

ISLAMKUNDLICHE UNTERSUCHUNGEN · BAND 2

Barbara Sigge

Entbehrung und Lebenskampf

Die Autobiographie des marokkanischen Autors
Mohamed Choukri

 KLAUS SCHWARZ VERLAG · BERLIN · 1997

1997
A

9868





8

Barbara Sigge
Entbehrung und Lebenskampf

Barbara Sigge
Entbehrung und Lebenskampf

UN



8



Barbara Sigge
Entbehrung und Lebenskampf

herausgegeben
von
Klaus Schwarz

Barbara Sigge

von

Gerd Winkelhans

Entbehrung und Lebenskampf

Die Autobiographie des marokkanischen Autors
Mohamed Choukri



KLAUS SCHWARZ VERLAG · BERLIN



13
ISLAMKUNDLICHE UNTERSUCHUNGEN · BAND 213

begründet

von

Klaus Schwarz

herausgegeben

von

Gerd Winkelhane

KLAUS SCHWARZ VERLAG · BERLIN



ISLAMKUNDLICHE UNTERSUCHUNGEN · BAND 213

Inhalt

1 Einleitung.....	1
1.1 Zum Aufbau und Inhalt der Arbeit.....	1
1.2 Bemerkungen zur Übersetzung und.....	5
2 Der Autor und sein Werk.....	9
2.1 Der Autor.....	9
2.2 Das Werk.....	9
3 <i>Al-buḥz al-ḥāfī</i> und Zaman "romantische Picaresque".....	10
3.1 Das fiktionale <i>Choukri</i> Autobiographische.....	10
3.2 Das fiktionale <i>Choukri</i> Autobiographische.....	14
3.3 Das Picaresque in <i>Choukri</i> Autobiographische.....	17



Barbara Sigge

Entbehmung und Lebenskampf

Die Autobiographie des marokkanischen Autors

Mohamed Choukri

5 Entstehungsumfeld und Entstehungsgeschichte von <i>Al-buḥz al-ḥāfī</i>	23
5.1 Die internationale Künstlerzenerie in Tanger als Entstehungsumfeld.....	23
5.1.1 Die Faszination Tangers für die internationale Künstlerzenerie.....	23
5.1.2 Choukris Kontakte zur internationalen Künstlerzenerie und ihre Bedeutung für sein Werk.....	30
5.2 Die besondere Rolle von Paul Bowles bei der Entstehung von <i>Al-buḥz al-ḥāfī</i>	39
5.2.1 Bowles' Verhältnis zur marokkanischen Kultur.....	39
5.2.2 Die Übersetzung des <i>Al-buḥz al-ḥāfī</i>	40
5.2.3 Die Entstehung und Gestaltung des <i>Al-buḥz al-ḥāfī</i>	40
5.2.4 Exotismus und die Entstehung des <i>Al-buḥz al-ḥāfī</i>	40



KLAUS SCHWARZ VERLAG · BERLIN · 1997





97 A 9868

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Sigge, Barbara:

Entbehmung und Lebenskampf : die Autobiographie des marokkanischen Autors Mohamed Choukri / Barbara Sigge. – Berlin : Schwarz, 1997

(Islamkundliche Untersuchungen ; Bd. 213)
ISBN 3-87997-264-8

Alle Rechte vorbehalten.

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk oder einzelne Teile daraus nachzudrucken oder zu vervielfältigen.

© Gerd Winkelhane, Berlin 1997.

Klaus Schwarz Verlag GmbH, Postfach 41 02 40, D-12112 Berlin
ISBN 3-87997-264-8

Druck: Offsetdruckerei Gerhard Weinert GmbH, D-12099 Berlin

ISSN 0939-1940
ISBN 3-87997-264-8



Inhalt

1	Einleitung.....	1
1.1	Zum Aufbau und Inhalt der Arbeit.....	1
1.2	Bemerkungen zur Übersetzung und Transkription.....	5
2	Der Autor und sein Werk.....	6
2.1	Der Autor.....	6
2.2	Das Werk.....	6
3	<i>Al-ḥubz al-ḥāfi</i> und <i>Zaman al-'aḥṭā'</i> : eine "romanhafte Pikaro- autobiographie".....	10
3.1	Der "autobiographische Pakt" Choukris mit dem Leser.....	10
3.2	Das Fiktionale in Choukris Autobiographie.....	14
3.3	Das Pikareske in Choukris Autobiographie.....	17
4	Zur Bedeutung von Choukris Autobiographie in der maghrebini- schen und arabischen Literatur.....	22
4.1	Choukri und <i>Al-ḥubz al-ḥāfi</i> als "Phänomen".....	22
4.1.1	<i>Al-ḥubz al-ḥāfi</i> als Sonderfall in der maghrebini- schen Literatur.....	23
4.1.2	<i>Al-ḥubz al-ḥāfi</i> als Sonderfall in der arabischen Autobiographik.....	26
4.2	<i>Zaman al-'aḥṭā'</i> als Nachfolgewerk von <i>Al-ḥubz al-ḥāfi</i>	31
5	Entstehungsumfeld und Entstehungsgeschichte von <i>Al-ḥubz al-ḥāfi</i>	33
5.1	Die internationale Künstlerszene in Tanger als Entstehungsumfeld.....	33
5.1.1	Die Faszination Tangers für die internationale Künstlerszene.....	33
5.1.2	Choukris Kontakte zur internationalen Künstlerszene und ihre Bedeutung für sein Werk.....	38
5.2	Die besondere Rolle von Paul Bowles bei der Entstehung von <i>Al-ḥubz al-ḥāfi</i>	40
5.2.1	Bowles' Verhältnis zur marokkanischen Kultur.....	40
5.2.2	Die Übersetzungen marokkanischer Erzählungen durch Bowles.....	42
5.2.3	Die Entstehung und Übersetzung von <i>Al-ḥubz al-ḥāfi</i>	46
5.2.4	Exotismus in der 'westlichen' Rezeption von <i>Al-ḥubz al-ḥāfi</i>	53
6	Zur Darstellung von Entbehrung in <i>Al-ḥubz al-ḥāfi</i> und <i>Zaman al-'aḥṭā'</i>	56
6.1	Entbehrung als dominierendes Element des Lebensraumes.....	57

6.1.1 Armut und Hunger als individuelle Erfahrung materieller Entbehrung	59
6.1.2 Entwurzelung, Diskriminierung und Ausbeutung als Begleiterscheinungen materieller Entbehrung	63
6.1.3 Gewalt als Folge von Entbehrung und Hindernis der Befreiung	65
6.1.4 Unwissenheit und Analphabetentum als geistige Dimension von Entbehrung	69
6.2 Entbehrung als Komponente der Textstruktur in <i>Al-ḥubz al-ḥāfī</i>	71
7 Zur Darstellung des Lebenskampfes in <i>Al-ḥubz al-ḥāfī</i> und <i>Zaman al-'aḥṭā'</i>	76
7.1 Die Überlebensstrategien des Helden und ihre Funktionen im Lebenskampf	76
7.1.1 Geduld als mögliche Strategie des Ertragens	76
7.1.2 Phantasien als Kompensation, Bewältigung und Vergessen	79
7.1.3 Flucht und Vagabundentum als Abwendung der Todesgefahr und Erschließung neuen Lebensraumes	86
7.1.4 Gegenmoral als Legitimation, Lebensprinzip und Provokation	90
7.1.5 Sexualität als ontologische Bestätigung, Feier des Lebens und Suche nach Nähe	96
7.1.6 Gewalt als Verteidigung, Selbstbehauptung und Rausch	102
7.1.7 Bildung als Befreiung, Suche und Herausforderung	107
7.2 Das Scheitern an der Last der Vergangenheit	112
8 Vom Lebenskampf des Helden zum Lebenskampf des Autors im Schreiben	118
9 <i>Al-ḥubz al-ḥāfī</i> und <i>Zaman al-'aḥṭā'</i> als Dokumente eines erfolgreichen Lebenskampfes?	124
10 Literaturverzeichnis	127
10.1 Primärliteratur	127
10.2 Weitere Werke des Autors	127
10.3 Übersetzungen	127
10.4 Sekundärliteratur	128
10.5 Index	135

1 Einleitung

1.1 Zum Aufbau und Inhalt der Arbeit

Mohamed Choukri [Muḥammad Šukrī] ist seit seinen ersten Veröffentlichungen einer der umstrittensten Schriftsteller der arabischsprachigen Literatur. Dazu tragen maßgeblich sein ungewöhnlicher Aufstieg vom Straßenjungen zum Autor und die Wahl eines Lebens am Rande der Gesellschaft zum Thema seiner Literatur bei. Mit der Autobiographie *Al-ḥubz al-ḥāfī* hat Choukri ein Werk geschaffen, in dem seine von Entbehrung und Gewalt geprägte Jugend in den Straßen, Bars und Bordellen von Tanger und Tetouan in einer für die arabische Literatur ungewöhnlichen Offenheit dargestellt ist.¹ Choukri hat sich damit in vieler Hinsicht über die Tabus der arabischen Literatur hinweggesetzt. Mit *Zaman al-'aḥṭā'* hat Choukri sein autobiographisches Werk fortgesetzt.²

Bei der ersten Lektüre von *Al-ḥubz al-ḥāfī* schwankte meine Reaktion zwischen Abgestoßensein und Faszination. Als abstoßend empfand ich sowohl die Lebensbedingungen des Helden als auch einige der Mittel, mit denen er sich Überleben und Genuß garantiert. Die Faszination beruhte auf dem außerordentlichen Willen des Helden, das Leben gegen alle lebensfeindlichen Umstände nicht nur zu verteidigen, sondern lebenswert zu gestalten. Eine besondere Spannung bezieht *Al-ḥubz al-ḥāfī* darüberhinaus aus seinem autobiographischen Charakter. Held und Autor scheinen als Einheit. So vermittelte der Text den Eindruck äußerster Authentizität.

Aus der Polarität zwischen Abstoßendem und Faszinierendem in diesem Text entwickelte sich die Themenstellung der vorliegenden Arbeit. Sie umfaßt folgende Schwerpunkte:

- Der Lebensraum des Helden. Er ist vorläufig mit dem Begriff Entbehrung charakterisiert.

¹ Šukrī, Muḥammad: *Al-ḥubz al-ḥāfī*. *Sīra dātīya riwā'īya* 1935-1956. London [o.J.]. Das Buch ist in Marokko verboten, daher lag mir die marokkanische Ausgabe nicht vor. Der Titel wird im folgenden als *Ḥubz* zitiert.

² Šukrī, Muḥammad: *Zaman al-'aḥṭā'*. *Sīra dātīya riwā'īya*. [o.O.] 21992. Der Titel wird im folgenden als *Zaman* zitiert.

- Die Lebensstrategien des Helden. Sie sind unter dem Begriff Lebenskampf zusammengefaßt.
- Das autobiographische Moment.

Im folgenden werden diese Schwerpunkte unter Erläuterung der methodischen Vorgehensweise kurz umrissen.

Als Textgrundlage habe ich die gesamte Autobiographie Choukris in ihren beiden Teilen *Al-ḥubz al-ḥāfī* und *Zaman al-'aḥṭā'* gewählt. Aus der Entwicklung der Fragestellungen anhand der Lektüre von *Ḥubz* ergibt sich, daß dieser Teil der Autobiographie im Vordergrund steht. Um den Rahmen der Arbeit in angemessenen Grenzen zu halten, wurde auf eine Einbeziehung weiterer Texte aus dem Werk Choukris verzichtet.

Die vorliegende Arbeit gibt zunächst allgemeine einführende Informationen zu Autor und Werk. Dem schließen sich Vorüberlegungen zum Verhältnis von Autobiographischem und Fiktionalem in Choukris "romanhafter Autobiographie", wie es im Untertitel beider Textteile heißt, an. Vor dem Einstieg in die inhaltliche Analyse wird ausführlich die Entstehung des Werkes und seine Bedeutung dargestellt. Die Notwendigkeit einer solchen Kontextualisierung für ein umfassendes Verständnis des Werkes ergibt sich aus der Sonderposition, die Choukri innerhalb der arabischen wie der marokkanischen Literatur einnimmt und aus der besonderen Entstehungsgeschichte von *Ḥubz*.

Die im Kontext der arabischen Literatur ungewöhnliche Offenheit der Darstellung in Choukris Werk wirft die Frage nach den Umständen auf, die eine solche untypische Literatur hervorgebracht haben. Mohamed Choukris Werk ist ohne die Stadt Tanger und ihren kosmopolitischen Charakter als Mittelpunkt einer Künstlerelite kaum denkbar. Choukri hat dies immer wieder betont.

Eine besondere Rolle für die Entstehung von *Ḥubz* spielt der amerikanische Schriftsteller Paul Bowles, der den Text kapitelweise ins Englische übertrug, noch bevor der gesamte Text geschrieben war. Mohamed Choukri hatte vor dem Verleger Peter Owen behauptet, seine Autobiographie bereits geschrieben zu haben, bevor er ein einziges Wort davon zu Papier gebracht hatte. Aus dieser ungewöhnlichen Entstehungs-

geschichte von Hubz sind verschiedentlich Rückschlüsse auf die Bedeutung Bowles' für die Gestaltung des Textes gezogen worden. Mir scheinen einige grundlegende Überlegungen dazu angebracht, bevor ich mich der inhaltlichen Analyse des Werkes zuwende.

Entbehrung und Lebenskampf, die in der inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Werk untersucht werden, sind die beiden Faktoren, die im Leben des Helden dominieren. Sie werden weitgehend textimmanent bearbeitet. Entbehrung wurde als Oberbegriff für den Lebensraum des Helden gewählt. Sie wird als das maßgebliche Konstituens dieses Lebensraumes untersucht, als die Lebensbedingung, mit der das Ich der Autobiographie von seiner frühesten Kindheit an in Form einer allgegenwärtigen Lebensbedrohung konfrontiert ist. Die Entbehrung wird als Ausgangslage und Szenario der gesamten autobiographischen Entwicklung dargestellt. Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie sich dieser Lebensraum auf den Lebenskampf auswirkt, dessen Ziel die Überwindung der Entbehrung ist.

Der Lebenskampf des Helden, die Gesamtheit seiner Strategien des Überlebens, wird hinsichtlich seiner verschiedenen Erscheinungsformen beschrieben. Dabei sollen ihre jeweiligen Funktionen und ihre Wirksamkeit berücksichtigt werden. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach einer Entwicklung in der Wahl der Strategien im Verlauf des Lebenskampfes. Dabei wird untersucht, welche der Strategien dem reinen Überleben dienen und welche geeignet sind, zu einer echten Überwindung der Lebensbedingungen durch den Helden zu führen. Der Weg vom Analphabeten zum Autor weist auf eine solche mögliche Überwindung hin.

Die literarische Gattung der Autobiographie fordert auf, den Blick über den Text hinaus der Person des Autors zuzuwenden. Die Figur des Helden und die Person des Autors dürfen jedoch nicht von vornherein gleichgesetzt werden. Vielmehr muß die Beziehung von Autor und Held als ein zu untersuchender Aspekt betrachtet werden. Daher ist zu unterscheiden zwischen dem Helden, für den auch die Bezeichnung 'Mohamed' verwendet wird, und dem Autor, der im folgenden immer gemeint ist, wo von 'Choukri' die Rede ist.

Die Arbeit wird abgeschlossen mit Überlegungen über die Manifestation des Lebenskampfes, der für den Helden in der Autobiographie beschrieben ist, auf der Ebene des Autors. Hier wird eine Synthese der Ergebnisse aus der inhaltlichen und kontextuellen Untersuchung angestrebt. Diese beinhalten die Frage nach dem Kontinuum der Persönlichkeit von Held und Autor, das den Leser letzteren in ersterem wiedererkennen läßt. Eine solche Fragestellung faßt die Autobiographie in ihrer Gesamtbedeutung als Produkt und als Akt im Leben des Autors auf.

Wichtige Informationen für diese Arbeit sammelte ich in Gesprächen mit Mohamed Choukri, die ich im Februar 1995 über mehrere Tage in Tanger führen konnte. Die persönlichen Begegnungen und Eindrücke in Tanger sind auch für meinen Entschluß verantwortlich, der Beschreibung des Umfeldes des Autors mehr Platz einzuräumen, als ich ursprünglich vorgesehen hatte. Diese Teile der Arbeit sollen zu einem anschaulichen Eindruck jener Szene von Tanger verhelfen, in der die Autobiographie Choukris entstand. Die Ergebnisse der Gespräche sind mit freundlicher Genehmigung Mohamed Choukris an verschiedenen Stellen in diese Arbeit eingeflossen.³ Bei meinem Aufenthalt in Tanger hatte ich auch Gelegenheit zu einem kurzen Gespräch mit Paul Bowles, das ebenfalls in die Arbeit eingegangen ist.

Ich danke Professor Wild, der diese Arbeit mit wohlwollender Neugier betreut hat, Roberto de Hollanda, der den Kontakt zum Autor hergestellt hat und für Auskünfte immer zur Verfügung stand, meinen Eltern und allen Freunden, die mit Kritik und Unterstützung zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Vor allem aber danke ich Mohamed Choukri, der mir mit großer Geduld immer wieder zahlreiche Fragen beantwortet. Darüber hinaus hat Mohamed Choukri mir sein Archiv zur Verfügung gestellt, und mir damit den Zugang zur wichtigsten arabischsprachigen Sekundärliteratur über sein Werk ermöglicht. Ich verdanke der Begegnung mit ihm wichtige Anregungen für die Bearbeitung dieses Themas und einen Großteil der anhaltenden Motivation für diese Arbeit.

³ Die Gespräche mit Mohamed Choukri werden im Verlauf der Arbeit zitiert als: Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995. Ein Großteil dieser Gespräche wurde mit Genehmigung des Autors aufgezeichnet und ist bei Bedarf einhörbar. Zitierte Teile der Gespräche, die nicht aufgezeichnet sind liegen als Gesprächsprotokoll vor.

1.2 Bemerkungen zur Übersetzung und Transkription

Entlehnungen aus Werken, die mir in französischer und englischer Sprache vorlagen, werden im allgemeinen im Original zitiert. Ich habe diese jedoch übersetzt, wo die fremdsprachliche Einfügung sich auf die Lesbarkeit des Satzes ausgewirkt hätte. Ebenso wie diese Übersetzungen stammen auch Übersetzungen aus anderen Sprachen als den genannten ausschließlich von mir. Zitate aus den Primärquellen *Al-ḥubz al-ḥāfī* und *Zaman al-'aḥṭā'* beruhen auf meiner eigenen Übersetzung, in der ich Textgenauigkeit über literarische Qualität stelle. In meiner Übersetzung übernehme ich, ohne im einzelnen besonders darauf hinzuweisen, Passagen aus den im folgenden genannten Übersetzungen, wo diese sich als treffend und für den Verwendungszweck genau genug erwiesen. Für *Ḥubz* ist dies die Übersetzung von Georg Brunold, *Das nackte Brot*,⁴ und für *Zaman* die Übersetzung von Doris Kiliyas, *Zeit der Fehler*.⁵ Zur besseren Orientierung für den des Arabischen unkundigen Leser sind trotz der Abweichungen vom genauen Wortlaut der oben genannten Übersetzungen diese als Belegstellen durchgehend mit angegeben.

Die Transkription arabischer Begriffe richtet sich im allgemeinen nach den Regeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Marokkanische Eigennamen werden nach der mir im Einzelfall vorliegenden Schreibweise in der französischen Umschrift oder in der Transkription aus dem Arabischen zitiert. Eine Transkription erfolgt daher nur für die Namen, die in arabischen Texten genannt werden. Namen, die in beiden Formen auftraten, werden bei ihrer ersten Erwähnung in der Arbeit transkribiert. Im folgenden wird der Schreibweise von Eigennamen der Vorzug gegeben, die der Träger des Namens selbst verwendet. Andere arabische Eigennamen werden in Transkription genannt. Arabische Zitate aus den Primärquellen werden in einer modernen Mischtranskription wiedergegeben. Ich habe dabei in Anpassung an die sprachliche Ebene der Autobiographie Choukris, die in einem syntaktisch und lexikalisch der Umgangssprache angenäherten Hocharabisch verfaßt ist, auf die vollständige Vokalisierung der grammatikalischen Endungen verzichtet.

⁴ Choukri, Mohamed: *Das nackte Brot*. Ein autobiographischer Roman und fünfzehn Erzählungen. München 1992.

⁵ Choukri, Mohamed: *Zeit der Fehler*. Frankfurt a.M. 1994.

2 Der Autor und sein Werk

2.1 Der Autor

Mohamed Choukri wurde am 25.3.1935 in Beni Chiker, einem kleinen Ort im marokkanischen Rifgebirge, als Sohn einer armen Berberfamilie geboren. Die Hungersnot im Rif Anfang der vierziger Jahre, Ergebnis von Dürre und Krieg, zwang die Familie zur Migration zunächst nach Tanger, später nach Tetouan. Unter der Tyrannei des Vaters und gezwungen durch materielle Not mußte Choukri von frühester Kindheit an seinen Beitrag zum Familieneinkommen leisten. Ständig auf der Flucht vor der Gewalttätigkeit des Vaters verbrachte der Heranwachsende große Teile von Kindheit und Jugend auf der Straße. An einen Schulbesuch war nicht zu denken. Bis zum 20. Lebensjahr Analphabet, besuchte Choukri ab 1956 die Schule in Larache. Der Schulbesuch wurde ihm durch die Alphabetisierungskampagnen der neuen Unabhängigkeitsregierung möglich. Nach Abschluß der Schule besuchte er ein Lehrerkolleg in Tetouan, das er jedoch nicht abschloß. Anschließend begann er, in Tanger am Gymnasium Arabisch zu unterrichten. Dieser Tätigkeit ging er 21 Jahre lang ohne besondere Begeisterung nach. Nebenbei schrieb Choukri Literaturkritiken und arbeitete als Redakteur einer Kultursendung bei Radio Tanger. Heute ist Mohamed Choukri abgesehen von seiner schriftstellerischen Arbeit auch als Herausgeber seiner älteren Werke tätig. Aus Angst der Verleger vor der Zensur hatten diese Bücher lange auf ihre Veröffentlichung warten müssen. Daneben produziert Choukri weiterhin eine wöchentliche Radiosendung über europäische und arabische Literatur.¹

2.2 Das Werk

Choukris Karriere als Schriftsteller begann 1966 mit der Veröffentlichung der Kurzgeschichte *Al-ʿunf ʿalā š-šātiʿ* (Die Gewalt am Strand)

¹ Die Informationen über den Autor stammen aus dem persönlichen Gespräch. Ein Teil der Informationen ist zusätzlich auch in der Autobiographie enthalten. Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

in der libanesischen Literaturzeitschrift *Al-ʿĀdāb*.² Weitere Kurzgeschichten in libanesischen und irakischen Literaturzeitschriften folgten. Kennzeichnend für die weitere Entwicklung des Schriftstellers ist die Tatsache, daß viele seiner Werke zunächst in Übersetzung erschienen. Die Zensur in Marokko verhinderte lange ihre Veröffentlichung in arabischer Sprache. 1970 erschien erstmals eine Kurzgeschichte in der englischen Übersetzung des Schriftstellers Paul Bowles in *Harper's Journal*: "The Prophet's Slippers".³ 1973 wurde Choukri mit seinem bekanntesten Werk, einer Autobiographie, welche die Jahre 1934–1956 behandelt, schlagartig berühmt. Von Bowles ins Englische übersetzt, erschien sie in London unter dem Titel *For Bread Alone*.⁴ Choukri schildert darin seine Erfahrungen der Armut und seinen unbändigen Lebenswillen. Der behandelte Zeitraum reicht von Kindheit und Jugend bis zu dem Entschluß, lesen und schreiben zu lernen, der im zwanzigsten Lebensjahr erfolgte. Eine französische Übersetzung durch den französischsprachigen marokkanischen Schriftsteller Tahar Ben Jelloun machte den Text 1980 erstmals einem breiten marokkanischen Publikum zugänglich.⁵ Zwei Jahre später konnte Choukri dieses Werk, arabisch *Al-ḥubz al-ḥāfī* (Das nackte Brot), schließlich auch im Original in Marokko veröffentlichen. Eine Londoner Auflage bei Dār as-Sāqī verbreitete das Werk auch im arabischen *mašriq*.⁶ Seit ihrer Veröffentlichung

² Vgl. Barrāda, Muḥammad: "Muqaddima". In: Šukrī, Muḥammad: Maḡnūn al-ward. Qīṣaṣ. Qaddama lahā d-Duktūr Muḥammad Barrāda. Beirut 1979, S. 5–15, hier: S. 6f.

³ Vgl. Brunold, Georg: "Zwischenwort". In: Choukri, Mohamed: Das nackte Brot. Ein autobiographischer Roman und fünfzehn Erzählungen. München 1992, S. 211–213, hier: S. 212. Bowles nennt auch eine frühe Kurzgeschichte in der Zeitschrift *Antaeus*, durch die der Verleger Peter Owen auf Choukri aufmerksam geworden sei. Vgl. Briatte, Robert: Paul Bowles, 2117 Tanger Socco. Ein Leben. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 287. Choukri erwähnt darüber hinaus noch Veröffentlichungen in der Zeitschrift *Trans Atlantic*. Vgl. Choukri, Mohamed. "Being and Place". In: Ghazoul, Ferial J./Barbara Harlow (Hg.): The View from Within. Writers and Critics on Contemporary Arabic Literature. A Selection from *Alif: Journal of Comparative Poetics*. Kairo 1994, S. 220–227, hier: S. 222.

⁴ Choukri, Mohamed: *For Bread Alone*. Translated from the Arabic with an Introduction by Paul Bowles. London 1973. Mir lag nur ein Nachdruck unter demselben Titel vor, San Francisco 1987. Der Titel wird im folgenden abgekürzt als *Bread* zitiert.

⁵ Choukri, Mohamed: *Le Pain nu*. Récit autobiographique traduit de l'arabe et présenté par Tahar Ben Jelloun. Paris 1981.

⁶ Šukrī, Muḥammad: *Al-ḥubz al-ḥāfī*. Sīra dātīya riwā'īya 1935–1956. London o. J.

bildete diese Autobiographie in der arabischen Welt einen Stein des Anstoßes. Wo immer sie gelesen wurde, wurde sie gefeiert und angefeindet zugleich. Die Zensur ließ nicht lange auf sich warten. In Marokko und vielen anderen arabischen Staaten ist *Ḥubz* bis heute verboten.

Ein ähnliches Schicksal widerfuhr Choukris Erzählband *Al-ḥaima* (Das Zelt), der Geschichten aus den Jahren 1967–1984 enthält.⁷ Früh verboten sind diese Kurzgeschichten jedoch kaum bekannt geworden. Einige der Geschichten sind in deutscher Übersetzung in der Taschenbuchausgabe von *Das nackte Brot* zu finden. Das arabische Original ist nicht mehr auf dem Markt. Ein zweiter Kurzgeschichtenband *Maḡnūn al-ward* (Der Rosennarr) mit Geschichten von 1966–1978 ist vereinzelt noch erhältlich und in verschiedene europäische Sprachen übersetzt.⁸ Ein Kurzgeschichtenband mit dem Titel *Al-madīna al-muḡādda* (Die entgegengesetzte Stadt) ist lediglich in den Sammelband *Five Eyes* in englischer Übersetzung aufgenommen und in arabischer Sprache nicht veröffentlicht.⁹

Choukri verfaßte in dieser Zeit auch zwei tagebuchartige Bände über seine Begegnungen mit den Schriftstellern Jean Genet und Tennessee Williams in Tanger, *Ġān Ġinīh [Jean Genet] fī Ṭanġa* und *Tīnissī Wilyāmz [Tennessee Williams] fī Ṭanġa*.¹⁰ Diese Bücher bieten interessante Skizzen der Künstlerszene im Tanger der sechziger und siebziger Jahre. Der Kurzroman *As-sūq ad-dāḥilī* (Der Socco Chicco) schließlich, fertiggestellt 1971, ist ein lebhaftes Portrait der 'Hippestadt Tanger'.¹¹

⁷ Šukrī, Muḥammad: *Al-ḥaima*. Qiṣaṣ. Tanger 1985.

⁸ Šukrī, Muḥammad: *Maḡnūn al-ward*. Qiṣaṣ. Qaddama lahā d-Duktūr Muḥammad Barrāda. Beirut 1979.

⁹ Bowles, Paul (Hg.): *Five Eyes*. Stories by Abdeslam Boulaich, Mohamed Choukri, Larbi Layachi, Mohammed Mrabet, Ahmed Yacoubi. Edited & Translated by Paul Bowles. Santa Barbara 1979. Dieser Band enthält Choukris Geschichten "Bachir Alive and Dead", "Men Are Lucky", "The Prophet's Slippers" und die Sammlung "The Converse City".

