

Vom Körper als Medium zum Medium des Textes.

Der Körper als narrative Strategie in Tahar Ben Jellouns

L'enfant de sable

Susanne Kaiser (Freie Universität Berlin)

Abstract: In works of Maghrebi authors like Tahar Ben Jelloun (Morocco), the body is the central medium that generates and constitutes the narration. The authors stand in the tradition of oral folk literature, which increasingly has been displaced by French written literature. Hence there is a tendency in postcolonial Maghrebi texts to reintegrate the performative act of narrating via the body into the literary structures of the novels. This becomes manifest in polyphonic and poly-perspectival narrative experiments in which, with recourse to the *halqa* (the typical oral narrative situation), a *re-territorialization* (Deleuze/Guattari) of the body is performed.

In this context the body in literature plays a central role on the level of the metadiegesis: it is presented as the medium of narration. Using as an example Tahar Ben Jellouns novel *L'enfant de sable* (1985), the aim of this essay is to show how *halqa* elements and narrative influences from *The Arabian Nights* structure the text, which becomes a hybrid between medium and embodiment (Fischer-Lichte) by simulating eventfulness.

On the level of the diegesis, the body plays likewise a decisive role as subject of the storyline, becoming the most important medium for the expression of emotions, thoughts or attitudes. Body language is deliberately utilized by the authors to discuss ways of dealing with traditions, the negotiation of social relations and the (de-)construction of identity. Social order, power structures, hierarchies, existing values and norms are communicated and constituted via body language.

URN: [urn:nbn:de:hebis:30-106708](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106708)

I. Einleitung

In Werken postkolonialer maghrebischer Autoren wie Tahar Ben Jelloun ist der Körper das zentrale erzählgenerierende und -konstituierende Medium. Durch den performativen Akt des Erzählens mit dem Körper stehen diese Werke in der Tradition der oralen Volksliteratur Nordafrikas, die von der franko- und anglophonen Schriftliteratur mehr und mehr verdrängt wurde, und zeigen insofern Tendenzen, diese orale Tradition in die literarischen Strukturen der Romane zu reintegrieren. Dies manifestiert sich in polyphonen und polyperspektivischen Erzählungen, in denen unter Rekurs auf die orale Erzählsituation der *Halqa* (Erzählrunde) eine *Reterritorialisierung* (Deleuze/

Guattari) des Körpers vollzogen wird. In diesem Kontext spielt der Körper in der Literatur auf der Metaebene eine zentrale Rolle, er wird als Medium der Erzählung inszeniert. An Tahar Ben Jellouns Roman *L'enfant de sable* (1985) soll exemplarisch gezeigt werden, wie durch *Halqa*-Elemente und Einflüsse der Erzählweise von *Tausendundeine Nacht* der Text strukturiert und durch die Simulation von Ereignishaftigkeit zum Hybrid aus Medium und Verkörperung (Fischer-Lichte) wird. Interessant ist hierbei die Frage, ob und wie sich solche Verkörperungen mit philologischen Mitteln beschreiben lassen.

Bei der Entfaltung der Narration ist der Körper auch auf Inhaltsebene als Gegenstand der Handlung von zentraler Bedeutung. Hier ist er Medium des Ausdrucks und der Vermittlung von Gefühlen, Gedanken und Einstellungen und wird von den Autoren eingesetzt, um die Auseinandersetzung mit Traditionen, die Verhandlung von sozialen Beziehungen und die (De-)Konstruktion von Identität zu erörtern. Gesellschaftsordnungen, Machtverhältnisse, Hierarchien, Normen und Werte werden vor allem über Körpersprache vermittelt. Auf den ersten Blick erscheint es sinnvoll, in diesem Zusammenhang einen Medienbegriff aus dem soziologischen Kontext, in dem der Körper als Medium für gesellschaftliche Prozesse verstanden wird, für die Beschreibung der Protagonisteninteraktion heranzuziehen. Allerdings wird die Anwendbarkeit des Medienbegriffs auf den Körper in der Soziologie nicht genauer reflektiert, sondern einfach vorausgesetzt. Bei genauerer Betrachtung erweist sich dieser Begriff jedoch als problematisch, besser geeignet könnte auch hier ein Medienbegriff aus der Theaterwissenschaft sein, der eher die Inszeniertheit des Körpers in den Blick nimmt. Ein solcher Begriff würde sowohl die Erzähler-Leser-Kommunikation erfassen (der Erzähler inszeniert Körpersprache, über die sich für den Leser die Geschichte konstituiert) als auch die Kommunikation der Protagonisten untereinander (wenn Körpersprache simuliert oder dissimuliert wird). Der Anwendbarkeit verschiedener Medienbegriffe aus unterschiedlichen Disziplinen auf mehrere Ebenen der Erzählungen aus dem Maghreb soll im Folgenden also nachgegangen werden.

