prinzip anhand des menschlichen Körpers, der als Träger von Stimme und Gedächtnis ins Bild gesetzt wird. Der weibliche Körper wird als genuiner Ort der Erinnerung illustriert, etwa durch die Darstellung einer Menschenkette, in der sich Frauen verschiedener Generationen das Wasser reichen als Symbol des mündlichen Vermittlungsweges kultureller Bestände in Form von Erzählungen und Legenden.²⁰ Der weibliche Körper wird in Mimik, Gestik und Kinetik ganz im Sinne einer Schrift auf die Filmrolle gebannt, und deren Medialität ersetzt die leibhaftige Präsenz des Körpers. Trotz dieser Materialisierung trägt die Abbildung des Körpers Spuren seiner Performanz, die auf die verlorene Tradition verweisen. In der filmischen Repräsentation verschmelzen Körper und Schrift, der vergängliche Körper wird ganz wörtlich in die Filmrolle eingeschrieben.

Die Zeile der von Djebar getexteten *Nouba* am Ende des Films, »elle a [r]allumé le vif du passé«²¹ deutet auf ihr spezifisches Verständnis von Geschichte nicht als abschließende Interpretation des Vergangenen, sondern als permanente aktive Vergegenwärtigung. Der Film fordert den Zuschauer auf, sich auf ein Erleben der Bilder und Klänge, auf eine produktive Rezeption der algerischen Geschichte(n) einzulassen.

Am Ende von *La Nouba* wiederholt Djebar Auszüge aus den einzelnen Sequenzen und

In einem Interview mit Clarisse Zimra für die amerikanische Ausgabe des Erzählbandes *Die Frauen von Algier* (www.unionsverlag.ch/authors/djebar/djebar_zimra.htm; 30.11.2001) erläutert Djebar auch die Bedeutung der Musik für ihre Filme. In Archiven fahndete sie nach historischen Aufnahmen von Volksliedern und jenen nicht zuletzt durch die französischen Kulturfeldzüge in Vergessenheit geratenen Stücken.

¹⁹ DÉJEUX, S. 52–56.

²⁰ Für ASSMANN 1991, S. 25f. ist das Wasser Metapher einer »animatorischen Erinnerung«.

²¹ DÉJEUX, S. 55.



»La mémoire est corps de femme
voilée, seul son œil libre fixe
notre présent.«

Assia DJEBAR

bezieht sich damit anstelle einer Botschaft auf den Film als Medium, der damit nicht als Abbild des Vergangenen, sondern als autoreferentielle, poetische Struktur erscheint. Djebars Aussage liegt auf einer Metaebene: Das Wirkliche, so zeigt die am Ende des Films einsetzende Wiederholung von Sequenzen, ist jenseits seiner medialen (Ver-)Formungen undenkbar. Lilas Version der algerisch-französischen Geschichte erhebt nicht den Anspruch auf historische Wahrheit, sondern gräbt sich subversiv durch die als Bewußtseinsstrom inszenierten Bilder ins Gedächtnis des Zuschauers ein. Lilas Blick macht stets das Verborgene in der Repräsentation und den Prozeß ihrer (medialen) Entstehung sichtbar.

Auch Djebars zweiter Film, *La Zerda et les chants de l'oubli* (1982, Die Zerda und die Gesänge des Vergessens)²² stellt eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit dar, diesmal anhand der kolonialen Geschichtsschreibung, 1912–1942 *Trente années au Maghreb* [Dreißig Jahre im Maghreb] lautet der Untertitel. Die Basis dieses höchst außergewöhnlichen Films ist in Archiven entdecktes Bildmaterial: französische Nachrichtenfilme, die als unbrauchbar betrachtet und ausgemustert wurden, sowie Fotografien und Bilddarstellungen der Kolonialzeit.