¹⁰ Šukrī, Muḥammad: *Ġān Ġinīh [Jean Genet] fī Ṭanġa*. Rabat 21993 und Šukrī, Muḥammad: *Tīnissī Wilyāmz [Tennessee Williams] fī Ṭanġa*. Rabat 1993. In deutscher Übersetzung erschienen diese Aufzeichnungen in einem Band. Choukri, Mohamed: *Jean Genet und Tennessee Williams in Tanger*. Hamburg 1995.

¹¹ Šukrī, Muḥammad: *As-sūq ad-dāḥilī*. Rabat 21992. Der Titel bezieht sich auf einen kleinen Platz in der Altstadt von Tanger, berüchtigt als Treffpunkt zwielichtiger Gestalten.

Choukris Theaterstücke blieben weitgehend unbekannt. Das 1971 entstandene Stück *As-sa'āda* (Das Glück) gehört zu den kürzlich von Choukri selbst veröffentlichten Werken.¹² Daneben sind als Titel *Aṭ-ṭalaqa al-'aḥīra* (Der letzte Schuß)¹³ und *Istarnākūs al-'aẓīm 'au maut al-'abqarī* (Der große Isternakus oder der Tod des Genies) zu nennen.¹⁴

Nach einer langen Schreibpause verfaßte Choukri fast zwanzig Jahre nach *Ḥubz* 1991 den zweiten Teil seiner Autobiographie, *Zaman al-'aḥṭā'* (Zeit der Fehler).¹⁵ Die Handlung schließt mit dem Schulbesuch des Helden direkt an die von *Ḥubz* an. Dieser zweite Teil hat die Erfahrungen in der Welt der Literatur zum Gegenstand. Sie sind durchbrochen von Phasen der Rückfalls in die alten Lebensgewohnheiten. Leitmotive dieses zweiten Bandes sind das Scheitern und die Trauer. Die ersten Kapitel wurden zum Teil bereits früher als eigenständige Geschichten in Zeitschriften veröffentlicht.¹⁶ Ein wenig verwirrend ist die Tatsache, daß der Text in London unter einem anderen Titel, *Aš-šuttār* (Die Pikaros) erschien;¹⁷ abgesehen vom Titel wurden nach Auskunft des Autors nur einige marokkanische Ausdrücke ersetzt, von denen Choukri annahm, daß sie im *mašriq* nicht verstanden würden.¹⁸ Ich verwende in der vorliegenden Arbeit die marokkanische Ausgabe *Zaman*.

Zur Zeit arbeitet der Autor an einem Werk über den amerikanischen Schriftsteller Paul Bowles und dessen Leben in Tanger. Als Titel ist *Ṭaṅṅa, Pūl Būlz [Paul Bowles] wa-riḥlat al-'ašwāt* (Tanger, Paul Bowles und die Reise der Stimmen) vorgesehen.¹⁹

¹² Šukrī, Muḥammad: *As-sa'āda*. (Masraḥīya). Rabat 1994.

¹³ Die folgende unvollständige bibliographische Angabe habe ich einer unveröffentlichten Aufstellung von Choukris Übersetzer ins Französische, Mohamed El Ghoulabzouri, entnommen. Šukrī, Muḥammad: "Aṭ-ṭalaqa al-'aḥīra". In: *Naḡma* 1 (1987).

¹⁴ Vgl. *Ḥubz*, S. 6.

¹⁵ Šukrī, Muḥammad: *Zaman al-'aḥṭā'*. *Sīra dātīya riwā'īya*. [o. Ort] 21992.

¹⁶ Vgl. Barrāda, Muḥammad: "'Aḥṭā'uka l-latī tuḥibbuhā". In: Šukrī, Muḥammad: *Zaman al-'aḥṭā'*. *Sīra dātīya riwā'īya*. [o. Ort] 21992, S. 5-13, hier: S. 7.

¹⁷ Šukrī, Muḥammad: *Aš-šuttār*. *Yalīhi l-bunya an-naṣṣīya li-sīrat at-taḥarrur min al-qahr bi-qalam D. Šabrī Hāfiẓ*. London, Beirut 1992.

¹⁸ Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

¹⁹ Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

3 *Al-ḥubz al-ḥāfi* und *Zaman al-'aḥtā'*: eine "romanhafte Pikarautobiographie"

Der französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune definiert die Autobiographie als:

Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.¹

Als Grundlage der Auseinandersetzung mit den in dieser Arbeit untersuchten Texten soll diese Definition der Autobiographie ausreichen. Lejeune folgend werden an gegebener Stelle entsprechende Differenzierungen und Konsequenzen dieser Definition in die Arbeit eingehen.

3.1 Der "autobiographische Pakt" Choukris mit dem Leser

Es gibt verschiedene Hinweise auf den autobiographischen Charakter des Textes, sowohl textintern als auch textextern. Unter textintern verstehe ich in diesem Zusammenhang alles, was zum gesamten von Choukri verfaßten Text von *Ḥubz* und *Zaman* zählt, einschließlich des erstmals in der arabischen Originalausgabe erschienenen Vorworts von 1982, das in der englischen und französischen Ausgabe fehlt. Ich beziehe an dieser Stelle bewußt Vorworte der Übersetzer und Verleger ebenso wie Klappentext nicht ein. Vielmehr begreife ich diese Metatexte als Teil der Rezeption des Werkes. Unter textexternen Faktoren ist die Referentialität des Textes auf reale, verifizierbare Gegebenheiten zu verstehen, aber auch außerhalb des Textes gemachte Aussagen des Autors, die Einfluß auf den zu schließenden Lektürevertrag haben.

Ein erster Hinweis auf einen autobiographischen Charakter des Werkes findet sich im Untertitel des arabischen Originals "romanhafte Autobiographie"

¹ Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt a.M. 1994, S. 14.

graphie"² sowohl für *Hubz* als auch für *Zaman*.³ Hier deutet sich bereits die Uneindeutigkeit der Genrezuordnung an.

Textintern finden sich verschiedene Hinweise, in denen der Autor den "autobiographischen Pakt"⁴, wie ihn Lejeune in seinem gleichnamigen Buch postuliert, mit dem Leser schließt. Lejeune betont die zentrale Position des Eigennamens für den autobiographischen Pakt.⁵ Er schreibt dem Eigennamen eine besondere "referentielle Kraft"⁶ zu, deren rezeptionelle Wirkung stärker sei als etwaige Gattungszuschreibungen im Untertitel.⁷ Mouzouni und Gontard wenden die von Lejeune aufgestellten Kriterien auf *Hubz* an und klassifizieren den Text danach als Autobiographie.⁸ Ebenso verfährt Šawī mit *Zaman*.⁹ In beiden Texten

² "*Sīra dātīya riwā'īya*". Ḥāfiẓ übersetzt: "fictional autobiography" und unterscheidet zwischen dieser und "*riwāyat as-sīra ad-dātīya*" in der Bedeutung "autobiographical novel". Ḥāfiẓ, Šabrī: "Al-bunya an-naṣṣīya li-sīrat at-taḥarrur min al-qahr". In: *Fuṣūl* 11/2 (Sommer 1992), S. 100-121, hier: S. 105. Dieses Essay ist gekürzt nachgedruckt in der Londoner Ausgabe des zweiten Teils von Choukris Autobiographie. Ḥāfiẓ, Šabrī: "Al-bunya an-naṣṣīya li-sīrat at-taḥarrur min al-qahr". In: Šukrī, Muḥammad: *Aš-šuttār*. Yalīhi l-bunya an-naṣṣīya li-sīrat at-taḥarrur min al-qahr bi-qalam D. Šabrī Ḥāfiẓ. London, Beirut 1992, S. 219-242. Ich zitiere hier durchgehend die vollständige Fassung in *Fuṣūl*.

³ Die zuerst erschienene englischsprachige Ausgabe *For Bread Alone* enthält keinen Untertitel. Die Londoner Ausgabe von *Zaman* unter dem Titel *Aš-šuttār* ist auf dem Umschlag ausgewiesen als "*riwāya*", "Roman".

⁴ Von einem rezeptionsästhetischen Ansatz ausgehend versteht Lejeune darunter eine Übereinkunft zwischen Autor und Leser über die Identität von Protagonist, Erzähler und Autor, welche die spezifische Rezeption der Autobiographie als Lebensgeschichte des Autors bedingt. Vgl. Lejeune: *Pakt*, S. 15-27.

⁵ Vgl. Lejeune: *Pakt*, S. 23ff.

⁶ Lejeune, Philippe: *Moi aussi*. Paris 1986, S. 47.

⁷ Vgl. Lejeune: *Moi*, S. 47, 70ff. *Natij*, der in einer speziellen interkulturellen Fragestellung die Rezeption arabischer Literatur in Frankreich untersucht, stellt die Verwendbarkeit der von Lejeune aufgestellten Kriterien für diesen Kontext in Frage, da Choukri als Person in Frankreich nicht bekannt sei und daher das referentielle Moment fehle. Vgl. *Natij*, Salah: "Comparatisme et réception interlittéraire. Présence du roman arabe en France. Le cas de Mohamed Choukri et de Tayeb Salah [sic]". [Masch-schr.] Montpellier 1990, S. 269.

⁸ Als weiteren Hinweis führt Mouzouni Ben Jellouns Vorwort zur französischen Übersetzung von *Hubz* an, was meines Erachtens mehr auf die Art der Rezeption des Textes verweist, als daß es als Indiz für die Textgattung zu werten ist. Die Tatsache, daß *Hubz* als Autobiographie *gelesen* wird, sagt über die Gattung nichts aus. Vgl. Mouzouni, Lahcen: *Le Roman marocain de langue française*. Paris 1987, S. 162.

findet sowohl der Vor- als auch der Nachname des Helden Erwähnung, der identisch mit dem des Autors ist.¹⁰ Als Bestätigung der Referentialität kann auch die Erwähnung einer Narbe auf der Stirn des Helden gewertet werden, die auch beim Autor sichtbar ist.¹¹

Wie Šawī in Übereinstimmung mit Lejeunes Ansatz bemerkt, vertieft der Autor ferner den referentiellen Pakt mit dem Leser, indem er reale, dem marokkanischen Publikum vertraute Orte und Personen sowie historische Ereignisse erwähnt.¹² Dazu zählen Personennamen aus dem näheren Umfeld des Autors, insbesondere von Verwandten,¹³ und bekannte Cafés, Plätze und Viertel in Tanger und Tetouan.¹⁴ Choukri nennt weiter reale Ereignisse der marokkanischen Geschichte wie die Niederschlagung der Demonstrationen zum 40. Jahrestag des Französischen Protektorats am 30. März 1952¹⁵ und die Aufstände um die Erlangung der Unabhängigkeit 1956.¹⁶ Die Einbindung in einen geschichtlichen und lokalen Zusammenhang ist nach Ḥāfiḏ eine Voraussetzung für den autobiographischen Charakter eines Textes.¹⁷

In *Zaman* verweist der Autor mehrfach sowohl auf Erfahrungen aus *Ḥubz*,¹⁸ als auch auf seine Autorschaft dieses Buches, die mit dem Schreiben und dem Gespräch über *Ḥubz* mit dem japanischen Übersetzer Nutahara thematisiert wird.¹⁹ Er schließt den autobiographischen Pakt damit für *Zaman* erneut und knüpft mit der Einbeziehung von *Ḥubz* das Band dieses Paktes noch fester.

⁹ Vgl. aš-Šawī, °Abd al-Qādir: "(Zaman al-'aḥṭā'): ḡadal al-hadm wa-l-binā". In: Maḡallat al-'Adāb 1/2 (°Adad ḥāṣṣ bi-l-'adab al-maḡribī al-mu°ašīr) (Jan. 1995), S. 104-106, hier: S. 105.

¹⁰ Der Vorname wird u.a. genannt in *Ḥubz*, S. 12/Brot, S. 9; *Ḥubz*, S. 24/Brot, S. 20; *Ḥubz*, S. 47/Brot, S. 45, *Zaman*, S. 95/Zeit, S. 81, der Nachname in *Ḥubz*, S. 199/Brot, S. 182; *Zaman*, S. 117/Zeit, S. 94; *Zaman*, S. 213/Zeit, S. 180.

¹¹ Vgl. *Ḥubz*, S. 59/Brot, S. 58.

¹² Vgl. Šawī: ḡadal, S. 105.

¹³ Die Namen der Geschwister, die auch im Gespräch fielen, werden u.a. genannt in *Zaman*, S. 95/Zeit, S. 81; Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

¹⁴ Z.B. die Erwähnung des "Socco Chicco" in *Ḥubz*, S. 127/Brot, S. 120 und des "Café Central" in *Zaman*, S. 59/Zeit, S. 44.

¹⁵ Vgl. *Ḥubz*, S. 117-129/Brot, S. 112-122.

¹⁶ Vgl. *Zaman*, S. 25-29/Zeit, S. 18-23.

¹⁷ Vgl. Ḥāfiḏ: Bunya. In: Fuṣūl, S. 105.

¹⁸ Vgl. *Zaman*, S. 118f/Zeit, S. 96f; *Zaman*, S. 142/Zeit, S. 120.

¹⁹ Vgl. *Zaman*, S. 118/Zeit, S. 95. Der Autor hat auch Nutahara im Gespräch als reale Person erwähnt. Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

Im Vorwort zu *Hubz* gibt der Autor einen weiteren Hinweis, wenn er den Vorgang des Erinnerns heraufbeschwört. Dieser Metatext könnte freilich ebensogut Teil der Fiktion sein, doch er leitet den Leser unweigerlich auf die Fährte der Wahrnehmung des Textes als Autobiographie:

Da kehre ich nun zurück, um wie der Schlafwandler durch die Gassen und Erinnerungen zu irren, durch das, was ich von meinem vergangen – gegenwärtigen Leben aufgezeichnet habe.²⁰

Textextern betrachtet bieten die bekannten überprüfbaren Fakten über das Leben des Autors hinsichtlich seiner Herkunft, seiner Familie und seines Werdegangs keinen Anlaß, der Annahme zu widersprechen, es handele sich um eine Autobiographie im eigentlichen Sinne. Paratextuelle Informationen, wie sie in Interviews und der Auseinandersetzung mit Kritikern gegeben werden, bestätigen den im Text geschlossenen autobiographischen Pakt.²¹

Häufig stellt Choukri darin Szenen, die auch im Text geschildert werden, als eigene Erlebnisse dar. Darunter sind auch Erfahrungen, die in der Entwicklung des Protagonisten – in diesem Falle darf hinzugefügt werden: auch des Autors – eine wesentliche Rolle spielen. Choukri spricht von der Brutalität des Vaters und der Ermordung des Bruders 'Abd al-Qādir, über die Migration der Familie vom Rif nach Tanger. Ebenso erwähnte er im Gespräch die Geschichte seines späten Lernens und seinen Umgang mit der Literatur.²² In verschiedenen Interviews

²⁰ *Hubz*, S. 7. Das Vorwort ist in die deutsche Übersetzung nicht aufgenommen. Der Originaltext setzt *hayātī*, 'mein Leben', in Anführungszeichen. Durch die Trennung von Substantiv und Possessivpronomen durch das zugeordnete Adjektiv kann dies in der Übersetzung nicht nachvollzogen werden. Diese Nuance ist insofern wichtig, als die Setzung von Anführungszeichen eine Abgrenzung zwischen dem realen Leben und dem, was hier nun als "mein Leben" festgelegt wird, implizieren könnte. Allein in diesem Vorwort, das eine Art Metatext darstellt, problematisiert Choukri das autobiographische Schreiben in seinen literarischen Texten selbst. Es ist kein Thema innerhalb des eigentlichen Textes von *Hubz*. Erst in *Zaman* erfolgen kurze Bemerkungen über das Schreiben und Erinnern. Vgl. *Zaman*, S. 117f/Zeit, S. 95f.

²¹ Lejeune zählt paratextuelle Informationen zu den Indikatoren des autobiographischen Paktes. Vgl. Lejeune: *Moi*, S. 41.

²² Vgl. Gespräche mit Choukri 18.–21.2.1995.

hat Choukri seine erste Begegnung mit dem marokkanischen Schriftsteller Mohamed Sebbagh [Muḥammad aṣ-Ṣabbāg] und die Bedeutung dieser Begegnung für den Beginn seines Schreibens geschildert.²³ Auch über die materiellen Interessen der Schwestern nach dem Tod der Mutter hat er sich im Gespräch nicht anders geäußert als in *Zaman*.²⁴ Er erzählt über seine Aufenthalte in der Klinik, "über die ich in *Zaman* schreibe"²⁵, ebenso wie über Ereignisse in der Kindheit: "damals sammelten wir in Tanger Essensreste aus dem Müll der Christen"²⁶.

Alle Zweifel am autobiographischen Charakter des Werkes scheinen ausgeräumt, wenn der Autor über *Hubz* sagt: "Ich habe die erste Person benutzt, weil ich über mich selbst schreibe."²⁷ Diesen Angaben ist zu entnehmen, daß es sich nach der anfangs zugrundegelegten Definition um eine Autobiographie im eigentlichen Sinne handelt.

3.2 Das Fiktionale in Choukris Autobiographie

Damit wäre die Frage der Gattung bereits geklärt, wenn nicht Choukri selbst zugleich von seiner Autobiographie als einem Roman gesprochen hätte: "Es ist eine romanhafte Pikarautobiographie (*sīra dātīya riwā'īya*), ein autobiographischer Pikaroroman (*Novela-Autobiografica-Picaresca*)".²⁸ Diese Definition enthält einen Widerspruch. Sie besagt in ihrem ersten Teil, es handele sich um einen fiktiven Text mit autobiographischer Struktur, während der zweite Teil auf eine romaneske Struktur mit autobiographischem Gehalt verweist. Die gleichwertige Verwendung beider Termini relativiert den oben genannten Untertitel der "romanhaften Autobiographie". Natij spricht infolgedessen von einer

²³ Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995 und *Zaman*, S. 130f/Zeit, S. 108f.

²⁴ Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995 und *Zaman*, S. 242/Zeit, S. 206.

²⁵ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995. Vgl. *Zaman*, S. 173-180/Zeit, S. 145-153; *Zaman*, S. 226-231/Zeit, S. 189-195.

²⁶ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995. Vgl. *Hubz*, S. 10f/Brot, S. 6.

²⁷ Šukrī, Muḥammad: "Mafhūmī li-s-sīra ad-dātīya aš-šuttārīya." In: *Ar-riwāya al-ʿarabīya: wāqīʿ wa-ʿāfāq. An-nuṣuṣ al-kāmīla li-nadwat ittīhād kuttāb al-Mağrib bi-Fās* 1980. Beirut 1981, S. 321-323 u. 419-421, hier: S. 420.

²⁸ Šukrī: *Mafhūmī*, S. 321. Choukri bezieht sich hier auf *Hubz*. Er bestätigt diese Genrezuordnung im persönlichen Gespräch aber auch für *Zaman*. Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

"heterogenen Komposition"²⁹ des Textes. Dies wirft die Frage auf, in welchem Verhältnis die Fiktionalität des Werkes, auf die aus der Aussage geschlossen werden muß, es handele sich um einen romanhaften Text bzw. einen Roman, zu dem autobiographischen Pakt steht, den Choukri innerhalb seines Textes schließt.

Hāfiẓ beschreibt den Text von *Hubz* und *Zaman* in seiner strukturellen Dualität zwischen Roman und Autobiographie unter Verweis auf die fiktionalisierenden Erzählstrategien als über die traditionelle Autobiographie hinausgehend.³⁰ Dem vermeintlichen Widerspruch liegt ein Verständnis von Autobiographie als einer Textgattung zugrunde, die fiktionalisierende Erzählstrategien ausschließt. Die literarische Gleichwertigkeit mit anderen Genres wurde für die Autobiographie lange in Frage gestellt. Sie wurde als eine der Historizität mehr als der künstlerischen Gestaltung verpflichtete Gebrauchsform eingeschätzt.³¹ Dieses Verständnis dürfte nach neueren Autobiographietheorien und den Entwicklungen der modernen Autobiographik überholt sein. Vielmehr gilt der Gebrauch fiktionaler Techniken in der literarischen Autobiographie als legitimes Gestaltungsmittel.³² Das Ergebnis ist nicht eine erfundene Wirklichkeit, sondern mit den Worten Salzmanns

die Modifizierung biographischer Wirklichkeit durch ihre literarische Darstellung. Die Fiktionen, die durch Autobiographien entstehen, konstituieren keine neue, erfundene Welt, sondern sie modellieren die gegebene Welt nach der

²⁹ Natij: *Comparatisme*, S. 270.

³⁰ Vgl. Hāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 108. Hāfiẓ interpretiert die strukturelle Unkonventionalität, die er dem Text damit zuschreibt, als ein Äquivalent der Befreiung auf der Textebene. Ähnlich ordnet Hūrī den Text zwischen Biographie und Roman ein, da der Verlauf von seinem Ende, dem Ergebnis der Entwicklung, aus kontrolliert werde. Vgl. Hūrī, 'Ilyās: "Al-kitāba fī l-ḡasad al-ḥayy." In: *Al-Balāḡ al-Maḡribī* (12.11.1983), S. 13-14, hier: S. 13.

³¹ Vgl. Shapiro, Stephen A.: "The dark continent of literature: autobiography". In: *Comparative Literature Studies* 5/4 (1968), S. 421-454, hier: S. 421. Lejeune bestätigt für den französischen Sprachraum den höheren literarischen Status des Romans vor dem rein referentiellen Text. Vgl. Lejeune: *Moi*, S. 43.

³² Siehe dazu z.B. Kronsbein, Joachim: *Autobiographisches Erzählen. Die narrativen Strukturen der Autobiographie*. München 1984, S. 80; Shapiro: *Continent*, S. 421. Lejeune schließt in *Moi aussi* - anders als noch in *Der autobiographische Pakt* - die Vereinbarkeit des fiktionalen und autobiographischen Charakters eines Werkes nicht mehr aus. Romanesque Mittel können in der Autobiographie dienen, diese glaubwürdiger zu gestalten. Vgl. Lejeune: *Moi*, S. 23-26. Dies ist nach Hāfiẓ auch in Choukris Autobiographie der Fall. Vgl. Hāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 120.

Erfahrung. Die "Erfindung", die Fiktion also, besteht in der neuen Anordnung der Wirklichkeitsfragmente.³³

Choukri bewertet den fiktionalen Charakter seines Schreibens vor allem als eine Frage der Technik.³⁴ Er fügt hinzu: "Ich habe einen Roman geschrieben, nur daß alle Ereignisse real waren."³⁵ Während Choukri seinem Erstlingswerk *Hubz* zunächst mehr dokumentarischen denn literarischen Charakter zuschreibt,³⁶ wandelt sich sein Verständnis, wie die folgende Aussage zeigt, in der er einer reinen Faktenwahrheit eine deutliche Absage erteilt:

Ich versuche nicht die photographische Abbildung einer Person. Ich schreibe ja nicht historisch. Es ist ziemlich blöd, wenn jemand nach der Wahrheit dessen fragt, was ich schreibe. Was ist die Wahrheit? Ebenso wenn mich jemand fragt, ob eine Geschichte "wahr" ist. Diese Art von Wahrheit interessiert mich nicht. Das Wahre ist das, was man da liest. [...] Ich schreibe schließlich keinen Polizeibericht.³⁷

Choukri unterscheidet zwischen Faktenwahrheit, wie er sie oben kritisiert, und einer Wahrheit des Textes, die mit dem Denken und der Weltsicht des Autors koinzidiert. Es darf als Konsens der Autobiographietheorie betrachtet werden, daß trotz der postulierten Referentialität eine Autobiographie nicht historisch verifizierbare Wahrheit abbildet.³⁸ "Wenn man die Realität als die Wahrheit in der Literatur behandeln muß, dann kann mich die Wahrheit mal ... ! Die Wahrheit ist die Vision

³³ Salzmann, Madeleine: Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti. Bern/Frankfurt a.M./New York/Paris 1988. (Zürcher Germanistische Studien; Band 11), S. 34.

³⁴ Vgl. Šukrī: *Mafhūmī*, S. 420.

³⁵ Šukrī: *Mafhūmī*, S. 420. Ähnlich heißt es auch an anderer Stelle: "Al-*hubz al-ḥāfī* ist mehr ein Roman als eine Autobiographie. Das heißt nicht, daß ich in Al-*hubz al-ḥāfī* Dinge erfunden habe, die ich nicht erlebt habe." Al-Yaum as-Sābi': "Al-kitāba da'wā dīd az-zulm." (Interview mit Choukri). In: Al-Yaum as-Sābi' (25.2.1985), S. 32-33, hier: S. 32.

³⁶ Vgl. Šukrī: *Mafhūmī*, S. 324.

³⁷ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995. Choukri verwendet die Begriffe Realität (*wāqī'a*) und Wahrheit (*ḥaqīqa*) in der auch im Deutschen üblichen umgangssprachlichen Ungenauigkeit zum Teil parallel. Vergleiche dazu die unterschiedliche Verwendung des Begriffes "Wahrheit" in diesem und im nächsten Zitat.

³⁸ Auch wenn die Wahrheit in der Autobiographie weiterhin problematisiert wird, erfolgt bei vielen Autobiographietheoretikern eine Differenzierung zwischen historisch verifizierbarer Faktenwahrheit und einer Wahrheit des Autobiographen. Vgl. z.B. Pascal, Roy: Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt. Stuttgart 1965, S. 103.

der Realität, nicht die Realität selbst."³⁹ Choukri beansprucht damit zugleich die zuvor abgestrittene Literarizität seines Schreibens. Dieser Wandel in der Bewertung seines Werkes deutet auf ein gewachsenes Selbstbewußtsein Choukris als Autor hin.

Wenn Choukri eine literarische Wahrheit jenseits der Faktenwahrheit zur Grundlage seines Schreibens macht, zugleich aber sein eigenes Leben als dessen Inhalt bezeichnet, bewegt er sich im Rahmen der Gesetzmäßigkeiten der Gattung Autobiographie. Ich halte es daher für vertretbar, den Zusatz romanhaft als redundant zu betrachten und den Gesamttext von *Hubz* und *Zaman* als Autobiographie aufzufassen.⁴⁰

Auf die Bedeutung von Realität und Fiktion im autobiographischen Schreiben bei Choukri wird im Zusammenhang mit der Funktion des Schreibens als Lebensstrategie nochmals einzugehen sein.

3.3 Das Pikareske in Choukris Autobiographie

Choukri hat die Nähe zur Pikaroliteratur mehrfach und für beide Teile der Autobiographie hervorgehoben. Er bezeichnet sie als "fiktionale Pikarotautobiographie"⁴¹. Der Verweis auf dieses Genre verdient über die Frage nach dem fiktionalen Aspekt hinaus Beachtung. Nicht von ungefähr lautet der Titel der Londoner Auflage des zweiten Bandes *Aš-šuttār*. Choukri übersetzt den Begriff 'šuttār' mit dem spanischen Wort

³⁹ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

⁴⁰ Häfiz klassifiziert den Text trotz seiner Erörterungen über das fiktionale Element, das ihm eine Doppelstruktur zwischen Roman und Autobiographie verleihe, als Bekenntnisautobiographie. Vgl. Häfiz: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 105f. Auch der marokkanische Schriftsteller und Literaturkritiker Mohammed Berrada [Muḥammad Barrāda] erwähnt das fiktionale Element in *Hubz*, ohne deswegen von seiner Einordnung des Textes als Autobiographie abzuweichen. Vgl. Barrāda, Muḥammad: "Al-ḥubz al-ḥāfī: qirā'a fī sīrat ad-dawāt al-muḡība". In: *Al-Ittiḥād al-Ištirākī* 43 (Aug. 1984) (Al-mulḥaq at-taqāfī), S. 4-5, hier: S. 5; Berrada, Mohammed: "Le pain nu: 20 ans après". In: *Libération* 479 (22.5.1992) S. 16-17, hier: S. 16.

⁴¹ Für *Hubz* vgl. Šukrī: *Mafhūmī*, S. 321. Choukri bestätigt diese Bezeichnung für *Zaman* im persönlichen Gespräch. Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995. Ich spreche im folgenden von 'Pikaroroman' und 'Pikaro', ohne daß damit eine Beschränkung auf den spanischen Schelm impliziert ist. In der deutschsprachigen Sekundärliteratur sind daneben die Bezeichnungen 'Schelmenroman' und 'Schelm' gebräuchlich.

"*pícaros*"⁴². Dies wirft die Frage auf, welchen Hinweis für das Verständnis seiner Autobiographie Choukri mit ihrer literarischen Kontextualisierung als Pikaroliteratur beabsichtigt.