II. Der mehrdimensionale Körper als Medium

Auf zwei Ebenen, die miteinander in Beziehung stehen, sind Körperkonzepte in Erzählungen maghrebinischer Autoren besonders relevant: Zum einen auf der Erzähler- oder Metaebene, zum anderen auf der Binnenhandlungs- oder Protagonistenebene. Auf der Metaebene geht es darum, *wie* anhand des Körpers erzählt wird, auf der Protagonistenebene wird vor allem verhandelt, *was*

erzählt wird. Auf der Metaebene steht der Körper des oder der fiktiven Erzählers im Mittelpunkt der Handlung, thematisiert wird der Körper also vor allem in seiner narrativen Dimension. Er ist erzählgenerierendes Medium, das heißt, über Beschreibungen des Erzählerkörpers wird die nächstuntere Ebene generiert. Auf der untergeordneten Ebene steht die Körpersprache der Protagonisten im Fokus des Geschehens, der Körper wird hier zum erzählkonstituierenden Medium, da sich durch seine Darstellung die Erzählung entfaltet. Hinzu kommt noch eine dritte Dimension, die Diskursebene, auf der sich ebenfalls Strukturen zeigen, die mit dem Körper in Zusammenhang stehen. Für die Überlegung, ob der Körper – wie hier zunächst unreflektiert und in Anlehnung an den Alltagssprachlichen Gebrauch des Begriffs geschehen – als Medium bezeichnet werden kann, ist die Unterscheidung der ersten beiden Ebenen substantiell. Auf der Erzählerebene geht es um den Körper als Medium von Kunstproduktion, auf der Protagonistenebene spielt der Körper als Medium sozialer Interaktion eine Rolle. Das bedeutet, dass bei der Analyse narrativer Texte zunächst zwei unterschiedliche Begriffe vom Körper als Medium herangezogen werden müssen, die den Körper in seiner jeweiligen funktionalen Dimension begreifen: einerseits ein literatur- oder theaterwissenschaftlicher Begriff, der den erzählenden Körper erfassen kann, andererseits ein soziologischer Begriff, mit dem sich die dargestellte nonverbale Kommunikation unter den Protagonisten verstehen lässt. Auf beide Ebenen soll im Folgenden separat eingegangen werden.

III. Der Körper des Erzählers als Medium von Erzählungen

Mit dem Entstehen der frankophonen maghrebinischen Literatur Mitte des 20. Jahrhunderts hat, wie einleitend bereits angedeutet, der Übergang von einem Erzählsystem in ein anderes stattgefunden. Im Maghreb war über Jahrhunderte hinweg die orale Erzählweise die beherrschende Literaturtradition. Diese mündliche Tradition wurde in der nachkolonialen Zeit durch die Adaption der Gattung des Romans in französischer Sprache mehr und mehr durch das schriftliche Erzählen verdrängt; insbesondere Inhalte der Volksliteratur, die vorwiegend mündlich vermittelt und tradiert wurde, fanden Eingang in die neue Schriftliteratur. Eine typische Erzählsituation für die orale Vermittlung von Literatur ist die der *Halqa* (marokkanischer Terminus für eine geometrische Formation, die einem Halbkreis ähnelt), einer Erzählrunde, die in der Regel auf einem zentralen Platz zusammenkommt (die Djamaa el Fna in Marrakesch ist weltberühmt für ihre *Halqas* und zählt inzwischen zum Welt-

kulturerbe). Hier erzählen professionelle Erzähler gegen Geld Geschichten und je nach Entlohnung werden Einzelne aus dem Publikum in ehrenhafter oder unrühmlicher Weise in die Geschichten eingebaut. Das wichtigste Medium einer solchen Darbietung ist der Körper, der durch Gestik, Mimik, Stimmführung, Körperhaltung etc. die Erzählung konstituiert, begleitet oder widerlegt. Nicht allein der Körper des Erzählers ist hierbei für das Zustandekommen einer Geschichte entscheidend, sondern ebenso die Körper der Zuhörer, die im interaktiven Zusammenspiel durch Zurufe, eigene Versionen, Beschwerden über Handlungsverläufe und Ähnliches die Erzählung ko-konstituieren und ihren Fortgang so maßgeblich mitbestimmen. Bei jeder Erzählung handelt es sich folglich um ein singuläres Ereignis.

Sich näher mit der Rolle des realen Erzählers unter dem Aspekt von Medialität zu befassen, hat nicht nur den Vorteil, dass sich der Übergang von Oralliteratur zu Schriftliteratur anhand der damit verbundenen medialen Prozesse genauer nachzeichnen lässt, sondern dient vor allem dem Verständnis der Erzählerdarstellungen im hier untersuchten Roman. Um die Mittlerrolle des Erzählers im Folgenden terminologisch beschreibbar zu machen – hiermit hat sich die einschlägige Forschungsliteratur in Bezug auf orale Literatur meines Wissens noch nicht beschäftigt –, bietet sich eine Analogie der *Halqa* zum Theater an (tatsächlich ist die *Halqa* der Vorläufer zum zeitgenössischen marokkanischen Theater), das ähnliche Strukturen wie Ereignishaftigkeit, Improvisation und Performativität, Darsteller und Publikum, Bühnenraum etc. aufweist. So kann auf bereits bestehende Auseinandersetzungen mit der Rolle des Körpers aus der Theaterwissenschaft zurückgegriffen werden. Der Körper des Erzählers wird im folgenden Exkurs zu einem kleinen Teil der Debatte um die Frage nach der Medialisierung von literarischen Stoffen analog zum Körper des Schauspielers verstanden. Aus der theaterwissenschaftlichen Debatte um die Frage, ob beim Körper von einem Medium gesprochen werden kann (vgl. hierzu ausführlich Röttger, „F@ust vers. 3.0“), sollen zwei Konzeptualisierungen herausgegriffen werden: Zum einen die theoretischen Ausführungen von Erika Fischer-Lichte in ihrem Beitrag „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“, deren Kernaussage darauf zielt, den Körper nicht als Medium zu verstehen. Zum anderen der sich darauf beziehende Vermittlungsversuch von Kati Röttger („Intermedialität“), die eine Relativierung des Fischer-Lichte-Konzepts vornimmt.