Das zugrundegelegte Material bezieht sich auf wichtige Stationen der maghrebischen Geschichte: Fotos zeigen den Volkshelden Emir Abdelkader, der als Anführer des algerischen Widerstands im 19. Jahrhundert in die Geschichte einging, oder den für den marokkanischen Widerstand im 20. Jahrhundert stehenden Abdelkrim, darüber hinaus werden Filmaufnahmen von der Proklamation französischer Protektorate (Marokko, Tunesien) oder von der Hundertjahrfeier der

Kolonisierung und der Kolonialausstellung 1930 verarbeitet. Mit Hilfe dieses Materials entwirft die Historikerin Djebbar jedoch ihre eigene, eine andere Perspektive auf die Kolonialgeschichte. Sie seziert den hegemonialen Blick, der jenem Bildmaterial inhärent ist, und rekonstruiert damit quasi die andere, die Rückseite dieser Darstellungen. Ihre Re-Lektüre der Bilder und die Rückaneignung der kolonialen Ikonographie manifestiert sich auf der syntagmatischen Achse durch eine spezifische Montage der Bilder.

Die Aufnahmen werden chronologisch gezeigt (1911–1939) und – ähnlich wie den Film *La Nouba* – nach einem musikalischen Prinzip gegliedert. Die vier *Gesänge des Vergessens* [*les chants de l'oubli*] verweisen auf die verlorene Festkultur des Maghreb und vermitteln deren Rückaneignung über koloniale Bilder. Innerhalb der vier Blöcke werden systematisch wechselnd Foto- und Filmmaterial eingesetzt. Der Film beginnt mit einem gesprochenen arabischen Text über das Eindringen der Fotografen und Filmreporter in den Maghreb, die französische Übersetzung wird eingeblendet. Ein animierter französischer Schriftzug als Motto verweist programmatisch auf die neue Perspektive, aus der die Bilder betrachtet werden: »Das Gedächtnis ist der Körper einer verschleierten Frau, nur ihr Auge fixiert unsere Gegenwart« [*La mémoire est corps de femme voilée, seul son œil libre fixe notre présent*]. Nicht in den Dokumenten liegt die Aussage, sondern in deren Betrachtung. Gleich das erste Foto zeigt traditionell verschleierte Frauen, die bis auf einen schmalen Augenschlitz vermummt sind. Auf der folgenden Filmaufnahme sind Kolonialbeamte bei einer Zerda, einem traditionellen Volksfest, zusehen. Der die Bilder umwertende Kommentar lautet: »sie überwachen, sie schauen, sie gratulieren, sie gehen die Reihen entlang, sie weihen ein« [*ils sur-*

²² Dieser Film wurde von Djebbar konzipiert und realisiert, wobei das gesamte Bildmaterial – im Unterschied zum ersten Film – bereits in Form von Fotografien und Filmaufnahmen vorlag.



veillent, ils regardent, ils félicitent, ils passent en revue, ils inaugurent]. Die Bilder dieser uniformierten Franzosen, die das Fest zur Selbstdarstellung nutzen, offenbaren eine Störung des Rituals. Zugleich bewahrt gerade die französische Aufnahme eine Erinnerung an die verlorenen Feste, die sich im Rahmen der Offenlegung der kolonialen Vereinnahmung wieder aneignen läßt. Die Zerda wird damit gleichwohl zum Fest der Trauer und des Vergessens, weil die Aufnahmen daran erinnern, wieviele ihrer Protagonisten auf kolonialen Schlachtfeldern ums Leben gekommen sind.

Die ironisierende Montage des französischen »Blicks« auf den Maghreb markiert die koloniale Gestik der Aufnahmen. Der Autorin und Historikerin gelingt es, jenseits einer orientalisierenden, männlichen und hegemonialen Wahrnehmung, die Rückseite dieser Bilder, das Unsichtbare in ihnen zu entdecken und damit die verborgene Geschichte zu schreiben, die ihrerseits die Bilder als Resultate eines vor allem in der Phantasie entworfenen Anderen entlarvt.