Mouzouni bezeichnet, aufgrund des marginalisierten Helden und seines von Elend und Marginalität geprägten sozialen Umfeldes, der daraus folgenden Themen und verschiedener struktureller Merkmale den Tangerroman⁴³ als einen "marokkanischen Pikaroroman"⁴⁴. Er beschreibt diesen als Produkt spezifischer historisch-gesellschaftlicher Konditionen mit daraus resultierenden besonderen Charakteristika.⁴⁵

Der Hunger, der in Choukris Autobiographie eine zentrale Bedeutung hat, ist im Pikaroroman ein typisches Element der Lebensbedingungen, das den Verlauf der Handlung motiviert. Vor allem aufgrund der Parallelen in Herkunft und Lebensumständen des Helden ist *Hubz* mit dem Pikaroroman verglichen worden.⁴⁶ *Hāfiḏ* stellt die marginale Position heraus, die den Protagonisten in Choukris Autobiographie zu einem pikarischen Helden macht.⁴⁷ Mouzouni und *Hāfiḏ* gehen nicht von literarischem Einfluß oder Nachahmung aus. Sie sehen vielmehr Analogien sowohl zur spanischen als auch zur arabischen Pikaroliteratur,⁴⁸ bedingt durch eine ähnliche gesellschaftliche Position ihrer Helden.⁴⁹

⁴² Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

⁴³ Unter Tangerroman faßt Mouzouni je einen Roman von Charhadi, Mrabet und Choukri zusammen, alle drei von Bowles der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Vgl. Mouzouni: Roman marocain, S. 150.

⁴⁴ Mouzouni: Roman marocain, S. 165. Dem liegt ebenfalls ein weit gefaßter Genrebegriff zugrunde.

⁴⁵ Vgl. Mouzouni: Roman marocain, S. 153ff.

⁴⁶ Auch strukturell finden sich Parallelen der Autobiographie Choukris zum Pikaroroman, wie Episodenhaftigkeit und autobiographische Form, auf die näher einzugehen den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde. Siehe dazu Mouzouni: Roman marocain, S. 155f, 161f.

⁴⁷ Vgl. *Hāfiḏ*: Bunya. In: *Fuṣūl*, S. 101f.

⁴⁸ Die Frage nach möglichem literarischem Einfluß der spanischen und arabischen Pikaroliteratur auf Choukris Autobiographie kann hier nicht beantwortet werden. Choukri hat lange nach dem Erscheinen von *Hubz* geäußert, er habe bis dato weder den spanischen Pikaroroman noch die arabischen Maqamen gelesen, er habe sich dies jedoch vorgenommen. Vgl. Choukri: *Being*, S. 221.

⁴⁹ Vgl. Mouzouni: Roman marocain, S. 155, 169f; *Hāfiḏ*: Bunya. In: *Fuṣūl*, S. 102.

Der Pikaroroman im engeren Sinne⁵⁰ ist an sein spezifisches Entstehungsumfeld im Spanien des 16. Jahrhunderts gebunden. Dieses war geprägt von einer undurchlässigen hierarchischen Gesellschaftsstruktur, die auf dem Prinzip der Ehre basierte und an dessen unterster Stufe der Pikaro stand. Von niederer Herkunft konnte der Pikaro der Ehre nicht teilhaftig werden und hatte damit keine Aufstiegschancen in der Gesellschaft.⁵¹ Weiter gefaßte Definitionen des Pikaroromans gehen von einigen wesentlichen Konstituenten aus, ohne die das pikareske Genre nicht auskomme. Als wichtigstes Element, das in keiner der verschiedenen Definitionen ausgelassen wird, gilt der pikarische Held.⁵² Choukri hat den Verweis auf den Pikaroroman vor allem mit der Nähe zu diesem pikarischen Helden, seinen Lebensbedingungen und den daraus resultierenden Mitteln, das Überleben zu sichern, begründet.⁵³ Daher soll diese literarische Figur hier kurz vorgestellt werden.

Der Pikaro ist zunächst ein realer Typus in der spanischen Gesellschaft des 16. Jahrhunderts, der zum Vorbild für einen fiktiven Helden wird.⁵⁴ Der Begriff des Pikaro bedeutet wörtlich "gemeiner Kerl von

⁵⁰ In der Forschungsliteratur finden sich unterschiedliche Auffassungen, welche Aspekte des traditionellen Pikaroromans zu diesen wesentlichen Konstituenten zu zählen seien. Diese Differenzen auszuführen geht über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinaus. Heidenreich problematisiert in seiner Einleitung zu einem Sammelband über die europäische pikareske Literatur die Unklarheit, auf welche Werke dieser Begriff genau anzuwenden ist. Vgl. Heidenreich, Helmut: "Einleitung". In: Heidenreich, Helmut (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt 1969, S. IX-XVII, hier: S. IX. Guillén teilt den traditionellen spanischen Pikaroroman als gesonderte Kategorie ein, bevor er Kriterien eines Pikaroromans im engeren und weiteren Sinne festlegt. Vgl. Guillén, Claudio: "Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken". In: Heidenreich, Helmut (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt 1969, S. 375-396, hier: S. 376.

⁵¹ Vgl. etwa Molho, Maurice: "Introduction à la pensée picaresque". In: *Romans picaresques espagnols. Introduction, chronologie, bibliographie* par M. Molho. Traductions, notes et glossaire par M. Molho et J.-F. Reille. Paris 1968, S. XI-CXLII, hier: S. CCLI.

⁵² Siehe etwa Guillén: *Begriffsbestimmung*, S. 389; Chandler, Frank W.: "Definition der Gattung". In: Heidenreich, Helmut (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt 1969, S. 1-7, hier: S. 4ff; Petit, Jacques: "Permanence et renouveau du picaresque". In: *Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg (Avril 1970). Textes recueillis et présentés par Michel Mansuy*. Paris 1971, S. 45-53, hier: S. 49.

⁵³ Vgl. Al-Yaum as-Säbi^c: *Kitāba*, S. 32.

⁵⁴ Vgl. Molho: *Introduction*, S. XV; Souiller, Didier: *Le Roman picaresque*. Paris 1980, S. 8f.

üblem Lebenswandel"⁵⁵. Molho charakterisiert den gesellschaftlichen Status des frühen literarischen Typus des Pikaro: "c'est un pauvre, dont on se méfie (à tort ou à raison) parce qu'il est pauvre."⁵⁶ Die widrige Lebenssituation des pikarischen Helden zieht seine Unstetigkeit nach sich. Der Lebensrahmen bildet den Ausgangspunkt für die Bewegung des Helden durch Raum und Gesellschaft.⁵⁷ Verbindendes Element der verschiedenen Episoden ist der Hunger.⁵⁸ Früh sich selbst überlassen, versucht der fiktive Pikaro, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen, und den Determinismus zu überwinden.⁵⁹ Die Mittel, die er zu seinem Überleben und in der Hoffnung auf Aufstieg ergreift, sind Bettlei, Diebstahl und Betrug.⁶⁰

Die Komponenten, die hier als wesentlich für die Thematik des pikaresken Genres im weiteren Sinne erachtet wurden, gelten auch für die arabische Pikaroliteratur, "ʿadab aš-šuttār"⁶¹. Der Begriff *šāṭir* bezeichnet jemanden, der seine Familie verläßt und aus der Normalität heraustritt.⁶² Die Besonderheit dieser Literatur besteht nach Nağğār in der Wahl ihrer Protagonisten aus bis dato nicht literaturwürdigen Gesellschaftsgruppen. Unter diesen finden sich vom Hungernden und Bettler bis zum Dieb und der Prostituierten alle Außenseiter der Gesellschaft.⁶³ Damit verbunden ist die thematische Orientierung der Pikaro-

⁵⁵ Corominas, J.: "Das Wort *picaro*". In: Heidenreich, Helmut (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt 1969, S. 255-266, hier: S. 255.

⁵⁶ Molho: Introduction, S. XIV.

⁵⁷ Vgl. Guillén: Begriffsbestimmung, S. 386.

⁵⁸ Vgl. Tarchouna, Mahmoud: *Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols. Préface d'André Miquel*. Tunis 1982, S. 93ff.

⁵⁹ Vgl. Tarchouna: *Marginaux*, S. 77.

⁶⁰ Vgl. Tarchouna: *Marginaux*, S. 95.

⁶¹ Diesen Begriff verwendet Ḥāfiẓ zur Bezeichnung jeder Literatur, in der ein gesellschaftlicher Außenseiter zum Helden wird. Dazu zählt er u.a. die vor- und frühislamische "Räuberdichtung", die Dichtung der *šaʿālīk*, das *Kitāb ḥiyāl al-luṣūṣ* des al-Ġāḥiẓ und die Maqamen. Vgl. Ḥāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 101. Die Maqamen, die dazu zählen, gelten als eine der Einflußquellen des spanischen Pikaroromans. Vgl. EI², S. 108, Stichwort *maqāma*. Zu den genannten Literaturen siehe weiter Wagner, Ewald: *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung*. Bd. 1. Die altarabische Dichtung. Darmstadt 1987, S. 135-144; Sezgin, Fuat. *Geschichte des arabischen Schrifttums*. Band 2. Leiden 1975, S. 133-145; EI², S. 385-387, Stichwort *al-Djāḥiẓ*; EI², S. 107-115, Stichwort *maqāma*.

⁶² Vgl. Ḥāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 101.

⁶³ Vgl. an-Nağğār, Muḥammad Rağab: *Ḥikāyāt aš-šuttār wa-l-ʿayyārīn fī t-turāt al-ʿarabī*. Kuwait 1981, S. 7f.

literatur: Erfahrungen von Armut und gesellschaftlicher Marginalität werden dargestellt.⁶⁴

Choukri solidarisiert sich mit dem Verweis auf den Pikaro mit einem literarischen und zugleich gesellschaftlichen Typus, dessen Hauptmerkmal seine Außenseiterposition ist. Seit seiner Kindheit an den Rand der Gesellschaft gedrängt, wählt der Autor in dieser Genrezuordnung selbst die Marginalität als seinen Platz innerhalb der Gesellschaft und der Literatur.

Einzelne dieser als Aspekte des Pikaresken herausgestellten Elemente werden in der Untersuchung des Lebensraumes in *Hubz* und der dort entwickelten Lebensstrategien wieder aufzugreifen sein.

64 Vgl. Ḥāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 101.



4 Zur Bedeutung von Choukris Autobiographie in der maghrebinischen und arabischen Literatur

4.1 Choukri und *Al-hubz al-hāfi* als "Phänomen"

"Wenn ich auf der Straße vorbeigegangen bin, sagten die Leute über mich: 'Da geht das nackte Brot.'"¹, berichtete Choukri im persönlichen Gespräch. Andererseits schrieb Tahar Ben Jelloun in seinem Vorwort zur französischen Übersetzung von *Hubz*: "Mohamed Choukri occupe une place à part dans la littérature arabe, à cause d'abord de son itinéraire personnel - l'histoire de sa vie - et ensuite de son écriture"². Ob nun das Werk vor dem Autor oder der Autor vor dem Werk steht, beide Aussagen enthalten den gemeinsamen Grundgedanken, daß die Person Choukri und ihr autobiographisches Schreiben als "Phänomen"³ in den Köpfen der Leser untrennbar verbunden sind. Wo der Name Mohamed Choukri in der Literaturkritik auftaucht, findet sich diese Meinung in verschiedenen Nuancen und in unterschiedliche Worte gekleidet. Die Koinzidenz von Leben und Schreiben wird bis hin zum Vergleich mit dem sufischen *ḥulūl* hervorgehoben. Das Schreiben sei bei Choukri "nicht eine Widerspiegelung der Realität, sondern eine ihrer Erscheinungsformen und die Essenz ihres Wesens"⁴. Fast immer ist, wenn es um Choukri geht, ausschließlich auf *Hubz* Bezug genommen, das Werk, mit dem Choukri bei der arabischen und 'westlichen' Leserschaft bekannt wurde.

Will man die Bedeutung dieses Textes innerhalb der 'einheimischen' Literatur ermessen, müssen zwei Bezugsrahmen berücksichtigt werden: zum einen die Literatur des Maghreb, die zum überwiegenden Teil in französischer Sprache verfaßt ist, zum anderen die arabische Literatur.

¹ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

² Ben Jelloun, Tahar: "Préface: Le texte nu". In: Choukri, Mohamed: *Le Pain nu. Récit autobiographique traduit de l'arabe et présenté par Tahar Ben Jelloun*. Paris 1981, S. 7ff, hier: S. 7.

³ Barrāda: *Muqaddima*, S. 7; Barrāda: *Qirā'a*, S. 5.

⁴ Ḥāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 101.

4.1.1 *Al-hubz al-ḥāfi* als Sonderfall in der maghrebinischen Literatur

Die Sprache zieht eine scharfe Trennlinie zwischen arabisch- und französischsprachiger Literatur des Maghreb. Dies führt bis hin zu der Frage, ob von einer oder mehreren Literaturen des Maghreb zu sprechen sei.⁵ Die Sprachwahl der einzelnen Schriftsteller war vor allem in der ersten Zeit der Unabhängigkeit der einzelnen maghrebinischen Staaten nicht zuletzt ein unter politischem Aspekt diskutiertes Problem, das eng mit der Frage nach einer eigenen Kultur und Identität verknüpft war.⁶

Die französischsprachige Literatur des Maghreb ist heute international bekannt und anerkannt, was sich in zahlreichen Anthologien und Abhandlungen widerspiegelt. Dagegen sind diejenigen Schriftsteller des Maghreb, die in arabischer Sprache schreiben, in der Mehrzahl über das eigene Heimatland hinaus weitgehend unbekannt. Sie behalten trotz der Arabisierungstrends seit der Unabhängigkeit der einzelnen Staaten auch in ihren Heimatländern häufig eine untergeordnete Bedeutung. Insofern scheint der Grad der Bekanntheit, den Choukri im In- und Ausland erreicht hat, auf den ersten Blick eine erstaunliche Ausnahme zu sein.

Verschiedene Abhandlungen über die französischsprachige Literatur des Maghreb besprechen Choukris *Hubz* im Rahmen des "Tangerromans"⁷

⁵ Siehe etwa Dugas, Guy: "Une ou des Littérature(s) maghrébine(s)". In: Bencheikh, Mustapha et al.: *Approches scientifiques du texte maghrébin*. Casablanca 1987, S. 70-79; Gontard, Marc: *La Violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française*. Paris, Rabat 1981, S. 11-26.

⁶ Für einen Überblick über die Sprachendiskussion und ihre Hintergründe siehe Khatibi, Abdelkebir: *Le Roman maghrébin. Essai*. Rabat 1979, S. 37-41; Kaye, Jacqueline/Abdelhamid Zoubir: *The Ambiguous Compromise. Language, Literature and National Identity in Algeria and Morocco*. London, New York 1990, S. 25-40; Arnaud, Jacqueline: *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*. 2 Bde. Lille, Paris 1982, S. 81-123; Déjeux, Jean: "Francophone Literature in the Maghreb: The Problem and the Possibility". In: *RAL* 23 (1992), S. 5-19; Basfao, Kacem: "La Littérature maghrébine: une question de langue". In: *AAN* 24 (1985), S. 379-384.

⁷ Gontard: *Moi*, S. 125.

mehr oder weniger ausführlich.⁸ Mouzouni, der dieses Phänomen zuerst beschreibt, faßt darunter drei Autobiographien. Zwei dieser drei Texte stammen von Analphabeten. Sie entstanden mit Hilfe von Tonbandaufnahmen und sind bis heute nur in 'westlichen' Sprachen veröffentlicht.⁹ Der dritte Text ist *Hubz*. Ihre Gemeinsamkeit beruht auf zwei Aspekten. Alle drei im Original arabischen Texte wurden von dem amerikanischen Schriftsteller Paul Bowles übersetzt und der 'westlichen' Öffentlichkeit zugänglich gemacht, ohne daß sie – im Falle Choukris nur zu Beginn, für die anderen beiden Autoren ist dies bis heute so – auch einem arabischen Publikum bekannt gewesen wären. Alle drei Autoren stammen aus einem armen Milieu der Unterschicht, zwei von ihnen sind mit ihren Familien aus Not vom Rif in die Stadt migriert. Sie unterscheiden sich damit bereits in ihrer Herkunft gravierend vom Gros der französischsprachigen Autoren des Maghreb, die meist Angehörige einer Bildungselite sind. Dies wirkt sich auf die Perspektive ihrer Darstellung und auf ihre Themenwahl aus. Sie beschreiben die Geschichte der kleinen Leute. Ihre Literatur gilt als authentische Armutsliteratur, deren Figuren nicht Symbole, sondern Personifikationen ihrer Situation seien.¹⁰

Aufgrund dieser Perspektive treten die Fragen der nationalen Unabhängigkeit und der Akkulturation – beides große Themen der maghrebischen Literatur¹¹ – hinter konkreten Fragen des Überlebens zurück. Choukris persönliche und gesellschaftliche Befreiungsgeschichte kann erst auf einer zweiten Ebene als kollektive Biographie einer Generation gelesen werden. Die Befreiung, die der autobiographische Held erlebt, erfolgt mit großer Radikalität vor allem innerhalb der eigenen Gesellschaftsstrukturen.

⁸ Zuerst bei Mouzouni, Lahcen: *Le roman marocain de langue française*. Paris 1987, S. 149-181. Siehe auch Gontard: *Moi*, S. 125-149; Seidenfaden, Eva: *Ein kritischer Mittler zwischen zwei Kulturen: der marokkanische Schriftsteller Driss Chraïbi und sein Erzählwerk*. Bonn 1991. (Abhandlungen zu Sprache und Literatur 36), S. 395ff.

⁹ Mouzouni und Gontard beziehen sich auf folgende Texte in französischer Übersetzung: Charhadi, Driss ben Hamed: *A Life Full of Holes*. New York 1984; Mrabet, Mohammed: *Love with a Few Hairs*. London 1986. Bei dem Text von Mrabet handelt es sich nicht um seine Autobiographie.

¹⁰ Vgl. Mouzouni: *Roman marocain*, S. 168.

¹¹ Zu den Themen der maghrebischen Literatur in französischer Sprache siehe etwa Monego, Joan Phyllis: *Maghrebian Literature in French*. Boston 1984, S. 29f; Déjeux, Jean: *Maghreb. Littératures de langue française*. Paris 1993, S. 141-165.

Dennoch sind auch thematisch unübersehbare Affinitäten von *Hubz* zur marokkanischen Literatur französischer Sprache zu finden. Diese liegen in grundsätzlichen Themen, welche die Kolonisation und die von ihr ausgehenden Probleme ansprechen. Die Parallelen gehen jedoch weiter. In den häufig autobiographischen oder halbautobiographischen Werken werden eine Reihe von Tabus gebrochen.¹² Vergleicht man etwa Choukris mit Chraïbis Literatur, um nur einen Vertreter der französischsprachigen Literatur zu nennen, finden sich unter den Hauptthemen die offene Darstellung von Sexualität, die Ablehnung traditioneller Konventionen und die Revolte gegen den Vater.¹³

On ne peut écrire, *ici et maintenant*, ces textes dévastateurs en arabe. Cela serait difficilement supportable par l'écrivain et par le lecteur maghrébins [...] ¹⁴

Diese Worte über Werke wie die von Chraïbi, Boudjedra, Khaïr-Eddine und anderen stammen von Kacem Basfao, einem als Maghrebforscher bekannten Literaturwissenschaftler. Erst das Ausweichen auf eine fremde Sprache, so Basfao, mache die Übertretung von Tabus möglich.¹⁵ Choukri sei keine echte Ausnahme. Die Probleme, die Choukri beim Verlegen seines Buches in Marokko hatte, bestätigen nach Basfao die Unmöglichkeit des Tabubruchs in arabischer Sprache.¹⁶

¹² Maqāliḥ vertritt die Ansicht, in der maghrebischen Literatur werde die gesamtarabische Realität offener zum Ausdruck gebracht als in der Literatur des *mašriq*. Vgl. al-Maqāliḥ, °Abd al-°Azīz: Talāqī l-'aṭraf. Qirā'a 'ulā fi namāḡiḡ min 'adab al-maḡrib al-kabīr. Al-Maḡrib; al-Ġazā'ir; Tūnis. Beirut 1987, S. 65f.

¹³ Zur Revolte gegen den Vater in der französischsprachigen marokkanischen Literatur vgl. Mouzouni: Roman marocain, S. 166f; Déjeux, Jean: Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et auteurs. Ottawa 1973, S. 285-292, 413-418. Fähndrich stellt anhand der in ausgewählten arabischen autobiographischen dargestellten Beziehung zum Vater die Frage nach grundsätzlichen regionalen Unterschieden innerhalb der arabischen Literatur. Für die untersuchten maghrebischen Werke stellt er trotz gleichen Ausgangspunktes des Vater als Repräsentanten der Tradition ein weit größeres Potential des Hasses und der Rebellion gegen diesen fest als in Werken des *mašriq*. Die Beziehung zum Vater versteht Fähndrich als Metapher für die Auseinandersetzung mit Tradition und kulturellem Wandel. Vgl. Fähndrich, Hartmut: "Fathers and Husbands: Tyrants and Victims in some Autobiographical and Semi-Autobiographical Works from the Arab World". In: Allen, Roger/Hilary Kilpatrick/Ed de Moor (Hg.): Love and Sexuality in Modern Arabic Literature. London 1995, S. 106-115.

¹⁴ Basfao: Littérature maghrébine, S. 381.

¹⁵ Vgl. Basfao: Littérature maghrébine, S. 380.

¹⁶ Vgl. Basfao: Littérature maghrébine, S. 381.

Nicht auf die Themen allein kommt es also für die Bewertung eines Werkes innerhalb der maghrebinischen Literatur an, sondern auch auf die Sprache, die zu ihrem Ausdruck gewählt wird. Hier ist das 'Geheimnis' von Choukris Spektakularität im Maghreb und in der gesamten arabischsprachigen Welt zu suchen. Weil Choukri seine Themen auf arabisch behandelt, wird er in einem anderen Bezugsrahmen beurteilt als die französischsprachigen Schriftsteller des Maghreb. Während es in der französischsprachigen Literatur mehr als ein *enfant terrible* gibt, bleibt Choukri in der arabischsprachigen Literatur eine Ausnahme.

Das traditionell hohe Prestige des Arabischen als Sakralsprache und die damit verbundene Ehrfurcht vor dem in arabischer Sprache geschriebenen Wort spielt bis in die moderne arabische Literatur hinein eine Rolle, zum Beispiel in der Diskussion um Dialektliteratur.¹⁷ Die unterschiedliche Rezeption französisch- und arabischsprachiger Texte kann am besten am Beispiel von *Ḥubz* selbst verdeutlicht werden. In französischer Übersetzung war *Le Pain nu* in Marokko lange auf dem Markt, bevor es nach seiner Veröffentlichung im arabischen Originaltext verboten wurde.

4.1.2 *Al-ḥubz al-ḥāfi* als Sonderfall in der arabischen Autobiographik

Wenn ein Text als Autobiographie ausgewiesen ist, weckt dies beim Leser die Erwartung, das beschriebene Leben stimme mit dem des Autors überein. Autobiographen machen sich in besonderer Weise angreifbar, weil Vorwürfe gegen den Helden auf die Person des Autors direkt zurückfallen.¹⁸

Im Arabischen sind für die Autobiographie die Begriffe *tarğama dātīya* und *sīra dātīya* bekannt. Daneben findet sich die Bezeichnung *sīrat ḥayātī*.¹⁹ Die Gattung der 'echten' Autobiographie entsprechend der an-

¹⁷ Man denke an die Diskussionen in Ägypten in den sechziger Jahren, in denen Lewis ^oAwad sich gegen heftigen Widerstand für die Einführung des ägyptischen Dialektes als Schriftsprache engagierte.

¹⁸ Natij hat darauf verwiesen, daß die Kritiker im Falle Choukris besonders häufig die Person von Held und Autor verwechseln. Die Verurteilung des Verhaltens des Helden führt damit zur gleichzeitigen Verurteilung des Autors. Vgl. Natij: *Comparatisme*, S. 207.

¹⁹ Vgl. Shuiskii, S. A.: "Some Observations On Modern Arabic Autobiography". *JAL* 13 (1982), S. 111-123, hier: S. 111.

hand ihrer 'westlichen' Prototypen entwickelten Definition ist bis heute im arabischen Sprachraum nicht in gleicher Korpusfülle vertreten wie in der 'westlichen' Literatur.²⁰ Den meisten Definitionen zur Autobiographie ist die Bedingung gemeinsam, daß die erzählende Person "den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt"²¹. Dies ist in der arabischen Literatur bis in die moderne Autobiographik nicht häufig der Fall.²² Zahlreiche als *sīra dātīya* ausgewiesene Texte sind nach dieser definitivischen Abgrenzung vielmehr der Nachbargattung der Memoiren zuzuordnen. In diesen liegt das Hauptgewicht auf der Entwicklung der öffentlichen Person, während das persönliche Leben kaum zur Sprache kommt.

²⁰ Zu Texten der älteren arabischen Literatur mit autobiographischen Zügen siehe Misch, Georg: Geschichte der Autobiographie. Zweiter Band: Das Mittelalter. Erster Teil: Die Frühzeit. Erste Hälfte. Frankfurt a.M. 1955, S. 179-275; Misch, Georg: Geschichte der Autobiographie. Dritter Band: Das Mittelalter. Zweiter Teil: Das Hochmittelalter im Anfang. Zweite Hälfte. Frankfurt a.M. 1962, S. 905-1076. Lewis, Bernard: "First-Person Narrative in the Middle East". In: Kramer, Martin (Hg.): Middle Eastern Lives. The Practice of Biography and Self-Narrative. New York 1991, S. 20-34. °Abbās, 'Ihsān: Fann as-sīra. Beirut [1962]. S. 120-138; Rosenthal, Franz: "Die arabische Autobiographie". In: Studia Arabica 1 (1973) (Analecta Orientalia 14), S. 1-40.

²¹ Lejeune: Pakt, S. 14. Anders ausgedrückt findet sich dieser Anspruch bei Aichinger, Ingrid: "Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk." In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt 1989, S. 170-199, hier: S. 175; Pascal, Roy: "Die Autobiographie als Kunstform". In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt 1989, S. 148-157, hier: S. 148f.

²² 'Westliche' Literaturkritiker haben das Fehlen 'echter' Autobiographien in der arabischen Literatur vor der Rezeption 'westlicher' Literaturgattungen auf fehlendes Individual- und Geschichtsbewußtsein 'nichtwestlicher' Kulturen zurückgeführt. Vgl. Gusdorf, Georges: "Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie" (1956). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt 1989, S. 121-147, hier: S. 122. Ähnlich auch bei Pascal: Gehalt, S. 33; Zonis, Marvin: "Autobiography and Biography in the Middle East: A Plea for Psychopolitical Studies." In: Kramer, Martin (Hg.): Middle Eastern Lives. The Practice of Biography and Self Narrative. New York 1991, S. 60-88, hier: S. 61. In diesem Zusammenhang wird, wenn von literarischem Einfluß die Rede ist, häufig der Eindruck erweckt, es handle sich um eine schlichte Nachahmung durch eine retardierte Empfängerliteratur. Dabei wird übersehen, daß literarischer Einfluß als ein positives Phänomen seit jeher befruchtend in die eine wie andere Richtung gewirkt hat.

Die Trennung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit in der arabisch-islamischen Kultur kann als eines der großen Hemmnisse gegen das Schreiben offener und mutiger Autobiographien in der arabischen Literatur gewertet werden. Aus dieser Privatheit sind kaum arabische Autoren herausgetreten. Was in fiktiven Texten möglich ist, scheint in der Autobiographie noch immer weitgehend undenkbar. Viele der Autobiographien brechen ab, wo die Pubertät als einer Zeit der Konflikte mit Gesellschaft, Vater und der eigenen Sexualität beginnt. Größeren Mut zeigen dagegen arabische Autorinnen. Das Schreiben einer Autobiographie durch eine arabische Frau stellt an sich schon einen Bruch mit den Konventionen dar, indem sie sich im Schreiben den verwehrtten Raum der Öffentlichkeit erobert.²³

In der arabischen Literaturkritik²⁴ wurden vor diesem Hintergrund der Mut und die Aufrichtigkeit von *Hubz* vielfach hervorgehoben.²⁵ Während andere Autoren Rücksichten nehmen müßten, habe er, gesellschaftlich marginalisiert und ohne familiäre Bindungen, nichts zu verlieren gehabt, begründet Choukri selbst die außergewöhnliche Offenheit seines autobiographischen Schreibens.²⁶ Im Falle Choukris handelt es sich um ein in vieler Hinsicht spektakuläres Leben, das er der Öffentlichkeit preisgibt. Es bietet dennoch für einen großen Teil der arabischen Leserschaft breiten Raum, darin eigene Probleme wiederzufin-

²³ Vgl. dazu ausführlich die Untersuchung Odeh, Nadja: Dichtung - Brücke zur Außenwelt. Studien zur Autobiographie Fadwā Tūqāns. Berlin 1994. (Islamkundliche Untersuchungen; Bd. 178).

²⁴ Einschränkung weise ich darauf hin, daß ich mich nur auf eine Auswahl von Rezensionen stütze. Ich danke in diesem Zusammenhang Mohamed Choukri, der mir freundlicherweise sein Archiv zur Verfügung stellte.

²⁵ Vgl. Ḥāfīz: Bunya. In: Fuṣūl, S. 104; Maqāliḥ: Talāqī, S. 67.