Basierend auf Merleau-Pontys phänomenologischer Philosophie einer anti-dualistischen und antitranszendentalistischen Vermittlung zwischen Leib und Seele, wonach der Geist nicht anders als verkörpert existieren kann, kritisiert

Fischer-Lichte die theaterwissenschaftliche Theoriebildung, die den Körper als Medium verstehen will, als dualistisch (vgl. Fischer-Lichte 151; Merleau-Ponty 172-203). Der Körper als Medium und somit der semiotische Körper impliziere ein Zeichenapriori, eine präexistente Figur, die durch den Körper des Schauspielers in Erscheinung trete. Dies genau ist nach Fischer-Lichte nicht möglich, sie ist der Auffassung,

[...] dass der phänomenale Leib des Schauspielers nicht als Medium und Zeichen für die sprachlich konstituierte Figur dient, sondern dass die Figur, die auf der Bühne erscheint, als eine je spezifische ohne das je besondere In-der-Welt-Sein des Schauspielers/Performers nicht zu denken und zu haben ist, dass sie jenseits seines individuellen phänomenalen Leibes, den sie nicht auszulöschen, zum Verschwinden zu bringen, ‚zum Analogon‘ zu ‚depotenzieren‘ vermag, keine Existenz hat. Dies eben meint der radikal neudefinierte Begriff der Verkörperung. (159)

Fischer-Lichte setzt dem Begriff des Körpers den des Leibes entgegen (für die Unterscheidung von ‚Körper haben und Leib sein‘, auf die sich Fischer-Lichte bezieht, vgl. Plessner) und dem Begriff des Mediums den der Verkörperung; hierfür greift sie auf Csordas' Begriff des *embodiment* zurück:

Der Erklärungsmetapher von ‚Kultur als Text‘ setzt er [Csordas] den Begriff des *embodiment* entgegen, dem Konzept der Repräsentation das der ‚gelebten Erfahrung‘, des ‚Erlebens‘. Unter Berufung auf Merleau-Ponty wirft Csordas den Bestimmungen des Kulturbegriffs, welche die verschiedenen Kulturwissenschaften vorgenommen haben, vor, dass ‚none have taken seriously the idea that culture is grounded in the human body‘. Diese Einsicht stellt für ihn die fundamentale Voraussetzung dar, unter der allein sinnvoll über Kultur und über den Körper gehandelt werden kann. (159f.)

Fischer-Lichte schließt somit die Möglichkeit der Repräsentation über den Körper aus, an ihre Stelle tritt ein performatives Konzept der Ereignishaftigkeit und Konstitution im Geschehen. In den Prozessen der Verkörperung „wird der Leib ein anderer. Er transformiert sich, schafft sich neu. Der Leib ist nicht, er wird: Der Leib ereignet sich“ (161). Eine naheliegende Frage wird von Fischer-Lichte nicht aufgeworfen, die Röttger dann thematisiert: Warum kann überhaupt von einer Figur wie zum Beispiel Hamlet gesprochen werden, die durch den Schauspieler verkörpert wird? Fischer-Lichte selbst führt den Begriff der Figur an und räumt ein, dass es Wittgenstein'sche Familienähnlichkeiten zwischen den jeweiligen Verkörperungen der Figur gibt, das heißt bestimmte Merkmale, die zusammengenommen eine Figur ergeben, nicht aber

notwendigerweise bei jeder Verkörperung dieser Figur vollständig vorhanden sein müssen. Der Körper muss also eine mediale Dimension aufweisen, wenn davon gesprochen wird, dass er eine Figur vermittelt, die jenseits des Ereignisses der Verkörperung Geltung hat. Fischer-Lichtes Dualismuskritik erscheint berechtigt insoweit, als der Körper niemals zum reinen Medium werden kann (nach ihrer Verwendung des Medienbegriffs, wonach einem Medium bloß instrumentelle oder semiotische Funktion zukommt. Durch die Annahme einer graduellen Medialität könnte zwischen konventionellerem Theater und Performing Arts unterschieden werden, bei denen, um bei Fischer-Lichtes Terminologie zu bleiben, nur der *Leib* des Performers in Erscheinung tritt).