So stellt Djerbar den traditionellen arabischen Reiterspielen der Fantasias durch Montage den europäischen Kult des Sports gegenüber. Die synchronen Übungen der Turner auf einem Sportfest werden folgendermaßen kommentiert: »Ihr Régime, ihre Macht sind zu einer unheilverkündenden Fantasia, zur lächerlichen Folklore verkommen« [*Leur régime, leur pouvoir est devenu à son tour une fantasia sinistre, un folklore dérisoire*]. Der Blick der Eroberer auf die Zerda wird zurückgeworfen und das koloniale Geschichtsbild ergänzt. Die französischen Aufnahmen enthüllen weniger einen konkret historischen Maghreb als vielmehr dessen Konstitution im kolonialen Blick. Die Cineastin bedient sich bereits vorhandener Dokumente, rekonstruiert und supplementiert die Perspektive der Dargestellten. Damit überschreibt sie das vorhandene Material wie einen Palimpsest, auf dem sie ihre Version der

Geschichte aufträgt, ohne den Subtext zu tilgen.

Als weiteres Beispiel für den gezielten Einsatz der Montagetechnik kann die Koppelung von Aufnahmen einer Rekrutierung algerischer Männer und eines Viehtransports angeführt werden: Auf die Bilder einer Rekrutierung von Algeriern durch die französische Armee folgt die Verladung von Rindern per Kran auf ein Schiff. Dem vermeintlich neutralen, fotografisch-dokumentierenden Blick französischer Kameralente wird durch die Montage nun ein weiterer Text beigelegt, der die Bilder uminterpretiert und das Auge des Betrachters in die Deutung einbezieht. Das Besondere dieser Technik liegt im Widerstreit der kulturellen Diskurse, der nicht aufgehoben, sondern vielmehr durch den Widerstand gegen die koloniale Deutung des Maghreb hervorgerufen wird. Djerbar geht es nicht allein um die Referenzen der Bilder, sondern vielmehr um die in ihnen stets auffindbare Perspektive des Betrachters. Sehen ist auch hier – wie in *La Nouba* – als epistemologische Kategorie zu verstehen, die auf die Wirklichkeitskonstitutive Funktion von Wahrnehmung verweist. Durch Montage wird eine mimetische Darstellung verhindert und die Wirklichkeitsillusion der Bilder freigelegt.

Abschließend kann festgehalten werden: Djerbars Filme zeichnen sich durch einen konsequenten Bruch mit konventionellen, auf die Vermittlung einer Geschichte angelegten Erzählverfahren aus. Sie beschreibt die Wahrnehmung und deren Medien als unhintergehbare Konstitutionsbedingungen jeder Darstellung und macht damit zugleich die kulturellen Räume sichtbar, in denen sich Deutungen vollziehen. Ihre Strategie zielt auf eine Verschmelzung von Körper und Schrift – verstanden jeweils als Medium oder Objekt – als »écriture du regard«, und bezeichnet ihr Vorgehen als *Schreiben* mit dem Blick.²³

Palimpsest: in Kultur- und Literaturtheorie verwendeter Begriff der Handschriftenkunde, der dort die Überschreibung eines Papyrus bezeichnet. In der gegenwärtigen Texttheorie wird er auf eine spezifische Relation zweier »übereinanderliegender« Texte bezogen, wobei der verdeckte Subtext mit Hilfe von semantischen Strategien wieder sichtbar gemacht und ins Bewußtsein gerückt wird. Im postkolonialen Kontext wird der Begriff für Strategien fruchtbar gemacht, die – wie etwa Djerbars Geschichtskonzeption zeigt – das kulturelle Wissen der Kolonisierten aus dem Kolonialdiskurs (zurück)gewinnt und damit die »eigene« Geschichte durch Umschreibung kolonialer Berichten und Reportagen sedimentiert.