²⁶ Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

den.²⁷ Eine solche Identifikation ist nicht nur möglich anhand der erlittenen Not und Unterdrückung, die dem Helden widerfährt. Auch Aufstieg und Befreiung des Helden und des Autors prädestinieren ihn als Identifikationsfigur für jene, deren wirtschaftliche und soziale Bedingungen die Hoffnung auf eine solche Befreiung zu verstellen scheinen. Eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie der wirtschaftliche und gesellschaftliche Aspekt spielt dabei die sexuelle Befreiung.

Was *Hubz* aus der Masse moderner arabischer Literatur heraushebt, macht es auf der anderen Seite zu einem umstrittenen Buch. Wie Natij bemerkt, setzt sich die Kritik nicht mit der ästhetischen und literarischen Qualität von *Hubz* auseinander, sondern mit der Moral. Natij zitiert als Beispiel den ägyptischen Kritiker Naqqāš. Dieser hatte darüber hinaus in *Aš-Šarq al-'Ausaṭ* vom 9.6.1984 den Erfolg von *Hubz* im 'Westen' als Teil einer 'westlichen' Strategie verurteilt, welche die negativen Aspekte der arabischen Gesellschaft hervorzuheben versuche. Den Erfolg beim arabischen Leser führt Naqqāš auf die moralische und persönliche Schwäche des Lesers zurück. Er vergleicht die Verbreitung von *Hubz* mit der Verbreitung des Drogenkonsums, der ja auch nicht Beweis für den Wert der Drogen sei.²⁸ Nach Natij versucht die arabische Rezeption, Choukri als pathologischen Einzelfall auszugrenzen.²⁹

Hauptgründe für das Verbot des Buches - und die Anfeindungen bis zur Todesdrohung, mit denen Choukri deswegen konfrontiert wurde³⁰ - sind die darin enthaltene Demontage patriarchaler Autorität an der Figur des eigenen Vaters und die freizügige Darstellung einer unge-

²⁷ 'Abd Allāh beschreibt Choukris Erfahrungen als aus dem eigenen Lebensumfeld vertraut. Zugleich hält er sie jedoch für extrem, so daß sie fast unwahrscheinlich erscheinen. Vgl. al-'Abd Allāh, 'Imād: "Al-'ab al-mal'ūn. As-sīra ad-dātīya bain al-mušākasa wa-l-muṭāqafa". In: *An-Nāqid* 61 (Juli 1993), S. 56-58, hier: S. 56. Maqāliḥ hat die gemeinsame Erfahrung der harten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Realität in allen Teilen der arabischen Welt hervorgehoben, die in *Hubz* in besonders offener Weise zum Ausdruck gebracht werde. Vgl. Maqāliḥ: *Talāqī*, S. 65f. Für Hūrī wird Choukri damit zu einem "zeitgenössischen *ša'ulūk* [...] auf der Suche nach seiner Menschlichkeit, die durch die arabischen Gegenwart entstellt wird." Hūrī: *Kitāba*, S. 14. Berrada hat auf die begeisterte Rezeption durch die jungen Leute hingewiesen, die das Buch zum Anlaß nehmen, ihre eigenen Probleme zu diskutieren. Berrada: *20 ans après*, S. 16.

²⁸ Vgl. Natij: *Comparatisme*, S. 204f.

²⁹ Vgl. Natij: *Comparatisme*, 208.

³⁰ Vgl. *Gespräche mit Choukri* 18.-21.2.1995.

hemmten Sexualität, die Choukri den Vorwurf der Pornographie eingetragen hat. Was in der Realität existiert und toleriert werde, sei es Prostitution oder Elend, über das schweige man in der arabischen Literatur, so Tahar Ben Jelloun in seinem Vorwort zu *Le Pain nu*.³¹ Ähnlich faßte auf dem Kongreß der arabischen Schriftstellerunion 1980 'Abd al-Hakīm Qāsim mit Bezug auf *Hubz* zusammen:

Wir erlauben, daß es auf der Straße Prostitution gibt, aber wir erlauben es nicht, daß eine literarische Figur sich prostituiert, weil die Prostitution auf der Straße eine Tatsache ist, die Prostitution in der Literatur dagegen ein Anliegen (*qadfiya*).³²

Choukri hat sich im Gespräch und in Interviews wiederholt zur Provokation als Aufgabe von Literatur gestellt:

Drei Schwerter schweben über den Köpfen der arabischen Schriftsteller: das Schwert der Religion, das Schwert der Politik und das Schwert der Sexualität. Diese Triade muß herausgefordert werden.³³

Wie kein anderes Werk Choukris hat *Hubz* diesen Anspruch erfüllt.

Choukri ist durch *Hubz* in verschiedenen Ländern der arabischsprachigen Welt bekannt geworden. Rezensionen in übernationalen arabischen Literaturzeitschriften wie *An-Nāqid* und *Mağallat al-Ādāb* bestätigen dies. Dennoch ist die Verbreitung insbesondere von *Hubz* im arabischen Raum aufgrund der strengen Zensur verschiedener Staaten lückenhaft und der Bekanntheitsgrad damit unterschiedlich.³⁴ Wo Choukris *Hubz* im Rahmen arabischer Literatur erwähnt und besprochen wird, zählen

³¹ Ben Jelloun: Préface, S. 9.

³² Šukrī: *Mafhūmī*, S. 420. Nach *Natij* wurde auf diesem Kongreß *Hubz* als subversiver Text beurteilt. Vgl. *Natij: Comparatisme*, S. 206. Dies geht aus den veröffentlichten Dokumenten des Kongresses nicht hervor.

³³ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995. Auch in Interviews hat Choukri sich ähnlich geäußert. Vgl. etwa Benjelloun, Reda. "L'Écriture m'a sauvé". In: *JA* 1769 (1.-7.12.1994), S. 60-63, hier: S. 61.

³⁴ In Syrien sind beide Teile der Autobiographie erhältlich und bekannt, wenn auch *Hubz* nicht offiziell erlaubt ist. Auch aus Saudi-arabien und Ägypten habe ich erfahren, daß das Buch dort gelesen wird, aber nicht allgemein bekannt ist.

manche Kritiker den Autor zu den Vorreitern einer modernen arabischen Literatur.³⁵

4.2 *Zaman al-'aḥtā'* als Nachfolgewerk von *Al-ḥubz al-ḥāfi*

Zaman bleibt hinter der Spektakularität von *Ḥubz* in vieler Hinsicht zurück. Die Rezeption verläuft im Schatten des ersten Teiles, der Choukri zum Phänomen gemacht hat. Wenn *Ḥubz* Kontroversen auszulösen vermochte und in seinem tabubrechenden Charakter als eine herausragende Autobiographie in der arabischen Literatur gelten kann, findet sich in *Zaman* nur noch wenig von der revoltierenden Kraft des ersten Teiles der Autobiographie. °Abd Allāh konstatiert, daß Choukri mit *Zaman* ein neuer Durchbruch nicht gelungen und seine Literatur der anderer arabischer Autoren ähnlich geworden sei.³⁶ Der zweite Teil fällt hinter der Radikalität und Neuartigkeit des ersten weit zurück und gliedert sich der modernen arabischen Literatur mühelos ein. Nicht zuletzt, weil das Leben des Helden müder, resignierter, weniger spektakulär geworden ist; auch Choukris Sprache, reflektierter und poetischer als in *Ḥubz*, hat den Reiz der Unmittelbarkeit und Einfachheit verloren, die für das Schreiben in arabischer Sprache so neu waren. Die Resignation und das Scheitern, Leitmotive in *Zaman*, strafen den hoffnungsvollen Ausgang von *Ḥubz* Lügen. Nachdem Choukri sich für lange Jahre von der Literatur getrennt hatte, "pour me marier avec la bouteille, la lecture et la musique"³⁷, wie er über seine lange Schaffenspause sagt, bedeutet *Zaman* im Akt des Schreibens selbst einen neuen Aufbruch.

Damit wird *Zaman* zum Schlüssel für das Verständnis der gesamten Autobiographie und der Lebensstrategien des Helden, die im Schreiben zu denen des Autors selbst werden. Aus der Perspektive des Lesers, der

³⁵ Vgl. Ḥāfiḏ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 104; Berrada: 20 ans après, S. 16. Dagegen hält Basfao *Ḥubz* für nicht vergleichbar mit Werken maghrebischer Autoren — französischer Sprache wie Boudjedras *La Réputation* oder Chraïbis *Passé simple*. Basfao: *Littérature maghrébine*, S. 381.

³⁶ Vgl. al-°Abd Allāh: 'Ab, S. 57.

³⁷ Benjelloun, Reda: *Écriture*, S. 62.

an den Funktionen des Autobiographischen interessiert ist, stellt daher der Text in seinen beiden Teilen eine Einheit dar.³⁸

³⁸ Auch Ḥāfiẓ plädiert dafür, *Ḥubz* und *Zaman* als einen einzigen Text zu behandeln. Vgl. Ḥāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 100.



5 Entstehungsumfeld und Entstehungsgeschichte von *Al-ḥubz al-ḥāfi*

5.1 Die internationale Künstlerszene in Tanger als Entstehungsumfeld

Die Stadt Tanger als Wahlheimat Choukris und Zentrum seines Lebens und Schreibens hat eine bedeutende Rolle für seine schriftstellerische Entwicklung gespielt. Einerseits soll die folgende Darstellung zu einem plastischeren Eindruck Tangers und des Lebens in dieser Stadt verhelfen, indem einige Aspekte der Lebenswelt Choukris aus einem ganz anderen Blickwinkel beleuchtet werden, als dies in Choukris Autobiographie der Fall ist. Andererseits soll der Charakter der Stadt aufgrund ihrer konkreten Implikationen für die literarische Entwicklung Choukris kurz skizziert werden. In der internationalen Künstlerszene von Tanger waren Begegnungen möglich, die für Choukri zum Sprungbrett zu internationaler Berühmtheit wurden. Hier fand Choukri wichtige Einflüsse und die konkreten Voraussetzungen für die ersten Publikationen seiner Literatur im Ausland.

5.1.1 Die Faszination Tangers für die internationale Künstlerszene

Bereits Anfang des Jahrhunderts war Tanger Ziel europäischer und amerikanischer Reisender und Künstler. Die Anziehung der Stadt für 'westliche' Besucher beruhte auf den vier Hauptelementen billiges Leben, Faszination des Fremden, Rausch und sexuelle Freiheit. In den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts einmal zum Anlaufpunkt einer internationalen Künstlerszene und gesellschaftlichen Elite geworden zog diese als neue Attraktion weitere Besucher an.¹ In den fünfziger Jahren wurde Tanger zum Mekka der Beatniks und blieb es trotz der Unruhen, welche die Erlangung der Unabhängigkeit 1956 mit sich brachte, bis in die frühen sechziger Jahre.² Die späten sechziger und frühen siebziger Jahre schließlich brachten eine Welle von Hippies in

¹ Vgl. Finlayson, Iain: *Tangier: City of the Dream*. San Francisco 1993, S. 237-294.

² Vgl. Finlayson: *Tangier*, S. 181-234.

die Stadt, die vor allem billiges Haschisch suchten. Bis heute hat sich etwas vom "Mythos Tanger"³ bewahrt, der damals entstand.

Als Brückenkopf zwischen Europa und Afrika war Tanger seit jeher ein Schmelztiegel verschiedener Völker und Kulturen. Schon im 19. Jahrhundert konnte Tanger als eine kosmopolitische Stadt bezeichnet werden.⁴ Der Status als Internationale Zone, den die Stadt mit Unterbrechungen von 1925 bis 1956 hatte, zog viele Ausländer nach Tanger. Die Voraussetzungen für einen längeren Aufenthalt waren im Vergleich zur spanischen und französischen Zone Marokkos in der internationalen Zone Tanger denkbar günstig. Seit Anfang des Jahrhunderts begann eine Neustadt zu entstehen, die sich von anderen europäischen Städten weder im Lebensstandard noch im Erscheinungsbild wesentlich unterschied.⁵

Der andere Teil der Stadt ist die Altstadt mit ihrem Kern, der Kasbah⁶. Während die Woolworth-Erbin Barbara Hutton in Tanger rauschende Feste feierte, lebten dort und in den Randbezirken Tangers viele der Einheimischen, insbesondere aber der zugewanderten Landbevölkerung, in tiefstem Elend. Der orientalische Teil der Stadt war die eigentliche Quelle der Faszination für viele ihrer Besucher. Die Lage Tangers als Hafenstadt in unmittelbarer Nähe zu Spanien prädestinierte es als Anlaufpunkt für europäische Reisende. Es war die erste Station auf dem Weg nach Afrika, der erste Kontakt mit dem 'anderen'. Der Orient, zum

³ Harpprecht, Klaus: "Mythos Tanger. In der alten Hochburg der Gangster, Mädchenhändler und Geheimagenten." In: Merian 1 (Marokko) (1987), S. 68-73, hier: S. 68. Vgl. auch Mattes, Hanspeter: "Tanger - Facetten einer Stadt in Geschichte, Gegenwart und Zukunft". In: Faath, Sigrid/Hanspeter Mattes (Hg.): Wuqūf 4-5 (1989-1990), Hamburg 1991, S. 245-304, hier: S. 267. Tanger war selbst in den neunziger Jahren noch zwei Kulturzeitschriften je ein Sonderheft wert. Siehe TJ 11/5 (Spécial Tanger) (1994); du, die Zeitschrift der Kultur 6 (Zuflucht Tanger. Ein Ort für Literaten) (1990). Der Spiegel vom 22.5.95 berichtet von einem Filmprojekt der beiden Münchner Filmemacher Jochen Kraus und Florian Schneider über Brion Gysin, das zum Teil in Tanger verwirklicht werden soll. Vgl. Höbel, Wolfgang: "Inventur im Irrenhaus". In: Der Spiegel 21 (22.5.1995), S. 192-195, hier: S. 192.

⁴ Vgl. Finlayson: Tangier, S. 36.

⁵ Vgl. Finlayson: Tangier, S. 8, 71f.

⁶ Kasbah = *qaṣba*, "befestigtes Altstadtviertel mit Zitadelle in Städten NW-Afrikas". Wehr, Hans: Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart. Arabisch-Deutsch. Unter Mitwirkung von Lorenz Kropffitsch neu bearbeitet und erweitert. Wiesbaden ⁵1985, S. 1029, Stichwort *qaṣaba*.

Repräsentanten dessen erklärt, was der 'Westen' bereits überwunden zu haben glaubte, stand für dieses 'andere', sei es nun positiv oder negativ gewertet. Tradition und eine geistig-spirituelle Ausrichtung kennzeichneten die Vorstellung einer statischen Gesellschaft, die dieses Gegenbild prägte. Als Charakteristika des Orients galten nach diesem Wahrnehmungsmuster Irrationalität bis zum religiösen Fanatismus, Fatalismus und Passivität.⁷ Als Gegenbild des 'Westens' erhielt der Orient eine besondere Faszination für all diejenigen, welche die 'westliche' Zivilisation ablehnten oder von ihr Ablehnung erfuhren. Er wurde zum heilenden Refugium, so Durand, insbesondere in den Zeiten des Zweiten Weltkriegs.⁸

Einer derjenigen Künstler, die sich dauerhaft in Tanger ansiedelten, war der amerikanische Schriftsteller Paul Bowles, der nach mehreren Marokkoreisen in den dreißiger Jahren 1947 Tanger als Domizil wählte.⁹ Er hat durch seine Literatur zur Entstehung des Mythos Tanger und zur exotistischen Wahrnehmung der Stadt beigetragen.¹⁰ Viele der Beatniks, welche die Stadt später besuchten, taten dies fasziniert und angeregt durch seine Romane. Bowles gehörte zu denen, die, kritisch gegen die eigene Zivilisation, in der Irrationalität den Schlüssel zur Individuation suchten.¹¹ Für Bowles hat das 'westliche' Individuum in einer Moderne, die durch die Ratio geprägt ist, die Verbindung mit der eigenen Existenz verloren. Lange bevor Bowles Nordafrika zum ersten

⁷ Zur Entstehung und differenzierten Darstellung orientalistischer Stereotypen mit ihren kulturellen und politischen Implikationen siehe Said, Edward: *Orientalism*. London 1978.

⁸ Vgl. Durand, Annick Andrée: *Persistence of Literary Cliches: North Africa in Contemporary Literature*. Diss. New York 1990, S. 106f.

⁹ Vgl. Faath, Ute: "Das Schwinden der Sprache - Paul Bowles und Nordafrika". In: Faath, Sigrid/Hanspeter Mattes (Hg.): *Wuqûf 4-5* (1989-1990). Hamburg 1991, S. 305-313, hier: S. 305.

¹⁰ Seine Romane mögen, so Finlayson, einen Eindruck Nordafrikas und insbesondere Tangers erweckt haben, "as a zone free of petty moral and official restrictions where drugs were routinely and habitually sold and consumed, where boys were - almost literally - two a penny [...], and where credence was more readily, overtly given to the magical, metaphysical aspect of things." Finlayson: *Tangier*, S. 185.

¹¹ Bischoff analysiert die Anziehungskraft Tangers wie folgt: "Der Mechanismus beim Aufeinandertreffen von Orient und Okzident wirkt immer wieder in dieselbe Richtung: Aus der Perspektive des Zivilisierten bricht das Irrationale durch. Tanger kurbelt Individuationsprozesse an." Bischoff, Simon: "Längs der Fluchtlinie". In: *du, die Zeitschrift der Kultur 6* (Zuflucht Tanger. Ein Ort für Literaten) (1990), S. 48-59, hier: S. 55.

Mal erlebte, war ihm die Idee von Lebenskonzepten vertraut, deren Basis im Irrationalen liegt.¹² Bowles' Erwartungshaltung prägte sein Bild Marokkos und dessen Darstellung in seiner Literatur. Das magische, irrationale Element, das Bowles heute zunehmend verdrängt sieht, macht die Faszination Tangers für ihn aus. Der Traumcharakter der Stadt, den Bowles immer wieder heraufbeschworen hat, ist zu einem Topos geworden.¹³ Bischoff spricht von dem "Traumcharakter Tangers, der Stadt, in der Träume sich materialisieren, oder fataler, die Stadt, in der Realität ins Traumhafte, Irreale abdriftet."¹⁴

Ein wichtiger Katalysator dieses Prozesses ist der Rausch. Traditionelle Rauschmittel in Marokko sind *kīf* und *ma^cġūn*.¹⁵ Ebenso wie bei Choukri und Mrabet findet sich der Topos des *kīf*-Rauchens im Café auch in Beschreibungen Marokkos durch 'westliche' Schriftsteller. *Kīf* gehörte

¹² Vgl. Bowles, Paul: Without Stopping. An Autobiography. New York 1972, S. 125.

¹³ Siehe etwa Bowles: Without Stopping, S. 128f, 274, 366; Burroughs, William S.: Letters to Allen Ginsberg. New York 1982, S. 123f, 155, 173.

¹⁴ Bischoff, Simon (Hg.): Paul Bowles. Fotografien. "Wie hätte ich ein Foto in die Wüste schicken können?". Zürich 1993, S. 42. Bischoff macht zwar innere Prozesse der Individuation für die Wirkung der Stadt verantwortlich, verfällt aber bei der Suche nach dem Auslöser selbst in das stereotype Perzeptionsraster des Orients als des 'anderen': "Diese Kultur mit ihrer resistenten, unterirdischen, animistisch-magischen Basis und der dünnen Repräsentationsschicht des monotheistischen Islam kennt keine saubere Trennung von Innen und Aussen. Sie saugt den Fremden langsam in sich ein, in das irre Reich der Wahngelände, der Phantasmagorien. Wer das Spiegelkabinett, das er in Tanger betritt, nicht erkennt, ist verloren ...". Bischoff: Fluchtlinie, S. 55.

¹⁵ *Kīf* sind die kleingeschnittenen, oberen kleinen Deckblätter der Cannabispflanze. Es wird mit Tabak vermischt in der *sibsī*, einer Art Pfeife, geraucht. Mit *ma^cġūn* wird eine Art Haschischgebäck oder Haschischkonfitüre bezeichnet. Vgl. Rogers, Michael: "Manchen gefällt es, und sie bleiben". In: du, die Zeitschrift der Kultur 6 (Zuflucht Tanger. Ein Ort für Literaten) (1990), S. 74-95, hier: S. 77; Choukri: Brot, S. 350. Wehr gibt für *ma^cġūn* u.a. an: "Mixture aus Hanf, Bilsenkraut, Stechapfelsamen, Mohn, Honig und Butter mit ähnlicher Wirkung wie Haschisch oder Opium." Wehr: Wörterbuch, S. 816, Stichwort *ma^cġūn*. Der Genuß von *kīf* ist in Tanger, obwohl inzwischen verboten, auch in der Öffentlichkeit in den zahlreichen Cafés der Stadt immer noch üblich. Der Hanf wird im nahen Rifgebirge angebaut und stellt die Haupteinkaufsquelle für die dortige Bevölkerung dar.

zu den Hauptanziehungselementen der Stadt für die Beatniks und Hippies und trug zu dem zweifelhaften und magischen Ruf der Stadt bei.¹⁶ Nordafrika galt zudem seit Anfang des Jahrhunderts als ein Arkadien der Erotik, das vor allem Homosexuelle anzog.¹⁷ Dieses Bild wurde bestätigt durch junge Marokkaner, die sich - häufig zu ihrem materiellen Vorteil - zu homoerotischen Beziehungen bereit fanden.¹⁸ 1974 befragt, ob das Gerücht richtig sei, es mache sich eine gewisse Feindseligkeit gegen homosexuelle Europäer und ihren verderblichen Einfluß in Tanger bemerkbar, antwortet Bowles: "Die Europäer sollen die Marokkaner verderben?"¹⁹ Für diese Zeit spricht Bowles von einem neuen Trend zur Homosexualität in der Stadt. "Alle sind hier bisexuell, aber nun gibt es auch die offensichtlich schwulen. [...] Noch vor fünfzehn Jahren war es in ganz Marokko selbstverständlich, dass jeder mit jedem schlief, da gab es keinerlei Schranken."²⁰ Dazu kam das Gefühl, außerhalb jedes gesellschaftlichen Zusammenhangs zu stehen, das etwa Burroughs thematisiert.²¹ Es bedeutete für die in ihren Heimatgesellschaften ausgegrenzten Homosexuellen eine Befreiung.²²

¹⁶ Auch in diesem Punkt hat Bowles' Literatur dazu beigetragen, das Bild Tangers außerhalb Marokkos zu prägen. Sein Roman *Let It Come Down* beschreibt die zunehmende Desorientierung des amerikanischen Helden unter dem Einfluß des *kif* bis zum völligen Verlust der Beziehung zur 'westlichen' Zivilisation, unter anderem ausgedrückt im Eintauchen in eine fatale und tödliche Irrationalität. Vgl. Bowles, Paul: *Let It Come Down*. Santa Barbara 1952.

¹⁷ Vgl. Bischoff: *Wüste*, S. 19.

¹⁸ Solche Beziehungen werden auch von verschiedenen marokkanischen Schriftstellern dargestellt. Siehe etwa Mrabet, Mohammed: *Look and Move On*. London 1989; Khair-Eddine, Mohammed: *Le Déterreur*. Paris 1973. Vgl. dazu auch Finlayson: *Tangier*, S. 311. Bischoff: *Wüste*, S. 222.

¹⁹ Rogers: *Manchen gefällt es*, S. 79.

²⁰ Rogers: *Manchen gefällt es*, S. 79. Nach Westermarck und Bischoff sind homoerotische Beziehungen in Form der durch den *faqīh* (mar. *faqīh*) durchgeführten Initiationsriten in der marokkanischen Tradition verankert. Vgl. Westermarck, Eduard: *Ritual and Belief in Morocco*. 2 Bde. London 1926, S. 198; Bischoff: *Fluchtlinie*, S. 55, 58f. Zur Behandlung dieses Themas in der marokkanischen Literatur vgl. Mouzouni: *Roman marocain*, S. 177.

²¹ Vgl. Burroughs: *Letters*, S. 162.

²² Vgl. Durand: *Persistence*, S. 142. Durand bezieht sich an dieser Stelle auf Montherlant, die Feststellung behält jedoch Gültigkeit auch für die folgenden Jahrzehnte.

5.1.2 Choukris Kontakte zur internationalen Künstlerszene und ihre Bedeutung für sein Werk

Choukri hat Ende der sechziger und in den siebziger Jahren viele der Schriftsteller, die Tanger besuchten, persönlich kennengelernt. In einer kleinen Stadt wie Tanger, wo es nur eine begrenzte Zahl von Treffpunkten der Künstlerelite gab, war dies nicht schwierig. Hier begegnete Choukri, dessen zentrale Erfahrung die der Marginalisierung ist, Menschen, die in ihren Heimatgesellschaften ebenfalls von Ausgrenzung betroffen waren. Zugleich aber waren sie Schriftsteller und verkörperten damit das höchste Ideal und Ziel des jungen Choukri. Choukri traf unter anderen William S. Burroughs, Jack Kerouac, Brion Gysin und Tennessee Williams. Eine enge Freundschaft verband ihn mit Jean Genet.²³

Viele der Schriftsteller, die Choukri kennenlernte, brachen in ihren Werken mit der herrschenden Moral ihrer Heimatländer. Sie thematisierten in ihrer Literatur nicht nur ihre – im Falle etlicher der Autoren homoerotische – Sexualität in offener und direkter Weise, sondern auch den Gebrauch von Drogen und die gesellschaftliche Marginalität. Zahlreiche ihrer Werke waren wegen des Vorwurfs der Obszönität, den man ihnen machte, in ihren Herkunftsländern lange Zeit verboten. In ihrer Darstellung sexueller Erfahrungen in Tanger sind deutliche Affinitäten zu der Darstellung verschiedener Erfahrungen bei Choukri auszumachen – sowohl hinsichtlich der beschriebenen Lebenswelt, wenn auch die Perspektive wechselt, als auch im Hinblick auf die unverblühte Darstellung. Dies zeigt folgendes Textbeispiel von Burroughs:

Did I ever tell you about the time Marv and I paid two Arab kids sixty cents to watch them screw each other – we demanded semen too, no half assed screwing – So I asked Marv: "Do you think they will do it??" and he says: "I think so. They are hungry." They did it. [...] I see both boys every day. They will do it anytime for forty cents which is standard price.²⁴

Es ist anzunehmen, daß die Tatsache, daß diese Autoren bestimmte Themen als literaturwürdig ansahen – Sexualität, Drogen, Verbrechen,

²³ Seine Begegnungen mit Williams und Genet hat Choukri in tagebuchähnlichen Aufzeichnungen festgehalten. Vgl. Šukrī: Ġinīh [Genet]; Šukrī: Wilyāmz [Williams].

²⁴ Burroughs: Letters, S. 116, 126.

Armut, Marginalität und Gewalt – einen wesentlichen Einfluß auf die literarische Entwicklung Choukris gehabt hat. Hierher mag die Überzeugung Choukris rühren, daß die eigenen Lebenserfahrungen, nämlich der Dreck, der Abschaum und die Marginalität, es wert sind, Gegenstand der Literatur zu werden. Vor allem in der Ästhetik Genets spielen diese Gegenstände eine große Rolle. Seine Themen und seine Sprache braucht Choukri jedoch nicht aus der Literatur dieser Autoren zu schöpfen. Es steht ihm vielmehr ein großer Schatz konkreter Erfahrungen und Erlebnisse aus seinem eigenen Leben zur Verfügung, welche die moderne arabische Literatur zuvor völlig ausgegrenzt hatte. Choukri, dem die Eleganz geschliffener, kunstvoller Sprache fremd ist, weil sie mit seinem Leben nicht in Einklang steht,²⁵ kann und will nur über das schreiben, was seinem Erfahrungsumfeld entstammt und seinem Leben entspricht.²⁶

Nicht zufällig sieht sich Choukri als einen Schriftsteller der Stadt Tanger:

Ich verstehe mich nicht als marokkanischen Schriftsteller, sondern als Schriftsteller Tangers. [...] Wenn ich über Tanger schreibe, so weil ich in dieser Stadt ein halbes Jahrhundert gelebt habe. [...] Die Gewohnheiten in den anderen Städten [Marokkos] unterscheiden sich von denen in Tanger, es ist fast eine andere Gesellschaft, die Traditionen unterscheiden sich. [...] Wenn ich nicht in Tanger gelebt hätte, würde ich nicht so schreiben, wie ich schreibe.²⁷

Choukris Aussage, ein Schriftsteller Tangers zu sein, bezieht sich sowohl auf seine Themen als auch auf die Internationalität und Offenheit der Stadt, die ihm das Schreiben über diese Themen erst ermöglicht haben.

Für Choukri bot die internationale Literaturszene in Tanger neben Austausch und Freundschaft mit bekannten Literaten Wege zur Veröffentlichung seiner Werke weit über die Grenzen Marokkos hinaus. Die Begegnung mit Paul Bowles und dem Verleger Peter Owen war der entscheidende Schritt in diese Richtung. Aufgrund ihrer Anregung entstand die Idee, eine Autobiographie zu schreiben.

²⁵ Vgl. Zaman, S. 109f, 137/Zeit, S. 112, 141.