Röttger kritisiert Fischer-Lichtes Medienbegriff grundsätzlich als zu statisch und argumentiert für eine theoretische Annäherung des Medienbegriffs an den von Fischer-Lichte vertretenen Verkörperungsbegriff, indem sie den Vermittlungscharakter stärker hervorhebt (vgl. Röttger, „Intermedialität“). Sie plädiert für eine Verschiebung des Akzents von der statischen Trägerfunktion des Mediums zu einer aktiven Übertragungsfunktion, wie vor ihr auch schon andere im Umfeld der Beschäftigung mit dem Medienbegriff erwogen haben (vgl. z. B. Krämer). Ausgehend von den Überlegungen des Phänomenologen Waldenfels zur Medialität des Körpers, wonach Medien (bei Waldenfels als *Vermittlungsinstanzen* bezeichnet, hierzu zählt an erster Stelle der Körper) menschliche Erfahrung modalisieren, kann Röttger so eine Mittelposition begründen und zu dem Schluss kommen, dass „Körper medialisieren und Medien verkörpern“ („Intermedialität“ 119). Röttgers Einwand erscheint plausibel, allerdings gehen Fischer-Lichte und Röttger in ihren Überlegungen auch von zwei unterschiedlichen Medienbegriffen aus, wodurch sich die Frage für den oralen Erzähler von *Ist der Körper ein Medium?* zu *Was für ein Medium ist der Körper?* verschiebt.

Genau hierauf gibt ein Autor wie Tahar Ben Jelloun eine Antwort. Der Körper des mündlichen *Erzählers* stellt in Fischer-Lichtes Terminologie die Verkörperung von Erzählungen dar, da die Erzählweise prozesshaft, dynamisch und performativ ist. Gleichzeitig würde ich aber Röttger in ihren Überlegungen folgen, wonach der Körper auch mediale Aspekte aufweisen muss, da ein bestimmtes Kontingent an Erzählungen über den Körper vermittelt wird. Diese stammen aus einem *kulturellen Fundus* (Alois Hahn) und sind potenziell ständig wiederholbar. Bei diachroner Betrachtung der Entwicklung der Volksliteratur im Maghreb kann daher meines Erachtens von einem Medienwechsel vom Körper zum Text gesprochen werden: Sujets der vormals oralen

Erzähltradition werden verstärkt in der Schriftliteratur verhandelt, wobei die Art des Mediums aber für deutliche Modifikationen sorgt.

Für die Adaption des Französischen als Literatursprache im maghrebini-schen Kulturraum gibt es verschiedene Gründe. Obwohl es die Sprache der ehemaligen Kolonialmacht war, ging mit ihrer Adaption eine gewisse Befreiung, weil Erweiterung des bislang gültigen Kanons an Gattungen, Autoren und Themen einher. Was die Gattungen betrifft, so wurde mit dem Französischen vor allem der Roman, den es in der traditionell von der Lyrik dominierten arabischen Tradition nicht gab, eingeführt. Besonders die Gelehrtentichtung war, wie der Name schon vermuten lässt, eine streng elitäre Angelegenheit, in der normativ und restringierend Inhalte und Autoren kontrolliert wurden. Hier wird bereits ein großer Vorteil der Adaption einer neuen Gattung samt Sprache ersichtlich: Vorher von der Schriftliteratur Ausgeschlossene, vor allem Frauen, konnten sich nunmehr Zugang zur Literaturproduktion verschaffen. Ein weiterer Vorteil lag in der Abkoppelung der Literatur von sakralen Inhalten, die ebenfalls erst mit der Übernahme einer neuen Sprache möglich wurde (vgl. Gronemann 271f.). Die Gattung des frankophonen Romans hat sich also nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer Fremdheit und Neuheit im Maghreb durchgesetzt. Nur über das Französische konnte eine Profanisierung der Literatur erfolgen und konnten in der arabischen Sprache sozialisierte Tabus umgangen werden, so beispielsweise das große Tabu der Selbstenthüllung und der Preisgabe von Persönlichem.

Der Umgang mit Enthüllungen, die gattungsspezifisch für Roman und Autobiografie sind, hat in der französischen und europäisch-christlichen Kultur eine andere Entwicklung genommen als in islamischen Gesellschaften, wo sie bis ins 21. Jahrhundert mit einem strikten Tabu belegt sind. Dieses Tabu der Selbstenthüllung und insbesondere das Konzept des Schleiers ist ein weite Teile der Gesellschaft regulierendes Prinzip, das sowohl in seiner literalen als auch in seiner übertragenen Bedeutung einen wichtigen Bestandteil der Poetiken vieler maghrebini-scher Autoren darstellt. Dies lässt sich besonders am Zusammenhang von Körper und Sprache zeigen, so fungiert das Französische für die Autoren als Sprachschleier (in den Autoreflexionen als *écriture voilée* bezeichnet), wenn sie über Persönliches schreiben beziehungsweise eine persönliche Perspektive in ihrer Literatur einnehmen (problematisch wäre auf Arabisch aufgrund der verwendeten Pronomen schon die Ich-Erzählung, vgl. hierzu ausführlich Déjeux). Die frankophone Literatur wird damit zum subversiven Medium, eine für Postkolonialliteraturen typische Entwicklung, und das sogar gleich in zweifacher Hinsicht: zum einen gegenüber der arabischen Eli-