²³ *Ces voix qui m'assiègent*, S. 159.



Djebars Filme schreiben mündliche Traditionen fort und können zugleich als Ausdruck eines übergreifenden, transmedialen algerisch-französischen Gedächtnisraums verstanden werden. Mit der Rezeption vollzieht sich bereits eine kulturelle Praxis.

Das Außergewöhnliche von Djebars Filmen, was sich zugleich in deren erschwerter Rezeption niederschlägt, ist eine Strategie, die orale Traditionen anhand des Körperzusammenhangs filmisch erfahrbar und gewissermaßen im Rezeptionsprozeß nachvollziehbar macht. Die Bedeutung der Filme erschließt sich demzufolge jeweils auf der syntagmatischen Ebene, etwa durch am menschlichen Bewußtsein orientierte raumzeitliche Simultaneität, Lilas Bewußtsein in *La Nouba* oder die Montage der kolonialen Ikonographie in *La Zerda*.

Djebar simuliert dabei Techniken der mündlichen Tradition, d. h. der Zuschauer selbst vollzieht mit seiner Rezeption eine assoziative Aneignung und kann auf diese Weise die zurückliegende wie die jüngere algerische Geschichte, auf die Djebars Arbeiten immer wieder Bezug nehmen, nacherleben. Ihre Filme schreiben mündliche Traditionen fort und können zugleich als Ausdruck eines übergreifenden, transmedialen algerisch-französischen Gedächtnisraums verstanden werden. Mit der Rezeption vollzieht sich bereits eine kulturelle Praxis.

Indem sie die Träger kultureller Repräsentationen in Form weiblicher Körper oder kolonialer Nachrichtenfilme offenlegt, verzichtet die Autorin, Historikerin und Cineastin bewußt auf einen Wahrheitsanspruch, der sich durch Ausschluß anderer Sichtweisen legitimiert. Djebar geht es im Rahmen eines »Kinos der Suche« [*cinéma de recherche*] um die »zerbrechliche Wahrheit« [*fragile vérité*]²⁴, die das Unsichtbare einschließt und stets in Veränderung begriffen ist.

Die Beispiele für die Vergegenwärtigung eines verlorenen Körperbewußtseins zeigen Djebars Subversion der Schriftkultur, in deren Verlauf sie mit Hilfe einer Rekodifizierung des Mündlichen die körperliche Dimension

der Sinnstiftung zurückgewinnt.²⁵ Die Tradition wird dabei nicht ausgeblendet oder einseitig verklärend aufgegriffen, sondern in eine ästhetische Strategie überführt. Darin manifestiert sich Djebars postkoloniale Auseinandersetzung, in deren Verlauf sie die mit dem Schreiben verbundene Abtrennung von der Tradition reflektiert und zugleich einbezieht, so daß die unterschiedlichen kulturellen und sprachlichen Bezüge verschmelzen. In diesem Sinne manifestiert sich in ihrem Werk ein postkoloniales Denken, welches darauf setzt, auch das nicht Sichtbare, das sowohl in traditionellen wie kolonialen Diskursen Verdeckte, das, was eine Aussage oder ein Blick verschweigt, zu reflektieren.

Diese Strategie beruht auf einer epistemologischen Umformulierung des Kulturbegriffs, als deren prominenteste Vertreter neben zahlreichen anderen Theoretikern vor allem Edward Said und Homi Bhabha gelten. Seit den 70er Jahren entfaltet sich damit eine neue Perspektive auf kulturelle Deutungsprozesse, deren Leitkategorie nicht mehr Identität, sondern vielmehr die Kategorie der Differenz ist, um Homogenisierungen und Entwürfe des kulturellen Anderen aufzudecken. Die Problematik von Mehrdeutigkeit und Unabgrenzbarkeit als fundamentale Eigenschaften kultureller Räume werden bewußt gemacht. Kulturen werden nicht als betrachter-unabhängige Gegebenheiten konzipiert, sondern als Resultate von Deutungsprozessen. Mithin ist kulturelle Differenz eine nicht essentialisierbare rhetorisch erzeugte Kategorie, die keiner abschließenden Deutung unterliegt. Vor diesem Hintergrund zielen ästhetische Strategien darauf ab, die in den Kolonialdiskursen zum Zweck der Ausgrenzung erst produktiv hervorgebrachte

²⁴ *Ces voix qui m'assiègent*, S. 170.