²⁶ Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

²⁷ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

5.2 Die besondere Rolle von Paul Bowles bei der Entstehung von *Al-hubz al-hāfi*

Paul Bowles hat eine herausragende Rolle bei der Entstehung und Veröffentlichung von *Hubz* gespielt. In seiner Übersetzung erschien dieser erste Teil der Autobiographie bereits 1973 unter dem Titel *For Bread Alone*, lange bevor die arabische Fassung veröffentlicht werden konnte.

Im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte von *Hubz* sind einige Vorbemerkungen zu Paul Bowles sinnvoll. Sie sollen sein Verhältnis zu traditionellen Kulturen und seinen Umgang mit den Texten marokkanischer Erzähler erhellen.

5.2.1 Bowles' Verhältnis zur marokkanischen Kultur

Der amerikanische Schriftsteller Paul Bowles hat zahlreiche in Nordafrika und Mexiko spielende Romane und Kurzgeschichten verfaßt. Sein wohl berühmtester Roman *The Sheltering Sky* ist in Deutschland durch eine Verfilmung des Regisseurs Bernardo Bertolucci unter dem deutschen Titel *Der Himmel über der Wüste* bekannt geworden.²⁸ Thema dieser Literatur ist die Konfrontation zwischen 'westlicher' und traditioneller Zivilisation und das Scheitern jeglicher Verständigung an einem unüberwindbaren kulturellen Graben. Die Beziehung zwischen Orientale und Okzidentale ist bei Bowles durch gegenseitige Fremdheit und Bedrohlichkeit geprägt. Sie wirkt in Bowles' Romanen als Katalysator der Selbstfindung zunächst positiv auf das 'westliche' Individuum, das sich aus der Sicherheit des 'Westens' in die Unsicherheit des Orients begibt. Es erfährt eine neue Bewußtheit seiner selbst. Dann jedoch läuft das Individuum Gefahr, in der fremden Kultur die Orientierung zu verlieren, und steuert unweigerlich auf eine Katastrophe zu.²⁹

²⁸ Bowles, Paul: *The Sheltering Sky*. Santa Barbara 1949.

²⁹ Zum Entfremdungsprozeß des Protagonisten vgl. Faath: *Schwinden*, S. 305ff.

Zugleich sind bei Bowles diese Repräsentanten des 'anderen' nicht Individuen, sondern eine unpersönliche Masse.³⁰

In Bowles' Werk ebenso wie in Interviews und Gesprächen, die mit dem Autor geführt wurden, finden sich zahlreiche Hinweise auf eine einseitige und durch orientalistische Stereotypen vorbelastete Perzeption Marokkos, die traditionelle und irrationale Elemente überbetont. Bowles huldigt einem Exotismus, der eine vermeintlich natürliche Ordnung der Dinge abseits von den Einflüssen 'westlicher' Zivilisation idealisiert. Der als "primitiv"³¹ bezeichnete Einheimische scheint Bowles mit sich selbst identisch, ein Idealzustand, der nach seiner Auffassung dem 'westlich' Zivilisierten unmöglich geworden ist. "It's just another way of living they have, a completely different philosophy"³², heißt es in *The Sheltering Sky* aus dem Mund des Protagonisten Port.³³ Die Faszination mischt sich mit Arroganz über die vermeintliche Naivität "der Marokkaner"³⁴ gegenüber dem Fortschritt der technischen Moderne.³⁵ Während der 'Westen' nur die Technik, die Methode materiellen Fortschritts, das "Wie"³⁶ kenne, schreibt Bowles dem Orient den Besitz tieferer geistiger Erkenntnis zu, das Wissen um das "Warum"³⁷. Bei aller Idealisierung des "Primitiven"³⁸ sieht Bowles die primitive Kultur als eine an, die dem 'westlichen' Zivilisierten unerreichbar sei, denn "man kann sich

³⁰ Siehe etwa Bowles: *Sky*, S. 19. Edward Said beschreibt diese Sichtweise der Araber als orientalistisches Stereotyp, das bereits bei Lawrence von Arabien auftritt. Vgl. Said: *Orientalism*, S. 229. Orientalistische Stereotypen bilden einen Pfeiler der Orientierungshilfe im Umgang mit dem Unbekannten, nach der schon die Reisenden im 19. Jahrhundert ihr Perzeptionsraster ausrichten. Zum Orientbild in der Reiseliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts siehe die bereits erwähnte Untersuchung von Durand: *Persistence*.

³¹ Bischoff: *Wüste*, S. 224.

³² Bowles: *Sky*, S. 114.

³³ In der Sekundärliteratur wird auf die enge Identifikation von Protagonist und Autor in diesem Roman verwiesen. Siehe etwa Green, Michelle: *The Dream at the End of the World: Paul Bowles and the Literary Renegades in Tangier*. London 1992, S. 25.

³⁴ Eine der Ursachen für das Unbehagen, das Bowles' Aussagen hervorrufen, liegt in der Undifferenziertheit, mit der er formuliert. Häufig heißt es bei ihm verallgemeinernd: "die Marokkaner" (Rogers: *Manchen gefällt es*, S. 78), "die Araber" oder "die Einheimischen", "so denken sie" (Bischoff: *Wüste*, S. 226; ähnlich ebd. S. 228) oder gar "so arbeitet ihr Hirn" (Bischoff: *Wüste*, S. 222).

³⁵ Vgl. Rogers: *Manchen gefällt es*, S. 83.

³⁶ Bowles, Paul: *Yallah*. New York 1957, S. 17.

³⁷ Bowles: *Yallah*, S. 17.

³⁸ Bischoff: *Wüste*, S. 224.

nicht rückwärts entwickeln. Man kann sich nicht mit einer Kultur identifizieren, die Jahrhunderte hinter dem eigenen Wissen zurückliegt."³⁹

Bowles betrachtet Fortschritt als einen Faktor der Zerstörung.⁴⁰ Die Tradition bedürfe unserer Verteidigung, um zu überdauern, sie "needs our understanding and sympathetic guidance"⁴¹, denn: "Progress normally wins out. Tradition isn't strong enough."⁴² Damit erklärt Bowles 'westliche' Hegemonie für notwendig, um die traditionellen Werte des 'anderen' zu erhalten.

5.2.2 Die Übersetzungen marokkanischer Erzählungen durch Bowles

Im Zusammenhang mit dem Schutz und Erhalt der Tradition sind auch die Geschichten marokkanischer Erzähler zu sehen, die Paul Bowles seit 1952 sammelte, übersetzte und veröffentlichte.

Der erste marokkanische Künstler, den Bowles unterstützte, war der Maler und Erzähler Ahmed Yacoubi. Das Interesse, das Bowles an Yacoubi zeigte, paßt völlig in sein Marokkobild. Es lag in der vermeintlichen Primitivität Yacoubis, über die Bowles sich folgendermaßen äußerte:

Yacoubi war "primitiv", seine Reaktionen waren die eines Primitiven. Das war es, was mich faszinierte. [...] Ich habe ihn immer dazu ermutigt, so primitiv wie möglich zu sein..., das heißt natürlich, so zu bleiben, wie er war...⁴³

Nach Yacoubi folgten vier weitere marokkanische Erzähler: Larbi Layachi (alias Driss ben Hamed Charhadi), Abdeslam Boulaich, Mohammed

³⁹ Rogers: Manchen gefällt es, S. 83.

⁴⁰ Dies ist das Hauptthema in Bowles, Paul: *The Spider's House*. Santa Barbara 1955.

⁴¹ Bowles: *Yallah*, S. 17. Bowles leitet keinen Optimismus aus dem Erhalt der Tradition ab, vielmehr stellt er die gesamte Zivilisation als höchst fragiles Konstrukt dar, jederzeit in der Gefahr einzustürzen und bereits im Niedergang begriffen. Zu einer entsprechenden Interpretation von *The Spider's House* siehe Durand: *Persistence*, S. 64-70, 203f. Bowles äußerte sich auch im Interview mit Bischoff zum Niedergang der Kultur. Siehe Bischoff: *Wüste*, S. 208f.

⁴² Bowles, *Conversation with Sawyer-Lauçanno and J. Raskin*, 7. Juli 1985. Hier zitiert nach Sawyer-Lauçanno, Christopher: *An Invisible Spectator: a Biography of Paul Bowles*. London 1989, S. 361.

⁴³ Bischoff: *Wüste*, S. 224.

Ben Chaib el Hajjem (alias Mohammed Mrabet) und Mohamed Choukri.⁴⁴ Bis auf Mohamed Choukri waren die genannten Erzähler Analphabeten. Ihre Geschichten, die Bowles später schriftlich fixierte, gehören also in ihrem Original zur oralen Literatur und stehen in der Tradition marokkanischer Geschichtenerzähler.

Die Methode, die Bowles zur Bearbeitung dieser Geschichten wählte, war die der Tonbandaufzeichnung. Diese setzte er dann in eine schriftliche Form um.⁴⁵ Im Original im marokkanischen Dialekt erzählt, übersetzte Bowles sie bei ihrer Verschriftlichung direkt ins Englische.⁴⁶ Bowles hat immer wieder betont, die Texte unverfälscht übertragen zu haben. Das heißt für ihn: keine "Überarbeitung, Korrekturen, Veränderungen"⁴⁷. Auch die literarische Form habe er ihnen nicht gegeben: "Aber das wäre kaum möglich gewesen, ohne auch den Text zu verändern! Wenn man aber Satz für Satz übersetzt, wie könnte man ihm dann eine andere Form geben?!"⁴⁸. Solche Aussagen relativiert er selbst in einigen Detailfragen:

Wenn da zum Beispiel ein Abschnitt war, von dem ich dachte, er würde nicht dazu gehören, sagte ich es den Marokkanern: Also, was bedeutet das? Oder: Laß uns das rausnehmen und direkt von hier nach dort gehen. So etwas tat ich. Oder manchmal sagte ich auch: Das versteht niemand, das muß du erklären. Für einen Marokkaner wäre das verständlich, aber ein Europäer wird nicht mitkriegen, was unterschwellig damit gemeint ist. Man muß es weiter erklären.⁴⁹

⁴⁴ Vgl. Briatte, Robert: Paul Bowles, 2117 Tanger Socco. Ein Leben. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 285. Geschichten von allen fünf Erzählern in Übersetzung von Paul Bowles finden sich in Bowles: Five Eyes.

⁴⁵ Diese Methode, die aus der Ethnologie stammt, wird in den sechziger und siebziger Jahren zu einer Modeerscheinung. In den USA, in Frankreich und in Deutschland entstehen auf diesem Weg viele Lebensgeschichten von Nichtliteraten. Vgl. Lejeune, Philippe: Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias. Paris 1980, S. 229.

⁴⁶ Vgl. Briatte: Paul Bowles, S. 285f. Die ersten Geschichten Yacoubis übersetzte Bowles noch mit Hilfe von Notizen. Ab 1955 stand Bowles dann ein Tonband zur Verfügung. Vgl. Bowles, Paul: "Notes on the Work of the Translator". In: Bowles, Paul (Hg.): Five Eyes, Stories by Abdeslam Boulaich, Mohamed Choukri, Larbi Layachi, Mohammed Mrabet, Ahmed Yacoubi. Edited & Translated by Paul Bowles. Santa Barbara 1979, S. 7-8, hier: S. 7.

⁴⁷ Briatte: Paul Bowles, S. 285.

⁴⁸ Bischoff: Wüste, S. 245.

⁴⁹ Bischoff: Wüste, S. 246; Vgl. auch Briatte: Paul Bowles, S. 285.

Die Auswirkung solcher Ratschläge kann man unterschiedlich beurteilen. Bowles selbst empfindet sie, nach seinen oben zitierten Aussagen zu urteilen, nicht als gravierenden Eingriff in den Gesamttext. "Das führt dann zu ein paar ergänzenden Abschnitten. Ich sage es dem Erzähler, und er macht das dann, nicht ich"⁵⁰, so Bowles. Ich bin anderer Ansicht. Die Tatsache, daß Bowles die Erzählungen in verschiedenen marokkanischen Dialekten vorlagen, die er nicht perfekt beherrscht - die Einschätzung geht von "mein Wortschatz ist nicht besonders groß"⁵¹ bis zu "Bowles kann kein Marokkanisch, nur ein paar Wörter"⁵² - macht weit massivere Verfälschungen wahrscheinlich, als ohnehin bei Übersetzungen zu erwarten sind. Die Übersetzungen entstanden unter Zuhilfenahme des Spanischen.⁵³ Ich kann schon aufgrund der Sprachproblematik bei der Übersetzung Bowles' Ansicht nicht teilen, daß "der einzige Unterschied zu herkömmlichen Übersetzungen [...] darin [besteht], daß das Original nicht gedruckt, sondern gesprochen vorliegt".⁵⁴

Dazu kommen allgemeine Probleme der Verschriftlichung von oralem 'Text'. Der französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune verweist auf die Unmöglichkeit einer buchstäblichen Übertragung, ohne daß ein völlig unlesbarer, bestenfalls soziolinguistisch interessanter Text das Ergebnis wäre.⁵⁵ Minimalforderung literarischer Konvention, die auch Bowles mit seiner Übersetzung erfüllt, ist nach Lejeune eine Grammatikalisierung der Sätze und eine Anpassung an die Gesetze geschriebener Sprache. Dabei können je nach Interesse des Redigierenden einzelne Elemente oralen Erzählens als Stilelemente beibehalten werden.⁵⁶ Bowles selbst hat die Mühe angesprochen, Elemente zu finden, welche die Rolle der Stimme ersetzen können.⁵⁷ Wenn Bowles dennoch darauf beharrt, an den Texten nichts geändert zu haben, so mag dies an mangelndem Bewußtsein für diese linguistische Problematik liegen. Es mag aber auch seine Ursache darin haben, daß Bowles die von ihm

⁵⁰ Briatte: Paul Bowles, S. 285.

⁵¹ Briatte: Paul Bowles, S. 285f. Vgl. auch Bowles: Without Stopping, S. 284. Danach beherrscht Bowles am besten den Dialekt von Fes und erweckte den Eindruck, dies recht fließend zu tun.

⁵² Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

⁵³ Vgl. Briatte: Paul Bowles, S. 285f.

⁵⁴ Briatte: Paul Bowles, S. 285.

⁵⁵ Vgl. Lejeune: Je, S. 291f.

⁵⁶ Vgl. Lejeune: Je, S. 293.

⁵⁷ Vgl. Bowles: Notes, S. 7.

veröffentlichten Geschichten als unverfälschtes traditionelles Erzählgut präsentieren möchte. Letzteres scheint mir aufgrund der Idealisierung des Traditionellen bei Bowles durchaus wahrscheinlich.

Wenn Bowles auch selbst betonte, Kultur könne "man nicht aufnehmen"⁵⁸, erscheinen seine Aufzeichnungen als ein Versuch, Bruchstücke einer als im Untergang verstandenen Kultur zu erhalten. Der Verdienst dieser Bemühung ist so umstritten wie die Bewertung von Folklore an sich. Während die einen Bowles' Engagement um die marokkanische Kultur über alles loben,⁵⁹ ist die von Bowles vertretene einseitige Perspektive auf ein folkloristisches Marokko von anderer Seite heftig kritisiert worden. Der marokkanische Schriftsteller Tahar Ben Jelloun verurteilte die von Bowles verwendete Aufzeichnungstechnik als "eine Technik der Vergewaltigung".⁶⁰ Bowles verwende ein pseudo-literarisches Verfahren, das mehr einem Polizeiverhör ähnele, schrieb Ben Jelloun 1972 in der französischen Tageszeitung *Le Monde*. Darüber hinaus warf er Bowles vor, die Geschichten zu arrangieren und darin seine eigenen Phantasien umzusetzen.⁶¹ Denselben Vorwurf hatte zuvor bereits Laroui erhoben.⁶² Kaye und Zoubir, die ebenfalls Zweifel an der Authentizität der Erzählungen vorbringen, erkennen in den übersetzten Geschichten, die alle denselben 'Stil' aufwiesen, deutlich ein "sub-genre of western literature: the folk-tale"⁶³.

Insbesondere kritisieren Ben Jelloun und Laroui den mangelnden Bezug der so entstandenen Texte zur marokkanischen Realität. Laroui verwehrte sich gegen die Reduktion der Marokkaner auf ihr folkloristisches Niveau durch Bowles.⁶⁴ Während Bowles glaube, die Realität zu

⁵⁸ Briatte: Paul Bowles, S. 295.

⁵⁹ Siehe etwa Briatte: Paul Bowles, S. 289f; El Kouche, Boubkeur: "Paul Bowles et le Maroc". In: TJ 11/5 (Spécial Tanger) (1994), S. 14-21, hier: S. 19.

⁶⁰ Ben Jelloun, Tahar: "Une Technique de viol". In: *Le Monde* (9.6.1972), S. 21.

⁶¹ Vgl. Ben Jelloun: *Technique*, S. 21.

⁶² Vgl. Laroui, Abdallah: *L'Idéologie arabe contemporaine: Essai critique*. Préface de Maxime Rodinson. Paris 1970, S. 176.

⁶³ Kaye/Zoubir: *Compromise*, S. 64.

⁶⁴ Laroui versteht unter Folklore nicht den Erhalt der alten Tradition, sondern einen Aspekt einer neuen, aus der 'westlichen' Penetration entstandenen Kultur. Diese ist nach Laroui durch das Verhältnis von Zentrum und Peripherie charakterisiert. Laroui betrachtet Folklore damit als ein Phänomen der peripheren Abhängigkeit zum Zentrum. Vgl. Laroui: *Idéologie*, S. 175-179.

vermitteln, welche die Marokkaner leben, können diese, so Ben Jelloun, sich nicht wiedererkennen in diesem "trügerischen und folkloristischen Bild der Realität"⁶⁵.

Die so entstandenen Werke wären - unabhängig von einer Wertung - ohne die Initiative des Amerikaners kaum zustande gekommen. Ohne jeden Zweifel ist er es gewesen, der den entscheidenden Anstoß zu ihrer Aufzeichnung und Verschriftlichung gegeben hat. Tatsache ist, daß diese Werke innerhalb der marokkanischen Literatur als literarische Phänomene und als historisch-soziologische Dokumente wahrgenommen worden sind.⁶⁶ An der Authentizität der Texte der oralen Erzähler sind erhebliche Zweifel angebracht. Der Einfluß, den Bowles auf die Form der Texte ausgeübt hat, wäre im Detail jedoch nur durch eine textlinguistische Analyse zu ermitteln, auf die hier verzichtet werden muß.

Die hier gemachten Feststellungen gelten zunächst für die analphabetischen Erzähler. Choukri bleibt in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme. Sein Fall ist gesondert zu untersuchen.

5.2.3 Die Entstehung und Übersetzung von *Al-hubz al-hāfi*

Choukri ist der einzige unter den von Bowles veröffentlichten marokkanischen Erzählern, der lesen und schreiben konnte. Im folgenden werde ich mich in der Darstellung auf die Entstehung von *Hubz* beschränken, und andere von Bowles übersetzte Werke Choukris außer acht lassen. Auslöser des autobiographischen Schreibens war das Interesse des Verlegers Peter Owen. Choukri beschreibt die Umstände, in denen die Idee zu *Hubz* entstand, folgendermaßen:

Peter Owen had heard from Paul Bowles snatches of my vagabond life and suggested to him that he ask me to write an autobiography. Until then, I had only published

⁶⁵ Ben Jelloun: *Technique*, S. 21. Ganz ähnlich bei Laroui, auf den sich Ben Jelloun in seinem Artikel auch beruft. Vgl. Laroui: *Idéologie*, S. 176. Ben Jellouns eigenes Werk kann von folkloristischen Tendenzen allerdings auch nicht freigesprochen werden. So ist seine Literatur von Kaye/Zoubir als "auto-exotic" bezeichnet worden. Kaye/Zoubir: *Compromise*, S. 65.

⁶⁶ Siehe Mouzouni: *Roman marocain*, S. 149-181; Gontard: *Moi*, S. 125-149.

stories and articles in the Lebanese magazine *al-Adab* [Al-'Adāb] and in the cultural supplement of the newspaper *al-'Ilm*. To tell you the truth, I wanted to publish my first book at any price to prove to myself that I was a writer. When Paul Bowles asked me to write my autobiography, I immediately replied, "But it is already written. I have had it at home for some time." Needless to say, I had not put down a word on paper, but it was all there in my mind.⁶⁷

Die Übersetzungsarbeit erfolgte anhand der jeweils zum Übersetzungstermin fertiggestellten einzelnen Kapitel, die zu diesem Zeitpunkt schriftlich vorlagen.

Der marokkanische Literaturwissenschaftler El Kouche hat den Eindruck gewonnen, Bowles habe "teilgehabt an der Anlage und Ausarbeitung"⁶⁸ von *Hubz*. Weder Bowles noch Choukri bestätigen diese Behauptung. El Kouche bleibt sowohl eine Begründung als auch einen Nachweis am Text schuldig, die diese Behauptung stützen könnten. Die schrittweise Entstehung, die oben beschrieben wurde, legt seinen Gedanken nahe. Verschiedene Gründe, die im folgenden dargelegt werden, lassen seine Annahme jedoch unwahrscheinlich erscheinen.

Bereits eine Gegenüberstellung der Literatur beider Autoren spricht gegen direkte Eingriffe in den Text durch Bowles. Dies gilt etwa für die Darstellung der Sexualität. Sie erweist sich bei Choukri als von ungewohnter Freizügigkeit für ein arabisches Werk. Bowles dagegen ist in seiner Literatur in diesem Punkt distanziert und zurückhaltend. In seiner Autobiographie *Without stopping*, die Bowles in den siebziger Jahren schrieb, - Burroughs bezog sich auf sie als "without telling"⁶⁹ - bleibt das Thema der eigenen Sexualität völlig ausgeklammert. Bowles begründet dies wie folgt:

Ich dachte, das wäre nicht von Interesse, daß sich niemand dafür interessieren würde. Es ist so, als erzähle man jemandem, welche Zahnpasta man benutzt, wie oft am Tag man seine Zähne putzt, über seine Darmtätigkeit und so weiter. Nein! Weshalb denn?⁷⁰

⁶⁷ Choukri: *Being*, S. 222. Vgl. auch Al-Yaum as-Sābi^c: *Kitāba*, S. 32. Bowles stellt die Entstehungsgeschichte weitgehend übereinstimmend dar. Vgl. Briatte: *Paul Bowles*, S. 287f.

⁶⁸ El Kouche, *Boubkeur*: *Paul Bowles*, S. 20.

⁶⁹ Gespräch Sawyer-Lauçanno mit Burroughs am 28.04.1987. Zitiert nach Sawyer-Lauçanno: *Spectator*, S. 407.

⁷⁰ Bischoff: *Wüste*, S. 230.

Abgesehen davon, daß gerade Tanger auf viele 'westliche' Autoren als Katalysator der Freizügigkeit gewirkt hat und daß nicht etwa die 'westlichen' Besucher die sexuelle Freiheit nach Tanger gebracht haben, sind wesentlich deutlichere Affinitäten zwischen Choukri und Genet, Burroughs oder Kerouac auszumachen. Anders als Bowles haben viele von ihnen, unter anderem aufgrund ihrer offenen Darstellung sexueller und homosexueller Praktiken, in ihren Heimatländern für Aufregung gesorgt. Ähnliche Feststellungen lassen sich auch auf anderen Gebieten machen. Bowles' distanzierte Beobachtung und Beschreibung ist fast ein Gegenpol zur Aufhebung der Distanz in Choukris *Hubz*.

Während Choukri mit seiner Autobiographie bewußt seine Gesellschaft provoziert, sieht Bowles die Aufgabe von Literatur gegenüber ihrem Publikum folgendermaßen:

Ich denke, selbst die Literatur muß dem Publikum mehr oder weniger das geben, was es verlangt. Man darf das Publikum nicht beleidigen. [...] Aber ich ändere auch nicht, was ich schreibe, nur um das Publikum nicht zu schockieren, weil nämlich das, was ich schreibe, es ohnehin nicht schockieren würde.⁷¹

Für Bowles geschieht Schreiben um der Veröffentlichung willen, sonst ist es "umsonst"⁷². Choukri dagegen mußte wissen, daß sein Buch nicht auf die Begeisterung der Zensoren treffen würde. Choukri, so weiß auch Bowles, wollte provozieren.⁷³

Bevor Bowles die einzelnen Teilabschnitte von *Hubz* zu übersetzen begann, gab es ein Manuskript der jeweiligen Kapitel in arabischer Sprache. Die Übersetzung des in arabischer Sprache schriftlich vorliegenden Textes war problematisch. Bowles kann das Arabische nicht lesen, seine Arabischkenntnisse beschränken sich bis heute auf die - mehr oder weniger gute - Beherrschung eines marokkanischen Dialekts. Choukri mußte Bowles das, was er niedergeschrieben hatte, mündlich übermitteln, bevor Bowles ins Englische übersetzte. Die Sprachen, die benutzt wurden, waren vor allem Spanisch, aber auch marokkanischer

71 Bischoff: *Wüste*, S. 231.

72 Bischoff: *Wüste*, S. 232.

73 Vgl. Briatte: Paul Bowles, S. 288.

Dialekt und Französisch. Die Darstellung der Zusammenarbeit bei der Übersetzung unterscheidet sich bei Bowles und Choukri nicht.⁷⁴

Choukri scheint großen Wert auf eine unveränderte Übertragung seines Textes gelegt zu haben. So sagt Bowles über die Übersetzungsarbeit:

Die Arbeit mit Choukri war anstrengend. Er hat neben mir gesessen und auf jedes Wort, jedes Satzzeichen geachtet. Er konnte kein Englisch. Aber wenn im arabischen Text ein Komma stand, dann wollte er, daß auch im englischen Text eins steht. Ich habe zu ihm gesagt, Englisch ist nicht Arabisch. Schließlich habe ich ihn in die andere Zimmerecke geschickt.⁷⁵

Bowles betont mit Nachdruck, den Text genau übertragen zu haben: "Ich habe nichts verändert, das hätte Choukri nie zugelassen."⁷⁶ Auch inhaltlich sieht Bowles keine Einflußnahme seinerseits auf das Schreiben Choukris. Gefragt, ob er Choukri ermutigt habe, bestimmte Themen zu behandeln, sagt Bowles:

Natürlich habe ich ihn ermuntert, zu schreiben. Aber nicht mehr von einem Thema und weniger von einem anderen, sondern ganz einfach überhaupt mehr zu schreiben.⁷⁷

Die Tatsache, daß Bowles sich auch über die Übersetzungen der Alphabeten dahingehend geäußert hat, daß er die Texte unverändert übertragen habe, läßt zweifeln, inwieweit seine Aussage hier als verläßliche Quelle zu werten ist. Es mag seinem eigenen Eindruck entsprechen, er habe nichts verändert. Anders als bei den verschriftlichten Tonbandaufnahmen der anderen Erzähler, bei denen eine Überprüfung nicht möglich ist, liegen in diesem Fall jedoch zwei Texte vor, die miteinander verglichen werden können. Allerdings ist der Vergleich des englischen und arabischen Textes nur aufgrund der veröffentlichten

⁷⁴ Choukri beschreibt die Übersetzungsarbeit: "Die Übersetzung erfolgte mit Hilfe des Spanischen, nicht aus dem Arabischen oder dem Marokkanischen. Bowles kann weder Arabisch noch Marokkanisch, bis auf einzelne Wörter, auch wenn er behauptet, Marokkanisch zu können. Er ist ein großer Angeber. Ich habe ihm die Sätze auf Spanisch diktiert - er spricht sehr gut spanisch. Ich weiß nicht, was er daraus auf englisch gemacht hat, leider kann ich dazu nicht gut genug englisch." Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995. Vgl. auch Al-Yaum as-Sābi^o: Kitāba, S. 32. Zur Darstellung bei Bowles vgl. Bowles: Notes, S. 8.

⁷⁵ Gespräch mit Bowles 22.2.1995. Vgl. auch Bowles: Notes, S. 8.

⁷⁶ Gespräch mit Bowles 22.2.1995.

⁷⁷ Gespräch mit Bowles 22.2.1995.