tenkultur, zum anderen aber auch gegenüber der französischen Literatur, deren Sprache und Gattungen sie übernimmt. Strukturen der französischen Literatur werden unter anderem auf sprachlicher und motivischer Ebene aufgebrochen und vereinnahmt. Salman Rushdie hat diesen subversiven Aspekt von Postkolonialliteraturen einmal in einem Interview als *The Empire writes back* bezeichnet und damit einem Forschungstrend einen Namen gegeben, der sich mit Neuinterpretation des kolonialen Kanons auseinandersetzt (vgl. vor allem Ashcroft, Griffiths und Tiffin). Für die maghrebinische Literatur hat sich im Rahmen der Postkolonialdebatte in den 1960er Jahren ein weiterer Begriff herausgebildet: der der *guérilla linguistique* (geprägt von Khaïr-Eddine), der für ein subversives Programm steht, nach dem absichtlich gegen die von der Académie Française festgelegten Regeln für ein korrektes Französisch verstoßen wird. Als Subversion der Schriftliteratur ist außerdem zu werten, dass der Körper aus der Oraltradition in die Strukturen der Texte reintegriert wird. Mit Deleuze und Guattari könnte man von einer Reterritorialisierung des Körpers in der Schriftliteratur sprechen, von der er als vorherrschendes Medium der Literaturvermittlung in der Oraltradition deterritorialisiert wurde. Die Texte weisen zahlreiche Rekurse auf die Oraltradition auf und sind polyphon und polyperspektivisch.

Im Folgenden soll exemplarisch an Tahar Ben Jellouns Roman *L'enfant de sable* auf konkrete narrative Strategien der Verkörperung von Erzählen eingegangen werden. Der Text ist maßgeblich von *Tausendundeine Nacht* beeinflusst und durch *Halqa*-Elemente strukturiert, wodurch eine „Theatralisierung des Erzählens“ (Spiller 306) erreicht wird. Er besteht aus der Metaebene der Rahmenerzählung und einer Binnenhandlung mit mehreren Versionen, bedient sich also des für die arabische Literatur als typisch betrachteten Prinzips der Verschachtelung. Zugleich kann Ben Jellouns Text jedoch auch als postmodernes Werk verstanden werden, denn wie der nur drei Jahre zuvor erschienene Roman Umberto Ecos *Il nome della rosa* beginnt er mit einem Erzähler, der ein Tagebuch gefunden haben will, anhand dessen er eine Geschichte rekonstruiert. Die Rahmenhandlung konstituiert sich aus besonders plastisch dargestellten Erzählerkörpern und dialogischen Strukturen. Die Simulation der *Halqa* findet vor allem auf der Metaebene statt und wird durch den Diskurs unterstützt, so tritt der erste Erzähler nach einem Anfang *in medias res* auf Ebene der Binnenhandlung unmittelbar in Dialog zu seinem fiktiven Publikum: „Ce livre, je l'ai lu, je l'ai déchiffré pour de tels esprits. Vous ne pouvez y accéder sans traverser [...] mon corps. Je suis ce livre“ (12). („Ich habe dieses Buch für sie gelesen, entziffert. Euch ist es nur über [...] meinen Körper

zugänglich. Ich bin dieses Buch.“ [12]) Er überführt den geschriebenen Text zurück in die mündliche Tradition, indem er auf das Medium verweist, das den Inhalt des Tagebuchs vermitteln wird: „[s]on corps“. Er rekurriert außerdem explizit auf die *Halqa*, indem er die Erzählsituation, die räumliche Anwesenheit anderer Erzähler, thematisiert und seine Zuhörer zur Interaktion auffordert:

Que ceux qui partent avec moi lèvent la main droite pour le pacte de la fidélité. Les autres peuvent s'en aller vers d'autres histoires, chez d'autres conteurs. Moi, je ne conte pas des histoires uniquement pour passer le temps. Ce sont les histoires qui viennent à moi, m'habitent et me transforment. J'ai besoin de les sortir de mon corps pour libérer des cases trop chargées et recevoir de nouvelles histoires. (16)

(Wer mit mir kommt, erhebe die rechte Hand zum Treueschwur. Die anderen können zu anderen Geschichten, anderen Erzählern weiterziehen. Ich jedenfalls erzähle nicht nur zum Zeitvertreib Geschichten. Die Geschichten kommen zu mir, bewohnen und verändern mich. Ich muss sie aus meinem Körper herausholen, um überfüllte Fächer freizumachen und neue Geschichten aufzunehmen. [14f.]