²⁵ Zum Begriff der Rekodifizierung im Kontext einer postkolonialen Theorie vgl. DE TORO 1995, S. 17 sowie 21f..



kulturelle Differenz um- und weiterzudeuten, indem sie diese ausgeblendete Dimension in bestehenden Diskursen ergänzen.

Nicht zuletzt markiert Assia Djebar damit, daß sie Französisch von einem nichtfranzösischen Ort, von *ailleurs*]

spricht. Djebars Filmarbeit, verstanden als »roberter Blick« [regard reconquis]²⁶, ist damit die entscheidende Vorstufe für die subversive Aneignung der kolonialen Sprache als Literatursprache in ihrem weiteren Werk.

²⁶ Clerc, 155.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLOULA, Malek. *Haremsphantasien. Aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit* (Freiburg i.B.: Beck & Glückler, 1994).
- ASSMANN, Aleida. »Zur Metaphorik der Erinnerung“. *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Ed. A. Assmann (Frankfurt: Fischer 1991): S. 13–35.
- BENSMÄÏA, Réda. »La nouba des femmes du Mont Chenoua: Introduction to the Cinematic Fragment«. *World Literature Today* 70, 4 (1996): S. 877–884.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Djebar. Ecrire, transgresser, résister* (Paris: L'Harmattan, 1997).
- DÉJEUX, Jean. *Assia Djebar. Romancière algérienne, cinéaste arabe* (Sherbrooke: Ed. Naaman, 1984).
- DJEBAR, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement. Nouvelles* (Paris: des Femmes, 1980).
- . »Dossier«. *Cahier d'études maghrébines* 2 (1990): S. 68–90.
- . »La Langue et l'exil“ (entrevue). *La parole métèque* 21 (1992): S. 23–25.
- . *L'amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 21995).
- . *Vaste est la prison* (Paris: Albin Michel, 1995).
- . *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie* (Paris: Albin Michel, 1999).
- FANON, Frantz: »L'Algérie se dévoile«. in: Frantz FANON: *Sociologie d'une révolution* (Paris: François Maspero, 1959): S. 16–47.
- GRONEMANN, Claudia. *Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte: Postmoderne / postkoloniale Formen der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur* (Frankfurt/M.: Vervuert, 2002).
- NIANG, Sada (ed.). *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djebar* (Paris: L'Harmattan, 1996).
- Postcolonialisme & Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. Ed. Alfred HORNING und Ernstpeter RUHE (Amsterdam/Atlanta GA: Rodopi, 1998).
- RUHE, Ernstpeter. »Orientträume und Europamüdigkeit. Deutsche Algerienreise im 19. Jahrhundert«. *Europas islamische Nachbarn: Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*. Bd. 2. Ed. Ernstpeter Ruhe (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995): S. 281–313.
- TORO, Alfonso de. »Post-Coloniality and Post-Modernity: Jorge Luis Borges: The Periphery in the Centre, the Periphery as the Centre, the Centre of the Periphery.« in: *Borders and Margins. Post-Colonialism and Post-Modernism*. Ed. F. DE TORO and A. DE TORO (Frankfurt: Vervuert, 1995): S. 11–43.
- . »Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der »Hybridität« und »Transmedialität««. *Maske und Kothurn* 45, 3–4 (2001): S. 23–69.
- UECKMANN, Natascha. *Frauen und Orientalismus* (Stuttgart: Metzler, 2001).