Fassungen möglich, da das arabische Manuskript nicht mehr existiert.⁷⁸ Unklar muß daher auch bleiben, an welchen Stellen der arabische Text nach seiner Übersetzung ins Englische noch geändert wurde. Choukri spricht davon, daß der arabische Text unverändert geblieben sei, "abgesehen von einigen Änderungen"⁷⁹, die vor der Übersetzung ins Französische erfolgten. Danach habe er sich geweigert, weitere Änderungen vorzunehmen, wie man ihm dies verschiedentlich vorgeschlagen habe.⁸⁰ Natij nimmt weitere Veränderungen des Textes an. Er sieht einen Einfluß der französischen Übersetzung auf das Original z.B. hinsichtlich der Anmerkungen, die für ein Publikum bestimmt seien, dem bestimmte Sachverhalte aus dem marokkanischen Alltag fremd seien. Dies könne nicht die Leserschaft des Originals seien. Natij übersieht dabei die Berechtigung solcher Anmerkungen für eine nicht marokkanische arabische Leserschaft.⁸¹

Trotz der Beteuerungen, daß die Übersetzung das Original möglichst genau wiedergebe, gibt es verschiedene Unterschiede zwischen englischer Übersetzung und Original, die durch den ganzen Text hindurch charakteristisch sind.⁸² Wenn von einem Vergleich zwischen Übersetzung und Original die Rede ist, soll hier nicht jedes übersetzungsbedingte Detail berücksichtigt werden. Es versteht sich von selbst, daß eine wortgetreue Übersetzung unmöglich ist und daß eine Übersetzung insofern immer interpretierend ist. Abweichungen vom Original sind zwangsläufig. Hier soll vielmehr anhand einzelner Beispiele auf einige der häufigsten Typen von Abweichungen der Übersetzung von Paul Bowles hingewiesen werden, die sich rein übersetzungstechnisch nicht hinreichend erklären lassen.

Wiederholungen sind im Original sparsam und gezielt eingesetzt, um die Dauer bestimmter körperlicher Erfahrungen syntaktisch zu unterstreichen.

⁷⁸ Bowles soll das Manuskript der englischen Übersetzung verkauft haben. Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

⁷⁹ Choukri: Being, S. 222.

⁸⁰ Vgl. Al-Yaum as-Sābi': Kitāba, S. 32.

⁸¹ Vgl. Natij: Comparatisme, S. 228. Eine textimmanente Analyse, die Natij anhand der französischen Übersetzung für eine einzige Textstelle anführt, ist ebenfalls rein spekulativ. Vgl. Natij: Comparatisme, S. 229.

⁸² Andere Übersetzungen, die erst später auf dem arabischen oder englischen Text basierend entstanden, sollen hier nicht untersucht werden, da sie für die Authentizität des Textes nicht von Relevanz sind.

chen. Wie im folgenden Beispiel betrifft die Wiederholung fast durchgehend nur das Verb: "Der Hunger schmerzt mich. Ich sauge und sauge an meinen Fingern. Ich würge und aus meinem Mund kommen nur Speichelfäden."⁸³ Kaum nachzuvollziehen ist, was an dieser Stelle in der englischen Übersetzung geschieht. Der Fokus wird vom Körper als Zentrum der Wahrnehmung, auf ein denkendes rückblickendes Helden-Ich verlagert. Die Reduzierung auf die Perspektive des hungernden Helden in der ganzen Körperlichkeit der Erfahrung, die im Original erfolgt, wird damit aufgehoben. Die einfache Aneinanderreihung von Eindrücken im arabischen Text – stilistische Ausdrucksform für den begrenzten Horizont des noch kindlichen Helden – weicht einer kausalen Beziehung der Einzelelemente: "I had sucked my fingers so much that the idea of doing it again made me sick to my stomach."⁸⁴ Auch an anderen Stellen werden aneinandergereihte Hauptsätze durch Nebensatzkonstruktionen, die im arabischen Original kaum verwendet werden, ersetzt.

Eine weitere signifikante Abweichung der englischen Übersetzung besteht in der regelmäßigen Einfügung von einleitenden Zeitbestimmungen. Sie wirken sich als eine Vergrößerung der Distanz zwischen erzählender Instanz und erlebendem Helden aus. Dies geht nicht so weit, daß ein Erzähler explizit eingeführt wird. Dennoch geht der Eindruck der Unmittelbarkeit, den Choukri im Original zu erwecken versteht, zum Teil verloren. So heißt es dort: "Ich hob einen kleinen, trockenen, zertretenen Fisch auf. Ich roch daran. Sein Geruch war ekelhaft. Ich zog ihm die Haut ab. Ich kaute ihn voller Ekel."⁸⁵ Die englische Übersetzung dagegen lautet: "I picked up a small fish that lay on the pavement, and smelled it. The odour was overpowering, unbearable. I peeled off the skin. Then with disgust, with great disgust, I began to chew it."⁸⁶

Hier findet sich bereits ein weiteres Element, das an zahlreichen Stellen die englische Übersetzung vom arabischen Original unterscheidet. Während in der Nebensatzkonstruktion der additive Charakter der Syntax oralen Erzählens aufgehoben wird, setzt der englische Text in plakati-

⁸³ Hubz, S. 9/Brot, S. 5.

⁸⁴ Bread, S. 7.

⁸⁵ Hubz, S. 101/Brot, S. 95f.

⁸⁶ Bread, S. 65.

ver Form zwei wesentliche Elemente oralen Erzählens ein. Als erstes sind Repetitionen zu nennen, die in der oralen Literatur als Mittel der Strukturierung und Rhythmisierung des Textes dienen.⁸⁷ Die häufig auftretenden Wiederholungen in der Übersetzung, die im Original nicht zu finden sind, wirken unmotiviert. Sie verstärken damit aber den Eindruck 'naiven' Erzählens: "I picked up one of the small, dry fish. Dry."⁸⁸ Im arabischen Original fehlt die Wiederholung. Sie ist auch nicht in anderer Weise ausgedrückt.⁸⁹

Über diese Abweichungen hinaus finden sich in der Übersetzung verschiedentlich vollständige Sätze, die im arabischen Original fehlen. Es handelt sich dabei mehrheitlich um Emotionen und Überlegungen des Helden, die sein Verhalten erklären. Im arabischen Text dagegen bleibt es weitgehend dem Leser überlassen, aus den Aktionen des Helden Rückschlüsse auf seine Gefühle und sein Denken zu ziehen. Dies ist der Fall im folgenden Beispiel, das an eine Erniedrigung anschließt, die der Held erfahren hat. Im Original heißt es dazu nur: "Ich drehte mich nicht noch einmal zu ihnen um."⁹⁰ Bowles ergänzt in der Übersetzung: "The humiliation was very great. Too great."⁹¹ An anderer Stelle gibt Bowles der konkreten Angst des Helden vor einem erneuten Sturz ins Wasser eine ontologische Konnotation, in dem er die Wiederholung des Sturzes in der Phantasie des Helden ins Unendliche ausdehnt.

I climbed two of the steps. On the third step I slipped and rolled back down into the water. Again the water ran into my throat. Again. The idea came to me that I was going to go on forever, climbing up the steps only to slip and fall back into the water. On and on. Even as I got to the highest step, I imagined myself falling backwards into the bay. Falling again.⁹²

Die Szene erhält damit eine Hoffnungslosigkeit, die typisch für das in den Romanen von Bowles vermittelte Lebensgefühl ist. In *Hubz* bleiben

⁸⁷ Bei den Wiederholungen in der oralen Literatur handelt es sich um weit komplexere Phänomene als die einfache Wiederholung einzelner Wörter oder Wortgruppen, wie diese bei der Übersetzung von Bowles ins Auge fallen. Siehe dazu Zumthor, Paul: *Introduction à la poésie orale*. Paris 1983, S. 140-143; Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen 1987, S. 40.

⁸⁸ Bread, S. 67.

⁸⁹ Vgl. *Hubz*, S. 102/Brot, S. 98. Die deutsche Übersetzung hält sich hier weitgehend an das arabische Original.

⁹⁰ *Hubz*, S. 102/Brot, S. 97.

⁹¹ Bread, S. 67.

⁹² Bread, S. 66.

die Erfahrungen des Niedergangs dagegen immer begrenzt auf konkretes Erleben des Moments. So heißt die entsprechende Stelle im arabischen Text:

Ich stieg zwei Stufen hinauf. Ich rutschte aus und fiel ins Wasser. Ich schluckte Wasser. Ich krallte meine Fingernägel in den Fels, bis einige Finger bluteten. Als ich die letzte Stufe erreichte, stellte ich mir vor, ich würde noch einmal fallen.⁹³

Es ist vorstellbar, daß Choukri bei der gemeinsamen Übersetzungstätigkeit wissend um das sprachliche Verständigungsproblem Wörter und Satzteile wiederholt hat und Erklärungen eingefügt hat, die das arabische Manuskript nicht enthält. Bowles mag solche Wiederholungen und Erklärungen von Wörtern als Bestandteil des Textes aufgefaßt und in den Text aufgenommen haben. Bowles' Begeisterung für die traditionelle Erzählkunst lassen darüber hinaus vermuten, daß er eigene Elemente eingefügt haben könnte. Ähnliches gilt für Reflexionen und Betrachtungen: ebenso wie sie von Choukri selbst stammen könnten, der sie mündlich geäußert hätte, ohne sie in sein eigenes Manuskript einzufügen, könnten sie auch ein Produkt der Phantasie des Amerikaners sein. Bowles hatte als Schriftsteller mit Sicherheit eigene Vorstellungen darüber, wie der von ihm übersetzte Text aussehen sollte.

Die Unterschiede, insbesondere aber die Hinzufügungen in der Übersetzung, erwecken den Eindruck, Bowles habe in die englische Version bevormundend eingegriffen. Letztlich nachweisbar ist dies nicht. Für das arabische Original gibt es keine Anhaltspunkte für solche Eingriffe. Unbestritten dagegen ist die Bedeutung, die Bowles für die Verbreitung und die Rezeption von *Ḥubz* in Europa und den USA hatte.

5.2.4 Exotismus in der 'westlichen' Rezeption von *Al-ḥubz al-ḥāfi*

Ḥubz fand mit dem Boom der 'Tangerliteratur' in den sechziger und siebziger Jahren seinen Weg in den 'Westen'. Der bekannte Name Paul Bowles garantierte Verkaufschancen, aber auch eine bestimmte Erwartungshaltung der Leserschaft, wie bereits Kaye und Zoubir hervorheben.⁹⁴ Exotistische Perspektiven spielen bei der Geschichte der

⁹³ *Ḥubz*, S. 101f/Brot, S. 97.

⁹⁴ Vgl. Kaye/Zoubir: *Compromise*, S. 65.

Veröffentlichung ebenso wie bei der Rezeption eine Rolle.⁹⁵ Das Exotische aus 'westlicher' Sicht betrifft die Armut des Milieus einerseits und die kulturelle Fremdartigkeit andererseits. Sowohl Bowles' als auch der Verleger Peter Owen scheinen zunächst an der authentischen Lebensgeschichte Choukris interessiert gewesen zu sein, bevor die literarische Gestaltung derselben eine Rolle spielte. Die hier gesuchte Authentizität, bedeutet eine Darstellung von Leben, 'so wie es ist'. Hinter einer solchen Rezeptionshaltung verbirgt sich die Idee, die authentische Darstellung in ihrer Ungeschliffenheit ergebe sich automatisch aus der mangelnden Bildung des Helden, der auch hier mit dem Autor gleichgesetzt wird. Sie spricht dem Autor Choukri die künstlerische Gestaltung seiner Erfahrungen und bewußt eingesetzte Mittel zur Schaffung von Authentizität ab.⁹⁶ Ḥāfiẓ beurteilt das Interesse der ausländischen Intellektuellen an Choukris Lebensgeschichte positiver. Er versteht es als eine Anerkennung der Bedeutung dieser individuellen Geschichte.⁹⁷

Dennoch gilt für die Verbreitung von *Hubz* im 'westlichen' Ausland die Feststellung von Kaye und Zoubir, daß solche Bücher leicht in eine Rezeption zu integrieren sind, die auf Unterhaltung und Voyeurismus basiert.⁹⁸ Sie seien auf ihre Weise

as auto-exotic as Ben Jelloun's novels, because, in the last analysis, *Le Pain nu* and *La Nuit sacrée* serve the same purpose: they turn Moroccan life into a spectacle for an alien audience through the medium of print.⁹⁹

Ein Werk ist jedoch nicht immer per se exotisch oder autoexotisch. Es kann in einem bestimmten Rezeptionszusammenhang Voyeurismus und

⁹⁵ Natij hat diese voreingenommene Rezeptionshaltung, die anhand des Rasters eines Islambildes, das den Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht* entnommen scheine, völlig am eigentlichen Charakter des Textes vorbeigeht, für die französische Kritik von *Le Pain nu* analysiert. Vgl. Natij: *Comparatisme*, S. 285-289. Eine solche Haltung, geprägt von einem mit Saïd kritisch betrachteten orientalistischen Diskurs, sieht Natij als symptomatisch für die Hindernisse einer dem jeweiligen Text angemessenen Rezeption des arabischen Romans im allgemeinen. Vgl. Natij: *Comparatisme*, S. 297-300.

⁹⁶ Bowles hat nach Informationen von Roberto de Hollanda, dem Literaturagenten Choukris für Deutschland, auch Geld aus dem Verkauf von *For Bread Alone* und der Rechte für die Übersetzung einbehalten. Auch hier kommt eine Haltung zum Ausdruck, die Choukri mehr als Objekt denn als gleichberechtigtes Subjekt behandelt. Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995; Gespräch mit de Hollanda 21.9.1994.

⁹⁷ Vgl. Ḥāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 103.

⁹⁸ Vgl. Kaye/Zoubir: *Compromise*, S. 65.

⁹⁹ Kaye/Zoubir: *Compromise*, S. 65.

6 Zur Darstellung von Entbehrung in *Al-ḥubz al-hāfi* und *Zaman al-'aḥtā'*

Die Entbehrung ist das entscheidende Konstituens des Lebensraumes des Helden. Die Erfahrung der Entbehrung dominiert mit ihren unterschiedlichen Ausprägungen und Auswirkungen den Lebensraum und die Lebensbedingungen. Sie stellt damit die Voraussetzungen für die Thematik und Handlung der gesamten Autobiographie dar.

Der Lebensraum des Helden läßt sich in diesem Sinne als ein Raum der Entbehrung definieren. In ihm sind neben dem materiellen Mangel die Komponenten der Gewalt und Entwurzelung als Auswirkungen von Entbehrung von besonderer Bedeutung. Das Spannungsfeld dieser Konstanten ist nicht nur als Thematik wichtig. Es stellt auch den sozialen Hintergrund dar, der den Helden prägt und auf dem sich sein Lebenskampf abspielt. Zugleich werden Elemente der psychosozialen Struktur des Helden angesprochen.¹ Dazu gehört die Wahrnehmung der verschiedenen Formen und Auswirkungen von Entbehrung als Stigma der eigenen Person.

¹ Natij beschreibt den Lebensraum des Helden als Lebensrahmen und Aktionsmilieu. Er teilt die konstitutiven Elemente von *Ḥubz* in zwei Kategorien ein: eine statische und eine dynamische Kategorie. Die statische Kategorie umfaßt den Bereich, der in dieser Arbeit als Raum der Entbehrung verstanden wird. Die dynamische Kategorie dagegen bezeichnet alle psychosozialen Strukturen der Persönlichkeit des Helden in ihrer Relation zu den Elementen des Lebensrahmens. Diese Kategorie ist trotz Überschneidungen nicht deckungsgleich mit dem, was in dieser Arbeit als Strategien des Lebenskampfes beschrieben wird. Vgl. Natij, Salah: "Le *Pain nu* de Mohamed Choukri: une lecture plurielle". In: IBLA 55/1 169 (1992), S. 57-70, S. 57. Gontard ordnet die materielle Entbehrung einer Kategorie 'Überleben' mit den Funktionen 'Mangel' und 'Degradierung' zu. Diese ist Teil einer funktionalen Grammatik des Tangerromans, in der Gontard anhand von zwei Kategorien, "Survie" und "Plaisir", die er mit fünf Funktionen, "Manque/Amélioration/Tromperie/Dégradation/Manque", kombiniert, ein Raster schafft. Alle Episoden des Tangerromans, so seine Auffassung, spielen sich in dem durch dieses Raster definierten Rahmen ab und seien nach dieser Grundstruktur beliebig reproduzierbar. Wenn diese funktionale Grammatik auch in groben Zügen den Rahmen des Tangerromans abzugrenzen vermag, ist der Erkenntniswert für die inhaltliche Auseinandersetzung gering. Das Raster, das sich auf den Tangerroman insgesamt stützt, ist für die Behandlung von *Ḥubz* zu eng. Es schließt eine Entwicklung des Helden aus, die innerhalb der Lebensstrategien des Helden jedoch gegeben ist, und die ihren Abschluß in der Entscheidung zur Bildung findet. Zur funktionalen Grammatik und ihrer Erläuterung vgl. Gontard: *Moi*, S. 142-148.

Entbehrung ist der Motor der Handlung der Autobiographie und Katalysator der gesamten Entwicklung des Helden. Sie bestimmt die Strategien, die der Held zur Überwindung der Entbehrung einsetzt.

Der Begriff der Entbehrung umfaßt über die thematische Ausrichtung hinaus die subjektive Perspektive, aus welcher der Held die Armut erfährt und aus der heraus sie beschrieben wird. Diese wird auch im Text stilistisch umgesetzt.

6.1 Entbehrung als dominierendes Element des Lebensraumes

Der Lebensraum, der die Ausgangslage des Helden kennzeichnet, ist in eine historische Situation mit spezifischen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Komponenten eingebettet. Diese sind durch Raum und Zeit, aber auch durch die Zugehörigkeit des Helden zu einer bestimmten Gesellschaftsgruppe eingegrenzt. Für *Hubz*, das die Textgrundlage für diesen Teil der Untersuchung darstellt, handelt es sich dabei um das kolonialisierte Marokko. Anfang der vierziger Jahre hatte eine Hungersnot im Rif-Gebirge die Migration großer Bevölkerungsteile zur Folge. Für die verarmte Landbevölkerung, die in den Städten ein neues Auskommen suchte, war dies eine Phase großen Elends, das in krassem Gegensatz zum Reichtum der ausländischen Elite der Städte stand. Diese Lage trifft auch für Tanger zu, wo der Held einen großen Teil seiner Kindheit und Jugend verbringt.

Das gesellschaftliche Milieu setzt sich grob betrachtet aus zwei Kräften zusammen: der Gesellschaft als Gesamtheit einerseits und dem Milieu im Armenviertel von Tanger bzw. Tetouan andererseits.²

Der Raum von *Hubz* ist, um mit Ḥāfiḏ zu sprechen, ein "unterdrückter, marginalisierter, totgeschwiegener gesellschaftlicher Raum"³. Gemäß seiner Marginalität und aufgrund der in ihm herrschenden Lebensbedingungen kann er auch als pikaresker Raum bezeichnet werden. Dieser Raum steht nach Berrada außerhalb der Grenzen des literarisch und wissenschaftlich behandelten Erfahrungsbereiches. Berrada betrachtet

² Vgl. aš-Šawī, 'Abd al-Qādir: Sulṭat al-wāqi'īya. (Maqālāt taṭbīqīya fī r-riwāya wa-l-qiṣṣa). Damaskus 1981, S. 294.

³ Ḥāfiḏ: Bunya. In: Fuṣūl, S. 108.

ihn wegen seiner Fremdartigkeit für jeden, der nicht in diesem Milieu gelebt habe, als "imaginären Raum".⁴ Dennoch stellt Berrada zwanzig Jahre, nachdem *Hubz* verfaßt wurde, fest, daß viele Erfahrungen Choukris für die junge Generation noch immer Aktualität besitzen.⁵ Ḥāfiḏ verweist auf die verschiedenen Ebenen des Textes, die es ermöglichen, den Helden als Metapher für das Volk zu betrachten.⁶ Šāwī betont den kollektiven Aspekt noch stärker. Für ihn ist die Autobiographie Choukris sowohl Biographie der marokkanischen Gesellschaft in bestimmten historischen Phasen als auch Biographie der breiten Masse des marokkanischen Volkes, die am Beispiel des Einzelnen in der Person des Helden gezeigt werde.⁷ Gegenstand des Diskurses von *Hubz* sei nicht allein Choukri, sondern das Volk.⁸ Die Kindheit des Helden bezeichnet Šāwī, der *Hubz* als Zeugnis der historischen und sozialen Realität sieht und nicht zwischen Held und Autor unterscheidet, als "ein Modell der unglücklichen, unterdrückten Kindheit im Schatten der kolonialistischen Besatzung"⁹.

Diese Reduzierung des Individuellen auf den Modellcharakter des Helden betont meines Erachtens das kollektive Moment in Choukris Autobiographie zu stark. Damit wird die politische Dimension des Textes, die ohne Zweifel vorhanden ist, über Gebühr hervorgehoben. Im Text dominiert dagegen die individuelle Perspektive. Durch sie wird zwar ein kollektives Schicksal anschaulich und plastisch, der Held bleibt jedoch eine Figur mit individuellen Zügen und Eigenheiten, durch die er sich von anderen unterscheidet. Diese Eigenheiten sind es, die schließlich sein Schicksal einen von dem der breiten Masse verschiedenen Lauf nehmen lassen.

⁴ Barrāda: Qirā'a, S. 5.

⁵ Vgl. Berrada: 20 ans après, S. 17.

⁶ Vgl. Ḥāfiḏ: Bunya. In: Fuṣūl, S. 108.

⁷ Vgl. Šāwī: Sulṭa, S. 288. Šāwī hebt die Verantwortlichkeit der Kolonialherren für das Elend der Massen hervor. Er sieht in der Hungersnot und fortschreitenden Verelendung und im sozialen Abstieg der migrierenden Landbevölkerung die Auswirkungen und Folgen des spanischen Kolonialismus und der Klassengesellschaft. Für ihn handelt es sich um eine gezielte Politik der Kolonialherren. Aushungerung (*taḡwīc*), nicht Hungersnot (*maḡāca*) sei daher die korrekte Bezeichnung.

⁸ Vgl. Šāwī: Sulṭa, S. 290. Vgl. auch Mouzouni: Roman marocain, S. 153f.

⁹ Šāwī: Sulṭa, S. 294.

6.1.1 Armut und Hunger als individuelle Erfahrung materieller Entbehrung

Natij stellt fest, daß in den ersten Zeilen von *Hubz* "bereits die gesamte Konstellation sozioökonomischer Komponenten des Universums, das als Aktions- und Diskursrahmen der zentralen Figur des Romans dienen wird"¹⁰, enthalten sei. Dazu zählt der Hunger in Form von Hungersnot, Dürre und Krieg. Der Tod des Onkels, den der Held im ersten Satz der Autobiographie beweint, ist Ausdruck der extremsten Auswirkung absoluter Armut. Nur einige Absätze weiter werden die anderen wesentlichen Faktoren des Lebensraumes angesprochen. Diese sind die Entwurzelung, welche den Grund zur Unstetigkeit des Helden legt, und die Gewalt, mit welcher der Vater eine Situation zu überspielen sucht, der er nicht wirklich Herr werden kann.¹¹ Damit sind im wesentlichen die Lebensbedingungen des Helden, die sich durch äußerste Lebensfeindlichkeit auszeichnen, genannt. Aufgrund der zentralen Stellung der Armut als Thema von *Hubz* kann dieser erste Teil der Autobiographie als echte Armutautobiographie bezeichnet werden.

Die Angst vor dem Hungertod treibt die Familie des Helden mit zahlreichen anderen Familien aus dem Rif in die Stadt Tanger. Die Entbehrung in Form der Hungersnot ist Auslöser für diese Handlung. Armut und Hunger können als unmittelbarste Form materieller Entbehrung aufgefaßt werden. In *Hubz* wird in weiten Teilen materielle Armut unter dem Existenzminimum beschrieben. Am Beginn von *Hubz* steht der Hungertod als letzte Konsequenz absoluter Armut. Armut als Ursache des Todes bleibt kein Einzelfall. Das Elend ist so unerträglich, daß der Tod manchmal der einzige Ausweg zu sein scheint. So berichtet ein Freund dem Helden über seinen Onkel und dessen Familie:

"Sie verbrachten Tage ohne etwas zu essen. Er und seine Frau wollten keinen der Nachbarn um Lebensmittel bitten. Sie mauerten mit Steinen und Lehm die Tür von innen zu und starben."¹²

Häufig findet der Held den elterlichen Herd leer. Er ist gezwungen, sich aus dem Müll der Stadt zu ernähren.¹³ Er ißt im Suk "Kohlblätter,

¹⁰ Natij: Lecture, S. 57.

¹¹ Vgl. *Hubz*, S. 9/Brot, S. 5.

¹² *Hubz*, S. 41/Brot, S. 40.

¹³ Vgl. *Hubz*, S. 10/Brot, S. 6.

Orangenschalen und Reste von faulem Obst."¹⁴ Manchmal kocht die Mutter "altes Brot in Wasser mit etwas Öl und Gewürzen. Manchmal nur in Wasser."¹⁵ Diese harte Form materieller Entbehrung stellt bereits eine Verbesserung zur Lage der Familie im Rif dar. Anders als im Rif ist der Hunger, den die Familie in Tanger leidet, "kein tödlicher Hunger"¹⁶.

Das Elend stellt den Betroffenen in vieler Hinsicht auf eine Ebene mit dem Tier. Wenn der Held in den kalten Winternächten die Wärme des Ofens in der Bäckerei sucht, wacht er in der Gesellschaft von Katzen auf.¹⁷ Hinsichtlich seiner Überlebensfähigkeit ist der Mensch dem Tier sogar unterlegen:

Die Katze, die ich an einem Fischlager im Hafen gesehen habe, ist vielleicht besser dran als ich. Sie kann dreckigen Fisch fressen, ohne sich zu erbrechen.¹⁸

In *Hubz* finden sich nur vereinzelt Beschreibungen von Armut aus einer äußeren Perspektive. Detaillierte Beschreibungen, etwa von Armen, ihrer Physiognomie und Kleidung fehlen ganz. Der Text bietet wenige, wenn auch eindruckliche Bilder der Auswirkungen und Erscheinungsformen des Hungers. Das Begraben der Toten und die Viehkadaver mit ihrem Gestank, die den Weg der Familie nach Tanger begleiten, sind nicht mehr als Momentaufnahmen. Es handelt sich um flüchtige, aber bleibende Eindrücke, die das Kind auf der Flucht vor dem Hungertod aufnimmt. Diese werden in knappen Worten skizziert:

Auf dem Weg unserer Flucht zu Fuß sahen wir die Kadaver des Viehs, um die schwarze Vögel und Hunde ihre Kreise

¹⁴ Hubz, S. 15f/Brot, S. 12.

¹⁵ Hubz, S. 18/Brot, S. 15.

¹⁶ Hubz, S. 10/Brot, S. 6.

¹⁷ Vgl. Hubz, S. 72/Brot, S. 71.

¹⁸ Hubz, S. 103/Brot, S. 99.

zogen, ekelhafte Gerüche, zerfetzte Eingeweide, Gewürm, Blut und Eiter.¹⁹

Das kollektive Betroffensein wird von jedem individuell am eigenen Leib erfahren. Der Hunger wird in *Hubz* vorrangig als eine schmerzliche individuelle körperliche Erfahrung des erlebenden Ich beschrieben. Ein anschauliches Beispiel stellt die folgende Textstelle dar:

Während ich in der sengenden Sonne ging, spürte ich einen unerbittlichen Schmerz im Magen. Der Hungerwahn und die glühende Hitze ließen mir die Dinge vor den Augen verschwimmen. Ich hob einen kleinen, trockenen zertrümmerten Fisch auf. Ich roch an ihm. Sein Geruch war zum Erbrechen. Ich zog ihm die Haut ab. Ich kaute ihn voller Ekel. Sein Geschmack ist faulig. Ich kaue ihn und kaue ihn und kann ihn nicht schlucken. Ein spitzer Stein schmerzt mich an der Fußsohle. Ich kaue den Fisch wie einen Kaugummi. Ich spuckte ihn aus. Sein Geschmack blieb mir im Mund. Ich kaue die Leere in meinem Mund. Ich kaue und kaue. Meine Därme gurgeln. Gurgeln und gurgeln. Mir war übel, schwindelig, und gelbes Wasser lief mir aus Mund und Nase. Ich atmete tief ein. Mein Herz klopft heftig. Eine einzige Zwiebel, und dieses Schwindelgefühl hört auf. Der Schweiß läuft über mein Gesicht, läuft und läuft.²⁰

Die Erfahrung des Hungers beherrscht in solchen Momenten die Wahrnehmung des Helden und die Perspektive des Textes völlig. Sie wird in ihrer ganzen Körperlichkeit dargestellt.

In *Zaman* finden sich detailliertere Beschreibungen der Armut aus einer äußeren Perspektive. Der Held sieht Viertel, in denen die gleiche Armut

¹⁹ Vgl. *Hubz*, S. 10/Brot, S. 6. Das arabische Original verwendet den Begriff *hiġra* in der Bedeutung 'Auswanderung, Migration'. Ausgehend von dem Begriff *hiġra min ar-rīf*, 'Landflucht', bin ich der Ansicht, daß der Ausdruck 'Flucht' dem Sachverhalt und der Sprachebene des Ausgangstextes hier am nächsten kommt. Vgl. dazu Wehr: Wörterbuch, S. 1339, Stichwort *hiġra*. Das Zitat endet im arabischen mit einer durch Alliteration und Rhythmus besonders eindringlichen Aufzählung, die in der Übersetzung nur inhaltlich wiedergegeben werden kann, und die ich darum hier auch im Original anführe: "*dūd wa-dam wa-ṣadīd*".