An diesen Zitaten besonders interessant ist außerdem, was für ein Konzept der Erzähler seinem Körper als Medium zugrunde legt. Er konstruiert ihn als eine Art Speichermedium für Erzählungen, das statisch und passiv die Ankunft einer Erzählung abwartet und sich ihrer bei Überfüllung durch Erzählen wieder entledigt. Auch der Vergleich des Körpers mit dem Trägermedium Buch im ersten Zitat legt diese wenig aktive Funktion des Körpers beim Erzählen nahe. Darüber hinaus tritt der Erzähler auch in Dialog zu seinem impliziten Leser (bzw. Zuhörer), wie folgendes Zitat zeigt: „Appelons-le Ahmed. Un prénom très répandu. Quoi? Tu dis qu'il faut l'appeler Khémaïss? Non, qu'importe le nom. Bon, je continue: [...]“ (17). („Nennen wir ihn Ahmed. Ein sehr verbreiteter Name. Wie? Du sagst, er muß Khémaïss heißen? Nein, was sagt schon ein Name. Gut, ich fahre fort: [...]“ [15]) Dem Leser wird so von Anfang an das Gefühl der direkten Partizipation vermittelt und ein aktiver Part suggeriert. Der Erzähler versteht es außerdem, auch das fiktive Publikum mehr und mehr in die Geschichte zu involvieren. Durch die zunächst noch kontrollierte partielle Aufgabe von Autorität über die Erzählungen, wodurch der Eindruck von Ereignishaftigkeit entsteht, überträgt er den Zuhörern Verantwortung und veranlasst sie so zur aktiven Teilnahme. Zunächst lässt er nur Unsicherheit über den Fortgang der Geschichte erkennen: „Mais je vois dans vos yeux l'inquiétude. Vous ne savez pas où je vous emmène. N'ayez crainte, moi non

plus je ne le sais pas“ (21). („Aber ich sehe die Unruhe in euren Augen. Ihr wißt nicht, wohin ich euch führe. Doch habt darum keine Sorge, ich weiß es auch nicht.“ [19]) Im Gegensatz zu Scheherazade aus *Tausendundeine Nacht*, deren Leben davon abhängt, dass sie die Kontrolle und Autorität über ihre Geschichten behält, konstituiert sich *L'enfant de sable* gerade aus Kontrollverlusten, durch die ein Alternieren der Erzähler bewirkt wird, was den Aspekt der Ereignishaftigkeit noch stärker unterstreicht. Bald melden sich die ersten fiktiven Zuhörer zu Wort, denen die Verantwortung bewusst wird, die ihnen als Zuhörer übertragen wurde: „Nous ne sommes plus des spectateurs; nous sommes nous aussi embarqués dans cette histoire qui risque de nous enterrer tous dans le même cimetière“ (24). („Wir sind nicht länger Zuschauer; wir sind ebenfalls in diese Geschichte verstrickt, die uns möglicherweise alle im selben Friedhof begräbt.“ [22]) Der Erzähler regt sein Publikum zum Einbringen eigener Versionen an, in dem er auf Leerstellen im Text verweist:

C'est une période que nous devons imaginer, et, si vous êtes prêts à me suivre, je vous demanderai de m'aider à reconstituer cette étape dans notre histoire. Dans le livre, c'est un espace blanc, des pages nues laissées ainsi en suspens, offertes à la liberté du lecteur. A vous!

Je pense que [...]
Moi, je ne crois pas [...]
Non! Ce qui s'est passé [...]. (41f.)

(Diesen Abschnitt müssen wir uns ausdenken und, wenn ihr mir folgen wollt, so bitte ich euch, mir beim Rekonstruieren dieses Abschnitts unserer Geschichte zu helfen. Im Buch ist hier eine weiße Stelle, nackte offengehaltene Seiten, zur freien Verfügung des Lesers. Ihr seid am Zug!

Ich denke, dass [...]
Ich glaube nicht [...]
Nein! Was geschah [...]. [36])

Die Geschichte kommt in, wie Spiller es nennt, „basisdemokratischer Praxis“ (307) zustande. Dieselbe Strategie verfolgt auch der Diskurs mit dem impliziten Leser, der durch Leerstellen im faktualen Zusammenhang ständig aufgefordert wird, durch sinnstiftende Prozesse mögliche Versionen oder Verbindungen zu erfinden. Kurz darauf verliert der Erzähler die Kontrolle über die Erzählrunde, weil er den Ansprüchen des Publikums nicht mehr gerecht werden kann, das nach einer Autorität über die Erzählung verlangt; er wird als Erzähler abgesetzt:

Pendant que le conteur lisait cette lettre, un homme [...] se mit au centre, tenant à distance le conteur avec sa canne, il s'adressa à l'assistance: Cet homme vous cache la vérité. Il a peur de tout vous dire. Cette histoire, c'est moi qui la lui ai racontée. [...] Je l'ai vécue. (67)

(Während der Erzähler diesen Brief vorlas, [begab] ein langer, dünner Mann [...] sich in den Mittelpunkt, hielt sich mit einem Stock den Erzähler vom Leib und wandte sich an die Zuhörer: Dieser Mann verbirgt die Wahrheit vor euch. Er fürchtet, euch alles zu sagen. Diese Geschichte habe ich ihm erzählt. [...] Ich habe sie erlebt. [58])

Der heterodiegetische Erzähler wird von einem homodiegetischen Erzähler abgelöst, der angibt, die Geschichte erlebt zu haben und mit einem konkreten Wahrheitsanspruch auftritt. Neben der Transgression der Diegesen findet hier auch ein Rollentausch statt zwischen Erzähler und Zuhörer, der sich auf Protagonistenebene im Rollentausch der Geschlechter spiegelt.

Verschiedene narrative Strategien wie die plastische Darstellung von Erzählerkörpern, Dialoge mit dem impliziten Leser, mit fiktiven Zuhörern und den Erzählern untereinander, Ereignishaftigkeit durch Kontrollverlust der Erzähler, alternierende Erzähler und Transgression der Diegesen verleihen dem Text einen dynamischen, nichtlinearen und prozesshaften Charakter und lassen beim Lesen mehr oder weniger den Eindruck einer tatsächlichen *Halqa* entstehen. Diese Strategien sind mit den Eigenschaften identisch, die Fischer-Lichte für den Begriff der Verkörperung von Figuren heranzieht. *L'enfant de sable* fingiert insofern den performativen Prozess des mündlichen Erzählens, allerdings als schriftlicher Text durch seine Abgeschlossenheit beliebig oft wiederholbar. Interessant ist hier der Vergleich von Diskurs- und Metaebene: Während die Diskursebene durch die eben genannten Verfahrensweisen einen performativen Akt und die Verkörperung des Erzählens simuliert, weist die Metaebene eher Konzepte des Erzählerkörpers als Medium auf. Im Gegensatz zu den ereignishaften Diskursstrategien, die das Entstehen der gesamten Geschichte *L'enfant de sable* mit Rahmen- und Binnenhandlung im Akt des Erzählens verorten, wird die Teilerzählung der Binnenhandlung um den Protagonisten Ahmed/Zahra auf der Metaebene als präexistent dargestellt („Ce sont les histoires qui viennent à moi“, siehe oben). Von Performativität kann in diesem Verständnis keine Rede sein, obwohl die Medien in Form der Erzählerkörper die Darstellung der Erzählung ständig behindern und auf diese Art auch modalisieren. Der entscheidende Unterschied zu Fischer-Lichtes Medienbegriff liegt aber in der Autonomie der Erzähler, die für eine Verkörperung im Sinne von Fischer-Lichte Grundvoraussetzung und bei den Erzählerfiguren in *L'enfant de sable* gerade nicht gegeben ist – vielmehr werden die Erzählungen

selbst als autonom konzeptualisiert. *L'enfant de sable* wird so zum Hybrid aus Verkörperung (Diskursebene) und Medium (Metaebene), bezieht man auch noch die Darstellungsebene der Binnenhandlung mit ein, zeigen sich erstaunliche Korrespondenzen der Körperkonzepte zwischen Erzähler- und Protagonistenfiguren. Diese Rekurse auf die orale Erzähltradition machen die spezifische Erzählweise von *L'enfant de sable* und anderen Romanen aus.

IV. Der Körper als Medium der sozialen Interaktion im maghrebinischen Roman

Auf der Ebene der Binnenhandlung, die Gegenstand der folgenden kurzen Überlegungen sein wird, ist die Darstellung von Körper und Körpersprache in ihrer sozialen Dimension relevant, das bedeutet, vor allem als Mittel der Kommunikation der Protagonisten untereinander. Körpersprache wird von den Autoren zur Entfaltung der Narration inszeniert, über Körpersprache und -darstellungen wird eine Geschichte erzählt, die auch eine andere sein kann, als beispielsweise Diskurs oder verbale Interaktion der Protagonisten suggerieren. Das Motiv der Körpersprache wird so zum erzählkonstituierenden Medium. Das Senken der Augen oder ein Handkuss – auch in der maghrebinischen Kultur klassische Unterwerfungsgesten – werden als Pars pro toto eingesetzt und geben Aufschluss über Machtverhältnisse, Hierarchien, Sozialordnungen. An Körpersprache lässt sich daher besonders gut Gesellschaft entwerfen und lassen sich ihre Dynamiken aufzeigen. In dieser Beziehung stellt sich die Frage, ob der Körper ein Medium der sozialen Interaktion ist beziehungsweise von den Autoren als solches verstanden und bewusst inszeniert wird. Da es sich bei der Frage nach dem medialen Status des Körpers in der sozialen Kommunikation zunächst um eine der außerliterarischen Wirklichkeit handelt, erscheint es sinnvoll, einen soziologischen Medienbegriff heranzuziehen, um die Funktion des Körpers im gesellschaftlichen Zusammenhang zu beschreiben.

In vielen soziologischen Arbeiten, die den Körper zum Gegenstand haben, wird dieser grundsätzlich gleichzeitig auch als Medium verstanden (vgl. vor allem Gugutzer), ohne dass dies genauer reflektiert oder problematisiert würde. Der Körper wird als Medium des Ausdrucks von Gefühlen, der nonverbalen Kommunikation, der Verhandlung von Gesellschaft, der Etablierung, Perpetuierung und Transgression von Sozialordnung begriffen. Diesem Medienbegriff liegt aber ein dualistisches Verständnis vom Menschen und seinem Körper zugrunde: Der Körper wird als Spiegelbild der Seele verstanden, seine