²⁰ *Hubz*, S. 100f/Brot, S. 95f. In der Übersetzung dieser und weiterer Textstellen gebe ich den Wechsel zwischen Imperfekt und Perfekt im arabischen Text durch den Wechsel zwischen Präsens und Imperfekt wieder. Dies ist aufgrund des unterschiedlichen Tempusgebrauchs im Deutschen und Arabischen problematisch. Es soll jedoch die gesteigerte Intensität der Erfahrung, die im Arabischen dadurch erreicht wird, auch im Deutschen erhalten. Dafür muß in Kauf genommen werden, daß der Tempuswechsel in der Übersetzung zu größeren Brüchen führt als im Original. Zum Gebrauch des arabischen Imperfekt siehe auch Kapitel 6.2, S. 74, Fußnote 77 dieser Arbeit.

herrscht, wie in dem von ihm und seiner Familie früher in Tanger bewohnten Viertel. Erst der erste Schritt aus der Lebenswelt der Entbehrung heraus, den er in *Zaman* vollzieht, und die Eröffnung einer neuen Perspektive durch die Bildung läßt den Helden die Besonderheiten eines Lebens wahrnehmen, das selbstverständlich für ihn war. Dieser Wandel der Perspektive wird auch im Text deutlich. In *Zaman* heißt es zum Beispiel:

Ein Viertel voller Feigenkakteen, Staub, Müll und Brachland. Die Wohnungen Hütten aus Blech und Ziegeln, die Bewohner vom Land. Ihre Gesichter farblos wie ihre Lumpen. Ihre Kinder kacken und pinkeln nahe bei den Hütten.²¹

Solche Beschreibungen bleiben keine Einzelfälle.²² Reflektierter und distanzierter als in *Hubz* ist auch die Darstellung der eigenen Armut als Teil einer kollektiven Erscheinung:

Die Armut entstellt unsere Züge. Sie hat uns nur das gelassen, was uns zu Menschen macht. Vielleicht werden sie schön, diese Mädchen, wenn sie in der Zukunft ihre Armut überwinden.²³

Die materielle Entbehrung und der Hunger bleiben vor allem in den ersten Kapiteln von *Zaman*, in denen die Schulzeit des inzwischen erwachsenen Helden geschildert wird, eine Erfahrung, von der er noch immer unmittelbar betroffen ist.

Dennoch gewinnt Entbehrung als Schicksal der anderen an Bedeutung. Ihre Geschichten nehmen in *Zaman* großen Raum ein. Dies zeigt sich bereits im ersten Absatz von *Zaman*, der die Begegnung mit dem Spiegelbild seiner Vergangenheit schildert, "ein[em] schmutzige[n] Kind [...], barfuß, ungefähr zehn Jahre alt."²⁴ Ḥāfīz verweist darauf, daß die Vergangenheit in der erzählten Zeit dieses zweiten Teils der Autobiographie trotz einer gewissen Distanz weiterhin präsent bleibt. Er spricht von "mitfühlender Distanz"²⁵, die diese Begegnung präge. Der Erzähler beschreibt in der Erscheinung des anderen die eigene Armutserfahrung.

²¹ *Zaman*, S. 20/Zeit, S. 13.

²² Siehe etwa *Zaman*, S. 23f/Zeit, S. 17.

²³ *Zaman*, S. 39/Zeit, S. 28.

²⁴ *Zaman*, S. 17/Zeit, S. 9.

²⁵ Vgl. Ḥāfīz: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 113.

6.1.2 Entwurzelung, Diskriminierung und Ausbeutung als Begleiterscheinungen der materiellen Entbehrung

Eine der schwerwiegenden Folgen des materiellen Mangels ist die Migration. Sie bedeutet eine Entwurzelung, die durch die Entbehrung ausgelöst wird und weitere Konsequenzen nach sich zieht. Durch die Migration verliert der Held die Heimat und den Zusammenhalt der schützenden Großfamilie. Die Migration bringt nach Gontard für die Betroffenen, den Helden ebenso wie die Familie als Ganzes, "une véritable déstructuration de leur être qui tient à la perte de la notion même de territorialité"²⁶ mit sich. Der Bruch mit dem Vater bedeutet das endgültige Zerschneiden der traditionellen Bindungen. Die zunächst geographische Entwurzelung hat die gesellschaftliche, psychische und moralische Desorientierung zur Folge. Im Verlust von Zugehörigkeit und Identität ist die Entwurzelung selbst eine Erscheinungsform von Entbehrung.²⁷

Auf der Ebene der Familie bedingt die Entwurzelung die Erschütterung der Familienstrukturen in der Verschiebung der Rollen ihrer Mitglieder. Sie äußert sich im sozialen Abstieg des Vaters und in der Übernahme seiner Aufgaben innerhalb der Familie durch die Mutter.²⁸ Diese ist es, welche die Familie zusammenhält und ernährt, während der arbeitslose Vater auf Plätzen und in Cafés die Zeit totschlägt und die wenigen Einnahmen der Familie spielend und trinkend durchbringt.²⁹

Individuell hat die Entwurzelung Konsequenzen für die Orientierung des Helden in der für ihn neuen und fremden städtischen Gesellschaft. Er gehört nicht zu ihr und wird von ihr ausgegrenzt. Der Held hat nicht den Rückhalt der eigenen Gruppe, sei es Familie, sei es Freundeskreis. Daher muß er die Feindseligkeiten der Kinder aus der Nachbarschaft fürchten:

Ich hatte Angst, daß sie mich überfallen. Ich hatte keinen guten Freund unter ihnen, bei dem ich Hilfe gefunden

²⁶ Gontard: *Moi*, S. 138.

²⁷ Sie ist nach Šawī andererseits auch die Voraussetzung für die Entwicklung des Bewußtseins des Helden, das die Überwindung der Lebensbedingungen schließlich möglich macht. Vgl. Šawī: *Sulṭa*, S. 287.

²⁸ Vgl. Mouzouni: *Roman marocain*, S. 159f.

²⁹ Vgl. Hubz, S. 29f/Brot, S. 25f.

hätte, wenn ich mit mehr als einem gekämpft hätte. Sie halten zusammen gegen die Neuankömmlinge in der Stadt.³⁰

Armut und Herkunft werden im Bewußtsein des Helden aufgrund der Diskriminierung, die er ihretwegen erfährt, zum Stigma. Sie sind durch Anpassung an die städtische Gesellschaft nicht zu überwinden.

"Er ist vom Rif. Er ist aus dem Land des Hungers und der Mörder gekommen." "Er kann kein Arabisch." "Die Leute vom Rif sind alle krank dieses Jahr, sie haben die Krankheit des Hungers." [...] "Wenn ihnen eine Kuh stirbt oder ein Schaf oder eine Ziege, essen sie sie. Sie essen sogar Aas."³¹

Der gesellschaftskritische Gehalt von *Hubz* wird im Text auf dem Niveau des Bewußtseins dargestellt, das der Held besitzt. Sloterdijk spricht von einer "Protopolitik kindlicher Erfahrungen von gesellschaftlichen Konflikten und Widersprüchen"³². Das Kind erfährt Diskriminierung, bevor es einen Begriff dafür kennt. Die Darstellung erfolgt anhand der konkreten, vom Helden gemachten Erfahrungen. Für den Leser sind die Beobachtungen und Feststellungen des Helden jedoch politischen Inhalten zugeordnet. Durch eine solche Darstellung wird Kritik möglich, ohne in einen belehrenden Ton zu verfallen.

Ebenso erfolgt die Darstellung sozialer Ungleichheit. Eine explizite Analyse der Ursachen von sozialer Ungerechtigkeit erfolgt im Text nicht. Die Situation der eigenen Gesellschaftsgruppe wird vom Helden im Vergleich zur Lage anderer wahrgenommen. Er erkennt eine Trennlinie, die zwischen Land- und Stadtbevölkerung verläuft.³³ Eine weitere Abgrenzung zwischen arm und reich sieht der Held zwischen Christen und Muslimen: "Der Abfall der Christen ist besser als der Abfall der Muslime".³⁴ Angesprochen ist hiermit der Unterschied zwischen der sozialen Lage der Ausländer und der Einheimischen. Ihr Verhältnis ist zugleich eines zwischen Machthabern und Machtlosen. Ohne im Text ex-

³⁰ *Hubz*, S. 15/Brot, S. 12.

³¹ *Hubz*, S. 19/Brot, S. 15f.

³² Sloterdijk, Peter: *Literatur und Organisation von Lebenserfahrung. Autobiographien der zwanziger Jahre*. München 1978, S. 138.

³³ Mouzouni stellt eine Hierarchie zwischen Stadt und Land und unter den Städten Tanger und Tetouan auf. Vgl. Mouzouni: *Roman marocain*, S. 161.

³⁴ *Hubz*, S. 10/Brot, S. 6. Mit Christen sind hier die Ausländer gemeint, mit Muslimen die Einheimischen, was Choukri in einer Fußnote erläutert. Vgl. *Hubz*, S. 10 Fußnote 1. Die Fußnote fehlt in der Übersetzung von Brunold.

plizit zu hinterfragen, stellt Choukri in *Hubz* exemplarisch anhand der individuellen Erfahrungen und Beobachtungen des Helden die Beziehung zwischen beiden Gruppen kritisch dar. Das Verhältnis ist häufig eines der Abhängigkeit, in dem der Ausländer Arbeitgeber und der Einheimische Bediensteter ist. Der Held selbst arbeitet in Oran für ein spanisch-italienisches Paar.³⁵ In Tanger trägt er Ausländern die Koffer.³⁶ Schließlich prostituiert er sich einem Mann, der ihn auf Spanisch anspricht.³⁷

Die sozialen Unterschiede werden vom Helden als Ungerechtigkeit wahrgenommen, die auch im Tod nicht ausgeräumt wird, was der Zustand der ärmlichen Gräber zeigt: "Sogar hier, auf den Friedhöfen haben sie die Reichen und die Armen"³⁸. Noch Kind, fragt der Held die Mutter: "Warum [...] gibt uns Gott nicht unser Teil, wie er es manchen Leuten gibt?"³⁹.

6.1.3 Gewalt als Folge von Entbehrung und Hindernis der Befreiung

Die Präsenz der Gewalt als weiteres Konstituens dieses Raumes ist nicht zu trennen vom Mangel, dem Fehlen oder der Unzulänglichkeit positiver Merkmale des Lebensraumes. Einerseits ist die Gewalt zu den Auswirkungen der Entbehrung zu rechnen. Andererseits verhindert sie die Selbstverwirklichung des Helden und ist damit Ursache für weitere Erfahrung des Lebensraumes als einen durch Mangel geprägten Raum.

Bereits von Kindesbeinen an ist die Gewalt ein dominantes Element im Leben des Helden. Das familiäre Heim, traditionell ein Ort der Zuflucht, ist in *Hubz* durch die Anwesenheit des Vaters gekennzeichnet.⁴⁰ Der Vater übt eine absolute Willkürherrschaft aus. Die Enge der Räumlichkeiten und die Gewalt des Vaters machen das Heim der Familie zu einem "milieu invivable"⁴¹.

³⁵ Vgl. *Hubz*, S. 56-68/Brot, S. 54-67.

³⁶ Vgl. *Hubz*, S. 103/Brot, S. 98.

³⁷ Vgl. *Hubz*, S. 105ff/Brot, S. 101ff.

³⁸ *Hubz*, S. 16/Brot, S. 13.

³⁹ *Hubz*, S. 15/Brot, S. 12.

⁴⁰ Vgl. *Natij: Lecture*, S. 58.

⁴¹ *Natij: Lecture*, S. 58.

Die Bezeichnungen, die der Vater im Text erhält, geben den Haß wieder, den der Held gegen ihn entwickelt, und zeichnen ein anschauliches Bild der Persönlichkeit des Vaters. Dieser wird "Bestie"⁴² genannt. Seine Wut richtet sich gegen alles, was um ihn ist: "Wenn sich ihm eine Katze nähert, packt er sie am Schwanz und schleudert sie gegen die Wand."⁴³ Er flucht und spuckt auf Leute, die nur in seiner Phantasie existieren. Er beschimpft seine Frau und seine Kinder.⁴⁴

Die Gewalttätigkeit des häufig betrunkenen Vaters beschränkt sich nicht auf Tritte, mit denen er den Helden von seiner frühen Kindheit an malträtiert. Der Vater stellt eine konkrete Lebensbedrohung dar. Bereits im ersten Kapitel erreicht die Gewalt des Vaters im Erwürgen des eigenen Sohnes ʿAbd al-Qādir ihren Höhepunkt.⁴⁵ Von da an bleibt sie als Sinnbild alles Lebensvernichtenden für den Protagonisten präsent. Die Liebe der Mutter ist nur ein schwacher Ausgleich dafür und ein höchst unzureichender Schutz. Die Mutter kann die andauernden Gewalttätigkeiten nicht verhindern und wird ebenfalls immer wieder zum Opfer der Gewalt. So heißt es an einer Stelle, die hier stellvertretend für zahlreiche Beispiele zitiert sei:

Die Nachbarn brachen den Riegel unserer Haustür auf, um mich und meine Mutter zu retten. Er schlug uns beide mit dem Soldatengurt. Mein ganzer Körper war voll Blut, das Auge meiner Mutter verquollen. Tagelang wußte ich nicht, wie ich schlafen sollte. Ich wünschte, ich könnte in der Luft schlafen.⁴⁶

Die Bedrohung verschiebt sich im Verlauf der Autobiographie und mit dem Heranwachsen des Helden von der körperlichen Ebene auf eine psychische. Die Gewalt des Vaters macht eine natürliche psychische Entwicklung des Kindes unmöglich, es wird hart und traurig.⁴⁷ Der

⁴² Ḥubz, S. 12/Brot, S. 8.

⁴³ Ḥubz, S. 71/Brot, S. 69.

⁴⁴ Vgl. Ḥubz, S. 12/Brot S. 8

⁴⁵ Vgl. Ḥubz, S. 12/Brot, S. 8.

⁴⁶ Ḥubz, S. 36/Brot, S. 35. Für weitere Beispiele der Gewalttätigkeit des Vaters siehe Ḥubz, S. 74f/Brot, S. 72f und Ḥubz, S. 91/Brot, S. 87.

⁴⁷ Vgl. Ḥubz, S. 24/Brot, S. 20. Šabbārī sieht die psychischen Auswirkungen der Gewalt und der Zwänge in Ḥubz in der Verwirrung des Helden, in seinen Handlungen und seinem Äußeren. Vgl. Šabbārī, ʿAbd al-Mu'min: "Muwāḡahat al-qahr al-iḡtimāʿī bi-r-rafd wa-t-tahaddī". In: An-Nāqid 20 (Feb. 1990), S. 69-71, hier: S. 70.

Vater bleibt als eine Kraft, die Entwicklung und Entfaltung der Persönlichkeit verhindert, eine Bedrohung des Lebens über den materiellen Aspekt hinaus.

Die väterliche Bedrohung scheint dem Helden omnipräsent: "Sein Ich ist anwesend, selbst wenn er nicht da ist."⁴⁸ Er schreibt dem Vater unbegrenzte Macht zu, "ein Riese, der über Zwerge herrscht."⁴⁹ Die Macht des Vaters scheint der Gottes gleich: "Wenn er eintritt, geschieht keine Bewegung, fällt kein Wort ohne seine Erlaubnis, wie alles nur mit der Erlaubnis Gottes geschieht, wie ich die Leute sagen hörte."⁵⁰ Es ist eine Macht über Leben und Tod, wie der Held seit der Ermordung des Bruders gelernt hat. "Wir waren seine Schafe. Er kann beginnen zu schlachten, wen er will."⁵¹

Während in der französischsprachigen Literatur des Maghreb verschiedene Autoren den Vater als Tyrannen darstellen,⁵² ist eine solche offene Darstellung für die arabische Literatur ungewöhnlich. Fähndrich hat verschiedene autobiographische und halbautobiographische Werke unter Einbeziehung der maghrebinischen Literatur arabischer und französischer Sprache auf diesen Aspekt untersucht. Er liest das Verhältnis zum Vater in diesen Werken als Metapher für die Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition und kulturellem Wandel. In den Werken des Maghreb fiel gegenüber der Literatur des *mašriq* der krasse Bruch mit und die radikale Auflehnung gegen den Vater auf, was ein Hinweis auf mögliche grundsätzliche regionale Unterschiede innerhalb der arabischen Literatur ist. Einziges angeführtes Beispiel für eine arabischsprachige Autobiographie des Maghreb ist allerdings *Hubz*.⁵³ Auch 'Abd Allāh vergleicht die Darstellung des Vaters bei Choukri mit der anderer Väter in der arabischsprachigen Literatur. Er sieht Choukri in dieser Hinsicht als Sonderfall. Choukri habe mit der Tyrannei des Vaters eine Realität ans Licht gezerrt, die zu den Tabus der arabischen Gesellschaft gehört. "Und wenn man einen Vater hat wie

⁴⁸ *Hubz*, S. 89/Brot, S. 85.

⁴⁹ *Hubz*, S. 91/Brot, S. 87.

⁵⁰ *Hubz*, S. 12/Brot, S. 8.

⁵¹ *Hubz*, S. 91/Brot, S. 87.

⁵² Mouzouni verweist auf die Parallele zu Chraïbis *Passé Simple*, wo der Vater ebenfalls als ein Tyrann dargestellt ist. Vgl. Mouzouni: *Roman marocain*, S. 166f.

⁵³ Vgl. Fähndrich: *Fathers*, S. 111-114.

den Vater Mohamed Choukris, so ist man verpflichtet, diese Tatsache nicht einzugestehen, sondern sich einen anderen Vater zu borgen [...].⁵⁴ Choukri habe das Gegenteil getan und den Vater zum Ausgangspunkt seiner Autobiographie gemacht.⁵⁵

Die Gewalt endet nicht im häuslichen Raum, sondern ist Bestandteil des gesamten Lebensraumes. Sie erstreckt sich auch auf das Milieu der Straße, den zweiten wichtigen Lebensbereich des Helden. Hier gilt es als kleineres Übel, 'nur' bestohlen zu werden. Raub und Vergewaltigung sind eine ständige Bedrohung. Ein neuer Freund auf der Straße belehrt den noch unerfahrenen Helden: "'Du hast Glück gehabt.' [...] 'Was meinst du?' 'Sie vergewaltigen einen, wenn sie nichts zu stehlen finden.'"⁵⁶ Sexuelle Gewalt gegen Jungen und Mädchen ist keine Seltenheit im Lebensumfeld des Helden.⁵⁷ Pöbeleien Betrunkener sind an der Tagesordnung.⁵⁸

So wie der Vater in der Autobiographie eine konkrete Bedrohung von Leben und Identität des Helden darstellt, steht er zugleich als Äquivalent für jede Form patriarchaler Gewalt.⁵⁹ Im Text werden jedoch auch explizit die staatlichen Institutionen und die Regierungsgewalt als Repräsentanten dieser Gewalt genannt. Durch beide erfährt der Held ebenfalls körperliche Unterdrückung und Willkürherrschaft. Er beobachtet sie auch gegen andere, deren gesellschaftliche Position der eigenen ähnlich ist. In der Identifikation mit ihnen nimmt er sich selbst als Opfer wahr:

Einem Jungen, der etwas größer ist als ich, rennt ein Polizist nach. Der Abstand zwischen den beiden ist gering. Ich stelle mir vor, ich sei dieser Junge. Ich keuche mit ihm. [...] Ich rief zu Gott, daß der Junge nicht erwischt werden möge. Doch sie haben ihn. [...] Ein Polizist drischt mir sei-

⁵⁴ cAbd Allāh: 'Ab, S. 58.

⁵⁵ Vgl. cAbd Allāh: 'Ab, S. 58.

⁵⁶ Ḥubz, S. 97/Brot, S. 93.

⁵⁷ Vgl. Ḥubz, S. 31/Brot, S. 27f.

⁵⁸ Vgl. Ḥubz, S. 112/Brot, S. 108; Ḥubz, S. 114f/Brot, S. 110f; Ḥubz, S. 176ff/Brot, S. 162ff.

⁵⁹ Maqālīh sieht die extreme Gewalt des Vaters weniger als konkretes Einzelschicksal, sondern als ein Symbol für die Gewalt der Regierung. Vgl. Maqālīh: Talāqī, S. 67f.

nen Stock über den Hintern. Ich sprang in die Luft und kreischte auf rīfī: "Mutter! Mutter!"⁶⁰

Die Kolonialherrschaft bedeutet auf einer kollektiven Ebene eine ähnlich tödliche Bedrohung wie der Vater auf der individuellen Ebene. Im Text findet sich diese in der Darstellung der Niederschlagung der antifranzösischen Demonstrationen am 30. März 1952 zum 40. Jahrestag des französischen Protektorats. Dabei kommen Dutzende von Marokkanern durch die Kugeln der Soldaten ums Leben.⁶¹ Dargestellt wird dieses Ereignis vor allem aus der Perspektive des Helden, der die Dinge nur anhand ihrer Symptome erkennt.⁶² Die Perspektive wird erweitert durch Erklärungen, die ihm einige Freunde geben.⁶³

In *Zaman* weitet sich der Horizont über das nationale Schicksal von Unterdrückung, Gewalt und Gegengewalt aus. In den Kontakten mit den spanischen Freunden erfährt der Held von der Tyrannei Francos.⁶⁴ Die Unterdrückung ebenso wie die Armut wird zu einem Phänomen, das in der Wahrnehmung des Helden die Machtlosen auf der ganzen Welt vereint. Auch die Lektüre von Victor Hugos *Les misérables* durch den Helden ist Zeichen für die veränderte Perspektive auf das Elend als kollektives Schicksal, die der Held nun angenommen hat.⁶⁵

6.1.4 Unwissenheit und Analphabetentum als geistige Dimension von Entbehrung

Bereits im Verlauf von *Hubz* und in verstärkter Weise in *Zaman*, erhält die Erfahrung von Entbehrung neue Dimensionen. Die geistige Entbehrung wird in *Hubz* vor allem implizit durch das Fehlen geistiger Dimensionen, welche die begrenzte Situation des Helden übersteigen, zum Ausdruck gebracht. Erst der Kontakt mit Inhalten des geschriebenen Wortes weckt das Bewußtsein intellektuellen Mangels.

⁶⁰ *Hubz*, S. 16/Brot, S. 12f. *Rīfī* bezeichnet den im Rifgebirge gesprochenen Dialekt des Berberischen.

⁶¹ Vgl. *Hubz*, S. 149/Brot, S. 139.

⁶² Vgl. *Hubz*, S. 124-127/Brot, S. 117-120.

⁶³ Vgl. *Hubz*, S. 118ff, 123, 148f, 173f/Brot, S. 112ff, 116, 138f, 160.

⁶⁴ Vgl. *Zaman*, S. 149-152/Zeit, S. 125-128.

⁶⁵ Vgl. *Zaman*, S. 130/Zeit, S. 107.

Dennoch gibt es im Text Vorstufen dieses Bewußtseins. Als Tigre, der Hund der Tante, auf einem nächtlichen Ausflug von Schakalen angefallen wird und stirbt, stellt sich der Held die Frage:

Warum führt das Schicksal diesen Hund auf so schreckliche Weise in den Tod? Und auch die Herde ist vom Zug überfahren worden. Der Schäfer ist dumm. Tigre ist dumm. Er kennt die Bedeutung des Todes nicht. Gewiß ist die Welt voll Dummheit. Bin ich auch dumm?⁶⁶

Tod und Dummheit werden in dieser Textstelle verknüpft. Der Tod – hier eine ganz konkrete Tatsache – steht sowohl für den geistigen Tod des Ungebildeten als auch für sein Unvermögen, das Leben in seiner ganzen Fülle zu erfassen. Der ungebildete, nicht wissende Mensch steht auf der Stufe des Tieres, die Dummheit von Schäfer und Hund werden nicht unterschieden.⁶⁷

Im Gefängnis erfährt der Held erstmals die Machtlosigkeit und das Ausgeliefertsein des Analphabeten. Er soll mit dem Abdruck seines Daumens Papiere unterzeichnen, die er nicht lesen kann. Ihm fehlt der Mut nachzufragen, was darin steht.⁶⁸

Der Held beobachtet auch außerhalb des Gefängnisses, wieviel Respekt dem des Lesens und Schreibens Kundigen gezollt wird. Bereits ein Schüler, der seine Studien abgebrochen hat, wird zum Kundschafter aus der Welt der Bildung. Bei den Gästen des Cafés, in dem er die täglichen Nachrichten aus der Zeitung vorliest und erläutert, herrscht ehrfurchtsvolles Schweigen, wenn er spricht. An seiner Rede wird kein Zweifel laut, sie wird gar für göttliches Wort gehalten:

In unseren Augen hatte er immer Recht. Manche der Gäste konnten nicht immer unterscheiden zwischen dem, was sein Wort war, und dem, was Gottes Wort war. Oft sagte einer von ihnen: "*ṣadaqa llāhu l-ʿaẓīm*", worauf ʿAbd al-Mālik ihn

⁶⁶ Ḥubz, S. 63/Brot, S. 62.

⁶⁷ In *Zaman* wird dieser Vergleich wieder aufgegriffen, wenn Choukri sein altes Leben mit dem Leben eines Esels vergleicht. Vgl. *Zaman*, S. 51/Zeit, S. 40. Ich beziehe mich auf diese Episode genauer in Kapitel 7.1.7 dieser Arbeit.

⁶⁸ Vgl. Ḥubz, S. 198/Brot, S. 180f.

berichtigte: "'*astāğfuru llāha l-^cazīm*", dies ist nicht das Wort Gottes, es sind meine Worte!"⁶⁹

Zugleich überhebt sich der 'Wissende' arrogant über die Analphabeten.

Wenn ihn einer um eine klarere Erläuterung eines Gedankens bittet, nutzt er die Gelegenheit, sich als uns überlegen zu zeigen, uns Analphabeten, Unwissenden, und seine Erklärung wird noch undurchsichtiger.⁷⁰

Die Herablassung wird als tiefe Demütigung erfahren und hinterläßt beim Helden das Gefühl der Minderwertigkeit. Ebenso wie die Armut wird auch die fehlende Bildung als Stigma erfahren.

6.2 Entbehrung als Komponente der Textstruktur in *Al-ḥubz al-ḥāfi*

Der Bedeutung, die das Element der Entbehrung hat, wird auch in der sprachlichen und stilistischen Umsetzung Rechnung getragen. Obwohl es sich bei *Ḥubz* um eine Armut autobiographie handelt, finden sich kaum Beschreibungen materiellen Mangels in seinen äußeren Erscheinungsformen. Die Auswirkungen des Mangels werden im Text nicht analysiert, weil das die Distanz der erzählenden Instanz mit sich bringen würde. Vielmehr wird die innere Erfahrung von Armut dargestellt, die ich als eine Form von Entbehrung bezeichnet habe. Dies ist, wie gezeigt, zunächst thematisch der Fall. Doch auch in der Textstruktur findet die Entbehrung ihre direkte literarische Umsetzung in der Art der Darstellung von Lebensumständen und Gefühlen des Helden. Ḥāfiḥ sieht bereits im Titel *Al-ḥubz al-ḥāfi*, wörtlich im Sinne von 'trockenem Brot', neben dem thematischen Schwerpunkt die Konzeption des Stils und der Textstruktur angedeutet. Er betrachtet den Titel als ein Symbol für eine Auffassung von Literatur, die "die Einfachheit und

⁶⁹ *Ḥubz*, S. 216/Brot, S. 197. Bei den im Zitat verwendeten arabischen Ausdrücken "Gott sprach die Wahrheit" und "Ich bitte Gott um Verzeihung" handelt es sich um formelhafte Wendungen. Erstere wird nach einer Koranrezitation gesprochen, zweite findet Verwendung nach Fehlhandlungen, aber auch als Bescheidenheitsfloskel bei Lob und Lebenswürdigkeiten, die jemandem entgegengebracht wurden.

⁷⁰ *Ḥubz*, S. 215/Brot, S. 197.