Äußerungen als Zeichen für etwas Inneres, das zum Ausdruck gelangt. Die Beziehung zwischen Körperäußerung und Gefühl ist nach diesem Verständnis keine Teil-Ganzes-Relation, Körpersprache kein Pars pro toto, bei dem sich von dem einen auf das andere schließen lässt. Vielmehr suggeriert das Verständnis vom Körper als Medium, dass der Blick auf eine Körperäußerung über die Körpergrenze hinweg auf etwas Dahinterliegendes fällt und sich nicht auf die tatsächliche Körperäußerung beschränkt. Aus soziologischer Perspektive ist daher das Verständnis vom Körper als Medium zu kritisieren. Der Körper kann allerdings in manchen Situationen zum Medium werden, wenn es sich nämlich bei seinen Äußerungen um (dis-)simulierte Gesten handelt. Hier wird der Körper zur Projektionsfläche und soll etwas aufzeigen, das tatsächlich abwesend ist, der Dualismus ist damit aufgehoben. Wenn es um die simulierte und somit inszenierte Geste geht, erscheint es wiederum sinnvoll, einen theaterwissenschaftlichen Medienbegriff zur Erklärung von sozialen Kommunikationsprozessen heranzuziehen. An dieser Stelle sei an die Debatte von Fischer-Lichte und Röttger erinnert, deren Ergebnisse in Bezug auf den Körper des Schauspielers auch analog auf den (dis-)simulierenden Körper angewandt werden können. Die Frage, ob und wie der Körper im Text als Medium der sozialen Interaktion verstanden wird, kann allerdings nur beantwortet und mit Theoretisierungen nichtliterarischer Disziplinen verglichen werden, wenn Autoren explizite medientheoretische Konzepte verfolgen (wie im Fall der oben beschriebenen Erzählerfiguren aus Tahar Ben Jellouns *L'enfant de sable*). Gibt es keine hinreichend expliziten Konzepte, ist eine Grenze der philologischen Arbeit erreicht.

Literaturverzeichnis

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths und Helen Tiffin. *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*. London, New York: Routledge, 1989.
- Ben Jelloun, Tahar. *L'enfant de sable*. Paris: Ed. du Seuil, 1985.
- . *Sohn ihres Vaters*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.
- Déjeux, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Éd. Karthala, 1994.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Collection Critique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- Fischer-Lichte, Erika. „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“. *Performativität und Medialität*. Hg. Sybille Krämer. München: Fink, 2004. 141–62.
- Gronemann, Claudia. „Mehrsprachigkeit als Sprachreflexion und Mediensimulation in der maghrebischen Literatur.“ „*Viele Sprachen lernen ... ein nothwendiges Uebel*“?: Chancen und Probleme der Mehrsprachigkeit. Hg. Christiane Maaß und Sabine Schrader. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002. 269–85.
- Gugutzer, Robert, Hg. *Soziologie des Körpers. Einsichten*. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2004.
- Hahn, Alois. *Körper und Gedächtnis. Wissen Kommunikation und Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.
- Khair-Eddine, Mohammed. *Moi l'aigre*. Paris: Ed. du Seuil, 1970.
- Krämer, Sybille. „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren.“ *Medienphilosophie*. Hg. Stefan Münker, Alexander Roesler und Mike Sandbothe. Frankfurt/M.: Fischer, 2003. 78-90.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Keime der Vernunft: Vorlesungen an der Sorbonne 1949-1952*. Hg. Bernhard Waldenfels. Übers. Antje Kapust. Übergänge 28. München: Fink, 1994.
- Plessner, Helmuth. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.

- Röttger, Kati. „F@ust vers. 3.0: Eine Theater- und Mediengeschichte.“
Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. Hg. Christopher Balme und Markus Moninger. Intervisionen. 5. München: ePODIUM-Verlag, 2004. 33–54.
- „Intermedialität als Bedingung von Theater: Methodische Überlegungen.“
Theater und Medien: Grundlagen – Analysen – Perspektiven – eine Bestandsaufnahme. Hg. Henri Schoenmakers. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2008. 117-25.
- Spiller, Roland. *Tahar Ben Jelloun: Schreiben zwischen den Kulturen*. Beiträge zur Romanistik 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.

**Vom Körper als Medium zum Medium des Textes.
Der Körper als narrative Strategie in Tahar Ben Jellouns
L'enfant de sable
Susanne Kaiser (Freie Universität Berlin)**

Dieser Text ist erschienen im Sammelband:
Jens Elze, Zuzanna Jakubowski, Lore Knapp, Stefanie Orphal,
Heidrun Schnitzler (Hg.): Möglichkeiten und Grenzen der Philologie.
GiNDok – Publikationsplattform Germanistik 2011.

URN dieses Textes: [urn:nbn:de:hebis:30-106708](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106708)

URN des Sammelbandes: [urn:nbn:de:hebis:30-106620](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hebis:30-106620)

Faculty of Modern and Medieval Languages,
University of Cambridge (UK)

Department of German and Romance
Languages and Literatures,
Johns Hopkins University (USA)

Department of Germanic Studies,
University of Chicago (USA)

Friedrich Schlegel Graduiertenschule
für literaturwissenschaftliche Studien,
Freie Universität Berlin