Neutralität des Brotes anstrebt, wie jenes fähig, das Leben zusammenzufassen."⁷¹

Zu den thematischen und strukturellen Mitteln der Darstellung einer subjektiven Erfahrung von Entbehrung gehört in *Hubz* die Wahl der autobiographischen Textform und der ersten Person, insbesondere aber die Wahl der persönlichen Perspektive des Helden, die den Fokus der Wahrnehmung und der Darstellung bildet. Die das Leben des Helden beherrschende Erfahrung des Mangels bestimmt die Gestaltungselemente und die Gesamtstruktur des Textes. Sie begrenzt die Wahrnehmung des Helden, indem sie sein Interesse auf die Entbehrung und ihre Überwindung konzentriert. Dem Helden bleibt angesichts dieser Vorrangigkeit, das Leben zu sichern, kein Raum über die eigene Person, das eigene Leben und sein unmittelbares Umfeld hinauszublicken. Die Erzählperspektive ist insofern ein formales Äquivalent der Entbehrung, als daß der Horizont des Textes den gleichen Beschränkungen unterworfen wird, denen der Held ausgesetzt ist. Das Erzählte geht fast nie über dessen Weltsicht hinaus. Auch gesellschaftskritische Elemente des Textes werden nur auf einer dem Erkenntnisstand des Helden angepaßten protopolitischen Ebene formuliert. Der Erzähler tritt als Textinstanz höchst sparsam auf, er läßt dem Helden den Vortritt. Der Erzähler gibt nur einige wenige Zusatzinformationen in Form von Anmerkungen, also abgegrenzt von der eigentlichen Geschichte.⁷² Die Erzählzeit wird, untypisch für eine Autobiographie, darüber hinaus nirgends thematisiert. Ein aus der Distanz zurückblickendes Ich im Text, das die

⁷¹ Ḥāfiḏ: Bunya. In: Fuṣūl, S. 107. Ḥāfiḏ führt weiter aus: "Nennen wir in Ägypten das Brot nicht 'al-*caiš*'?" Dieser Begriff bedeutet im Hocharabischen 'Leben', im ägyptischen Dialekt aber auch 'Brot'. Vgl. Wehr: Wörterbuch, S. 902, Stichwort *caiš*.

⁷² Wenn diese Anmerkungen nicht als Teil der Geschichte betrachtet werden, so soll dies ihre Funktion in der Autobiographie nicht schmälern. Die 'objektive' Form der Fußnote wirkt auf den Leser wie ein paratextuelle Information des Autors. Tatsächlich gehört sie zum Text. Eine der Fußnoten beinhaltet einen Verweis auf die Zeit des Erzählens. Sie verstärkt damit den Eindruck der Authentizität des autobiographischen Erzählens und der Aufrichtigkeit des Autors. Vgl. *Hubz*, S. 165/Brot, S. 154. Die deutsche Übersetzung nimmt hier die Anmerkung in den laufenden Text auf. Verschiedene der Fußnoten enthalten Verständnishilfen für den Leser, der Tanger und seine Geschichte nicht kennt. Vgl. etwa *Hubz*, S. 10, 15. Interessant sind auch Hinweise auf den Umgang mit grammatikalischen und lexikalischen Stilmerkmalen; deutlich ein Diskurs, der auf der Autorebene anzusiedeln ist. Vgl. etwa *Hubz*, S. 19, 22. Diese Anmerkungen fehlen in der Übersetzung.

Entwicklungsstadien, die der Held durchläuft, bereits rückblickend kommentieren könnte, wird in *Hubz* nur ausnahmsweise eingesetzt.

Die Begrenzung des Horizonts des Helden findet in der Themenwahl ihren Ausdruck. Sie schließt in Übereinstimmung mit der Textperspektive alle Elemente aus, die nicht unmittelbar das Leben des Helden betreffen. Als Fokus der Erfahrung dient der Körper des Helden.⁷³ Der Held erfährt die geschilderten Erlebnisse 'am eigenen Leibe'. Sie werden in einer Sinnlichkeit und Körperlichkeit dargestellt, die Hafiz und Berrada als Besonderheit von Choukris Literatur hervorgehoben haben.⁷⁴ Die Erfahrung wird anhand von Klang, Geschmack, Geruch und Berührung beschrieben, von den Schlägen des Vaters bis zum Herauswürgen des verdorbenen Fisches und der Lust bei der Masturbation. In dieser Multidimensionalität der Sinneserfahrungen schildert der Autor die Kindheitserlebnisse und schafft so in einem Schreiben, das nach Berrada "die Dinge nennt, statt sie zu symbolisieren"⁷⁵, eine Autobiographie der Unmittelbarkeit.

Die Selbstbeschränkung in der Textperspektive findet auf sprachlicher Ebene in einer kurzen und schlichten Ausdrucksweise ihre Entsprechung. Die Einfachheit der Satzstruktur und die Einbeziehung von Argot und dialektalen Elementen nähern die Sprache des Textes der gesprochenen Sprache an.⁷⁶ Auch dieses Element verstärkt den Eindruck, der Held erzähle selbst. Held-Erzähler-Autor bleiben in der Wahrnehmung des Lesers eine Einheit, die in *Hubz* nicht aufgelöst wird.

⁷³ Das arabische Imperfekt ist nicht mit dem deutschen Imperfekt gleichzusetzen. Das Imperfekt verweist im Arabischen auf die Gegenwart oder Zukunft, sowohl der Kontext nicht einen Vergangenheitsbezug herstellt. Es dient dazu, nicht abgeschlossene Vorgänge zu bezeichnen, während das Perfekt zur Bezeichnung vollendeter Tatsachen dient. Vgl. Fischer, Wolfbartsch: Grammatik des klassischen Arabisch, Wiesbaden 1987, S. 91f. Dies gilt auch für das moderne Hocharabisch. Das Imperfekt kann allerdings auch zum Ausdruck von Gleichzeitigkeit eingesetzt werden. Vgl. Harber, Ernst: Arabische Sprachlehre, Heidelberg 1987, S. 107.

⁷⁴ Zur Sinneswahrnehmung als Basis der Darstellung vgl. Hāfiz: Bunya. In: Fuṣūl, S. 107. Berrada stellt diese Körperlichkeit auch für die Kurzgeschichten Choukris fest. Vgl. Barrāda: Muqaddima, S. 10.

⁷⁵ Barrāda: Muqaddima, S. 7.

⁷⁶ Vgl. etwa *Hubz*, S. 19/Brot, S. 15. In der deutschen Übersetzung von Brunold ist die Annäherung an den Dialekt in diesem Dialog nicht nachvollzogen.

Die in *Hubz* häufig verwendete Zeitform des arabischen Imperfekts⁷⁷ dient als Mittel, jede Distanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich aufzuheben. Auch dadurch vermeidet es der Erzähler, als Textinstanz aufzutreten und einen zeitlichen Abstand zum Erzählten zu schaffen. Die Zeitform des arabischen Imperfekts durchbricht immer wieder die Passagen des Erzählens im Perfekt, als sei der Erzähler, von der Erinnerung mitgerissen, nicht mehr fähig, die Vergangenheit als solche wahrzunehmen. Es wird der Eindruck erweckt, er werde in solchen Momenten ganz zum erlebenden Ich. Solche Passagen hinterlassen den Eindruck großer Authentizität. Nach Barthes wird mit Hilfe von Zeitformen wie der des Präsens, die dem gesprochenen Wort nahe sind, die "Literatur zum Bewahrer der Dichte der Existenz und nicht zum Verkünder ihrer Bedeutung"⁷⁸. Weinrich grenzt eine Kategorie der besprechenden Tempora gegen eine Kategorie der erzählenden Tempora ab.⁷⁹ Unter erstere faßt Weinrich für das Deutsche etwa Präsens, Perfekt und Futur.⁸⁰ Durch die besprechenden Tempora, zu denen ich für das Arabische auch das Imperfekt zähle, soll nach Weinrich ein "Modus der Betroffenheit"⁸¹ beim Rezipienten erreicht werden. Obwohl tatsächlich in *Hubz* vielfach auch das Perfekt eingesetzt wird, wirkt der Text durch die gezielte Einsetzung des Imperfekts in Szenen besonderer Intensität der Erfahrung, als sei die Aufhebung der Distanz durch die Zeitform durch den gesamten Text durchgehalten.

Was als strukturelle Entsprechung der Entbehmung im Leben des Helden konzipiert ist, erweist sich für die Gestaltung des Textes als Quelle des Reichtums in dem Eindruck völliger Authentizität, den *Hubz* ver-

⁷⁷ Das arabische Imperfekt ist nicht mit dem deutschen Imperfekt gleichzusetzen. Das Imperfekt verweist im Arabischen auf die Gegenwart oder Zukunft, soweit der Kontext nicht einen Vergangenheitsbezug herstellt. Es dient dazu, nicht abgeschlossene Vorgänge zu bezeichnen, während das Perfekt zur Bezeichnung vollendeter Tatbestände dient. Vgl. Fischer, Wolfdietrich: Grammatik des klassischen Arabisch. Wiesbaden 21987, S. 91f. Dies gilt auch für das moderne Hocharabisch. Das Imperfekt kann allerdings auch zum Ausdruck von Gleichzeitigkeit eingesetzt werden. Vgl. Harder, Ernst: Arabische Sprachlehre. Neubearbeitet von Annemarie Schimmel. Heidelberg 161989, S. 84.

⁷⁸ Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur. Zwei Essays. Hamburg 1959.

⁷⁹ Vgl. Weinrich, Harald: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart u.a. 21971. Völlig neubearb. Auflage, S. 20.

⁸⁰ Vgl. Weinrich: Tempus, S. 18ff.

⁸¹ Weinrich: Tempus, S. 36.

mittelt. Ein Topos der Choukri-Rezeption ist das Wort vom "nackten Text"⁸²; "un texte", so heißt es bei Natij, "qui coïncide absolument avec les faits qu'il raconte et développe"⁸³. Dieser Eindruck von Authentizität sollte nicht zu dem Trugschluß führen, es handle sich hier um ein authentisches Ergebnis literarisch unbelasteten Erzählens durch einen Autor, dessen Bildungsstand dem des Helden entspricht. Vielmehr trennen Helden und Autor Jahre intensiver Auseinandersetzung mit der Literatur, insbesondere auch der europäischen Literatur. Es kann daher davon ausgegangen werden, daß die erreichte Wirkung Produkt des gezielten Einsatzes stilistischer Mittel ist.

In *Zaman* wandeln sich Stil und Textperspektive. So wie inhaltlich nicht mehr die Entbehrung im Vordergrund steht, wird auch die Textstruktur zum Äquivalent der inneren Auseinandersetzung mit der Vergangenheit aus der Distanz eines Ich, das die unmittelbare materielle Entbehrung überwunden hat. Der Erzähler gewinnt gegenüber dem Helden an Bedeutung.

⁸² Ben Jelloun: Préface, S. 7; Natij: Lecture, S. 70; Barrāda: Qirā'a, S. 4. Mikhail spricht von "a 'naked' style". Mikhail, Mona N.: "Muhammad Shukri, al-Khubz al-hāfī: An Autobiography, 1935-1956". In: IJMES 22/4 (1990): S. 504-506, hier: S. 505.

⁸³ Vgl. Natij: Lecture, S. 70.

7 Zur Darstellung des Lebenskampfes in *Al-ḥubz al-ḥāfi* und *Zaman al-'aḥtā'*

Der Lebensraum des Helden hat sich als in vieler Hinsicht lebensfeindlich erwiesen. Er erfordert Verhaltensweisen, die geeignet sind, das materielle und geistige Überleben zu sichern. Die Gesamtheit dieser Verhaltensweisen wird unter dem Oberbegriff des Lebenskampfes zusammengefaßt. Die verschiedenen Verhaltensweisen, die der Held in seinem Lebenskampf einsetzt, werden in dieser Arbeit als Lebensstrategien bezeichnet. Sie werden in diesem Kapitel in ihren Erscheinungsformen, Möglichkeiten und Funktionen analysiert, so wie sie im Text dargestellt sind. Im Scheitern des Helden in *Zaman* werden die Grenzen der beschriebenen Lebensstrategien aufgezeigt.

7.1 Die Überlebensstrategien des Helden und ihre Funktionen im Lebenskampf

Die Lebensstrategien des Helden können nach ihren Erscheinungsformen und ihren Funktionen unterschieden werden. So werden im Text einerseits Strategien des Helden geschildert, welche die Bewältigung des Erlittenen garantieren und den Mangel kompensieren. Andererseits werden dem Helden Strategien zugeschrieben, mit denen er sich gegen körperliche Angriffe, neue Beschädigungen der Identität und ontologische Bedrohungen schützt. Schließlich sind Strategien dargestellt, die es dem Helden ermöglichen, aus dem lebensfeindlichen Raum hervorzutreten, und die ihm neue Dimensionen des Lebens aufzeigen. Diese überschreiten auch die Grenzen der in seinem Milieu üblichen Verhaltensweisen.

7.1.1 Geduld als mögliche Strategie des Ertragens

Eine der ersten Strategien des Umgangs mit der Entbehrung, die dem Helden angeboten werden, ist die der Geduld. Als Vorbild dieser Strategie soll der Bruder ʿAbd al-Qādir dienen. Der Bruder steht als Äquivalent von Geduld und Passivität im Text.

Meine Mutter sagt: "Sieh deinen Bruder ʿAbd al-Qādir an. Er weint nicht, und du weinst." Ich sehe sein blasses Gesicht und seine eingefallenen Augen und höre auf zu wei-

nen. Nach Momenten vergesse ich die Geduld, die ich mir von ihm nehme.¹

Von Anfang an wird die Geduld hier als eine für den Helden fremde Strategie dargestellt, die seinem Naturell widerspricht. Sie ist in *Hubz* konnotiert mit Schwäche und Krankheit. Es handelt sich um eine Strategie, die ihre Quelle nicht in Lebenswillen und Lebenskraft hat. Statt auf den Kampf um das Überleben zielt sie darauf ab, die Entbehrung bis hin zum Tod zu ertragen. Sie ist in diesem Sinne in *Hubz* keine geeignete Strategie des Lebenskampfes. Im Gegenteil erweist sie sich als tödlich. Ihr Scheitern findet seinen Höhepunkt mit dem Tod des Bruders durch die Hand des Vaters.²

Geduld ist auch die Hauptstütze des Religionsverständnisses der Mutter. Diese versucht, dem Helden die Religion als eine weitere Strategie zu vermitteln. Doch auch die Religion ist nicht geeignet, die Lage des Helden zu ändern. Alle Möglichkeiten, die sie zur Verfügung stellt und zu denen die Mutter bei der Verhaftung des Vaters ihre erste Zuflucht nimmt, bleiben wirkungslos: Gebete, Amulette und Besuche der Heiligengräber.³ Gott greift nicht ein, weder in das Leben des Einzelnen noch in die soziale Ordnung. Vielmehr garantiert erst die Arbeit im Suk, welche die Mutter später aufnimmt, den Lebensunterhalt der Familie.⁴

Choukri entlarvt die Religion als eine Stütze des gesellschaftlichen Status quo. In der Religion, wie der Held von *Hubz* sie kennenlernt, bleibt die Ungerechtigkeit bis in den Tod bestehen: niemand schmückt die vergessenen Gräber der Armen und liest über ihnen den Koran.⁵ In

¹ *Hubz*, S. 5/Brot, S. 9.

² Vgl. *Hubz*, S. 12/Brot, S. 8.

³ Vgl. *Hubz*, S. 15/Brot, S. 11.

⁴ Vgl. *Hubz*, S. 18, 40/Brot S. 15, 39.

⁵ Vgl. *Hubz*, S. 16/Brot, S. 13.

der Vorstellung des Helden verbindet sich die Allmacht Gottes mit der repressiven Autorität des Vaters.⁶

Der Held zieht am Ende von *Hubz* das Fazit, daß der Trost der Religion, den er immer abgelehnt hat, nun für ihn endgültig keine Gültigkeit mehr haben kann. Der Kampf um das Leben hat den Helden den jenseitigen Trost gekostet: wäre er wie sein Bruder früh gestorben, hätte er nicht gekämpft, so hätte er ein Engel werden können, eine Möglichkeit, die ihm nun versagt bleiben wird:

Mein Bruder ist ein Engel geworden. Und ich? Ich werde ein Teufel sein, daran gibt es keinen Zweifel. Wenn sie sterben, werden die Kleinen Engel, die Erwachsenen Teufel. Für mich ist die Gelegenheit vorbei, ein Engel zu werden.⁷

Sedreddine zieht aus dieser Passage die Schlußfolgerung, auch wenn Choukri - Sedreddine unterscheidet nicht zwischen Autor und Held - die Ungleichheit als ungerecht empfinde, und das Leben sich ihm von seiner härtesten Seite präsentiere, so sei doch sein Glaube an eine letzte Gerechtigkeit ungebrochen:

La volonté divine ne se trouve, ainsi, nullement entaché de négativité [...]: il pense que l'ordre sera mis le jour du jugement dernier conformément à l'idée répandue que tout pauvre se trouvera au paradis.⁸

⁶ Vgl. *Hubz*, S. 12/Brot, S. 8. Auch Sedreddine weist auf diesen Parallelismus von Vater und Gott im Bewußtsein des Helden hin. Wie Gott in der ascharitischen Lehre greife der Vater ständig in die Evolution der Dinge ein. Vgl. Sedreddine, Rajae: "Effets de sacrilège et de laïcisation dans la littérature maghrébine contemporaine, à travers les oeuvres de Choukri, Khaïr-Eddine et Khatibi". [Masch.-schr.] Diss. Nantes 1982, S. 37ff. Die Untersuchung Sedreddines zu Verweltlichung und Sakrileg in verschiedenen maghrebischen Werken instrumentalisiert *Hubz* als ein Zeugnis für die Mißstände, die eine falsche Auslegung oder fehlende Umsetzung der Religion mitsich bringe. Vgl. Sedreddine: Effets, S. 228. Die in *Hubz* kritisch dargestellten Aspekte der real existierenden islamischen Gesellschaft Marokkos versteht Sedreddine als Folgen einer ascharitischen Auslegung, deren Auswirkungen für die Massen *Hubz* bezeuge. Dabei nennt Sedreddine den Fatalismus der Massen, den Zerfall der Moral und die soziale Ungerechtigkeit, deren Ursache die Gleichgültigkeit der Besitzenden sei. All diese Phänomene faßt Sedreddine als Konsequenz einer falschen oder fehlenden Umsetzung der islamischen Vorschriften auf. Vgl. Sedreddine: Effets, S. 222-225. Allein die Unkenntnis Choukris, so folgert Sedreddine unzulässig aus dem fehlenden Wissen des Helden, verhindere in *Hubz* eine positive Haltung zur Religion. Vgl. Sedreddine: Effets, S. 229.

⁷ *Hubz*, S. 228/Brot, S. 209.

⁸ Sedreddine: Effets, S. 40.

Für eine solche Bewertung gibt es meines Erachtens jedoch keine Anhaltspunkte. Auch der Verlauf von *Zaman* stützt eine entgegengesetzte Interpretation. Der Neuanfang, den das vom Helden am Grab seines Bruders gezogene Fazit ankündigt, ist eine Entscheidung zu weltlichem Wissen und Erkenntnis. Es ist nicht, wie Sedreddine meint, Spiritualität, die der Held nun sucht. Der Held hat nichts mehr zu verlieren. Es bleibt die Entschlossenheit, sich der Herausforderung des Lebens weiter zu stellen. Von Mouzouni zusammengefaßt heißt das Fazit von *Hubz*: "Il n'y a que la vie et il faut la vivre par tous les moyens."⁹

7.1.2 Phantasien als Kompensation, Bewältigung und Vergessen

In *Hubz* ist die große Bedeutung auffällig, welche die Phantasie für den Helden hat. Sie hilft ihm, sein inneres Gleichgewicht aufrechtzuerhalten. Es handelt sich beim Phantasieren nicht allein um einen passiven, ungesteuerten Prozeß des Unbewußten. Vielmehr können die Formen der Imagination, die hier behandelt werden, als eine teils aktive, teils unbewußte Strategie des Helden betrachtet werden. Im Vordergrund der Untersuchung dieses Aspekts steht die Funktion der Imagination als Teil des Kampfes um das innere Überleben, die Aufrechterhaltung von Hoffnung und Selbstachtung.¹⁰

Das aktive Moment der Phantasien ist bereits in einer häufig verwendeten einleitenden Formel enthalten, die sich aus einem Verb des Handelns oder Sprechens und dem Zusatz "in meiner Phantasie"¹¹ zusammensetzt. Dabei sind unterschiedliche Typen von Träumen, Traumbildern und Phantasien zu verzeichnen. Gemeinsam ist ihnen die Funktion als Mittel der Bewältigung verschiedener Formen von Entbehrung und Zwang. Nach den Typen dieser Defizite der Realität unterscheiden sie sich in ihrem Charakter und ihrer Ausgestaltung. Zu nennen sind Träume materiellen Überflusses, Phantasien verbaler Auseinanderset-

⁹ Mouzouni: Roman marocain, S. 154.

¹⁰ Natij, schlägt eine Unterscheidung zwischen Traum, "rêve", und Traumaktivität, "activité onirique", vor. Seine Analyse zielt auf die Behandlung der Traumaktivität als Textperspektive. Vgl. Natij: Lecture, S. 64.

¹¹ Etwa *Hubz*, S. 40/Brot, S. 39; *Hubz*, S. 67/Brot, S. 67; *Hubz*, S. 89/Brot, S. 85; *Hubz*, S. 95/Brot, S. 91. Die deutsche Übersetzung von Brunold entspricht dem nicht immer wörtlich. Abweichend wird dort z.B. übersetzt: "Ich sagte [...] zu mir selbst" (Brot, S. 39) und "ich sagte bei mir" (Brot, S. 67).

zungen, Gewaltphantasien, sexuelle Phantasien und – eine Form der Flucht aus der Realität, die somit nur eingeschränkt den aktiven Strategien des Helden zugeordnet werden kann – der Rausch.

Die Traumaktivität setzt ein, wo die defizitäre Realität dem Helden keine Erfüllung seiner Bedürfnisse bietet und offene Wünsche und Sehnsüchte bleiben. Wenn der Held von *Hubz* in der Phantasie Huhn mit Erbsen isst¹², wenn er von sexuellen Erlebnissen mit einer Frau träumt, vor der er in der Realität nur schüchtern und mit gesenktem Kopf steht¹³, so ist nach Choukri "der Traum ein Ausgleich für das, was der Mensch in seinem realen Leben nicht verwirklichen kann."¹⁴ Das Träumen ist ein Versuch, materiellen Mangel durch die Phantasie zu kompensieren, und gehört zu einer der wesentlichen Strategien im Umgang mit diesem Mangel.

Natij stellt für Träume dieses kompensatorischen Typs fest, daß sie in der Imagination die Vorstellung einer Realität reproduzieren, die nicht vom Elend geprägt ist. Die Phantasien des Reichtums zeigen zugleich die Bereiche realen Mangels auf. Sie sind nach Natij "une négation de cette réalité en ce sens qu'à travers le type et la qualité des rêves qu'elle permet, la réalité se révèle à elle-même dans toute sa carence."¹⁵ Zur Erläuterung führt Natij Sartre an, nach dem gilt: "Tout homme se définit négativement par l'ensemble des possibles qui lui sont impossibles."¹⁶ Die Imagination setzt dem Elend reiche Erfüllung entgegen. Sie wird in Bildern zum Ausdruck gebracht, die denen aus *Tausendundeiner Nacht* ähneln:

Ich begann, viel zu träumen. Ich träume, daß ich fliege oder in einer Höhle lebe, ausgelegt mit Seide, und leuchtende Farben schmücken die Wände, Teppiche und Weihrauch und Parfüms. Ich gebe einen Wink mit meiner Hand und eine Tafel kommt, gedeckt mit allem, worauf ich Lust verspüre. Ich klatsche in die Hände, und ein wundervolles Mädchen, das noch keine Menschenhand berührt hat, tritt ein. Sie tanzt nackt für mich, in einem Nebel von Weihrauch im Kerzenlicht.¹⁷

¹² Vgl. *Hubz*, S. 89/Brot, S. 85.

¹³ Vgl. *Hubz*, S. 56/Brot, S. 55.

¹⁴ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

¹⁵ Natij: *Lecture*, S. 64.

¹⁶ Sartre, Jean-Paul: *Questions de Méthode*. Paris 1960, S. 133.

¹⁷ *Hubz*, S. 65/Brot, S. 64.

In *Hubz* bleiben über weite Strecken Träume und Phantasien Ersatz für das Leben. In imaginären verbalen Auseinandersetzungen, die der Held in der Realität nicht zu führen wagt, kompensiert er ein persönliches Defizit, das in seiner Schwäche und seinem fehlenden Mut in der Realität besteht. Er übt in diesen frühen Entwicklungsphasen, in denen Phantasien von Stärke und Sieg beschrieben werden, zunächst nur in der Imagination vehement den Aufstand gegen gesellschaftliche Konventionen. Die Vertreter dieser Konventionen versagen ihm ein bestimmtes Verhalten oder schreiben ihm ein anderes vor. Zugleich verbieten ihm dieselben Konventionen die respektlose verbale Auseinandersetzung mit diesen Autoritätspersonen, zumeist ältere Familienangehörige wie Tante, Mutter oder Vater. Nicht daß der Held sich durch Ge- und Verbote von seinem Tun abhalten ließe, aber die Rechtfertigung für sein Tun, die Provokation oder die Gewalt, mit der er sich gegen die herrschenden Normen wehrt, findet nur in der Phantasie statt, das heißt nur vor dem Helden selbst. Vom realen Dialog werden diese Arten von imaginären Erwidern und Gesprächen ebenso wie die anderen imaginierten Aktionen durch die Einleitung "in meiner Phantasie"¹⁸ klar abgegrenzt. In der Phantasie spricht der Held aus, was nur erhobenen Hauptes gesagt werden könnte, während er in der Realität nicht einmal den Kopf zu heben wagt. Die Rechtfertigung für sein Tun, die der Held in der imaginären Auseinandersetzung vorbringt, rehabilitiert ihn nur vor sich selbst. Sie wird nicht öffentlich:

Mein Vater sagte mir während der Mahlzeit: "Das Essen und Schlafen im Haus kosten Geld. Wenn du nicht arbeitest, gibt es hier nichts zu essen und keinen Platz zum Schlafen. Verstehst du, was ich sage?" Ich sagte zu ihm mit gesenktem Kopf: "Ja." Und in meiner Phantasie: "Und du, was arbeitest du? Ist es nicht meine Mutter, die im Viertel Tränkät Gemüse verkauft?"¹⁹

Erst der Autor vermag es, die Rechtfertigungsphantasie des Helden öffentlich zu machen. Durch sie kann er dessen Ich öffentlich rehabilitieren und die Sympathie des Lesers wecken. Häufiger als eine Rechtfertigung beinhalten die phantasierten Dialoge eine weitere Respektlosigkeit, eine Steigerung der Provokation. Dies ist der Fall in folgendem

¹⁸ *Hubz*, S. 53/Brot, S. 51. Weitere Belegstellen siehe S. 79, Fußnote 11 dieses Kapitels.

¹⁹ *Hubz*, S. 39f/Brot, S. 38f.

imaginierten Gespräch mit der Tante, die den Helden wegen seines sexuellen Vergehens an einem Jungen aus der Nachbarschaft tadelt:

Ich sagte zu ihr in meiner Phantasie: "Wie soll ich vernünftig sein können, Tante? Wie?" "Tu nicht immer schändliche (*qabīḥ*) Dinge." "Aber ich liebe das schöne Schändliche." "Ich verstehe dich nicht." "In Tetouan hatte ich die Schenkel der Huren vom Bordell as-Sānīya. Und hier? Soll ich auf deine Schenkel Lust haben? Monikas Schenkel gehören ihrem Mann. Deine Schenkel gehören deinem Mann. Und ich?"²⁰

Diese imaginierte Antwort des Helden enthält eine inzestuöse Phantasie, welche die Reue, die der Held über den Vorfall mit dem Knaben gegenüber der Tante zeigt, relativiert. Der Held bestätigt in dieser Phantasie seine Neigung zu allem, was Lust bereitet, und sei es moralisch verwerflich, als Konzept.

Zugleich versucht der Held in der Imagination die Bewältigung des Unerträglichen. Choukri selbst hat dies als eine Funktion der Imagination verstanden:

Die Flucht in Traumbilder oder Illusionen in *Hubz* ist ein Versuch, mit den psychischen Spannungen umzugehen, mit dem gesellschaftlichen Druck, mit dem Druck, der durch den täglichen Überlebenskampf bestand.²¹

Zu dem als unerträglich Erfahrenen gehört die Erniedrigung durch den Vater. Die Phantasie bleibt dem Helden als einzige Möglichkeit gegenüber dem übermächtigen und gewalttätigen Vater, um 'Luft abzulassen':

Er schlug mich und verfluchte mich dröhnend. Ich schlug und verfluchte ihn in meiner Phantasie. Hätte ich meine Phantasie nicht gehabt, wäre ich explodiert.²²

Die offene Konfrontation mit dem Vater, zu der sich die Auseinandersetzung zuspitzt, ist in dieser Phase noch unmöglich. Erst in *Zaman* ist der Held schließlich stark genug, dem Vater in der Realität entgegenzutreten. Solange jedoch bleibt sein Anteil an der Auseinandersetzung mit der größten Bedrohung seines Lebens und seiner menschlichen Würde in die Phantasie verlagert.

²⁰ *Hubz*, S. 67/Brot, 67. Zur Übersetzung des Begriffes *qabīḥ* vgl. S. 94, Fußnote 74 der vorliegenden Arbeit.

²¹ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

²² *Hubz*, S. 53/Brot, S. 51.

In der Auseinandersetzung mit dem übermächtigen Vater finden sich weitere imaginierte verbale Erwidernungen. Der Held hat zwar seinen Respekt verloren, behält aber die Furcht vor der körperlichen Präsenz des Vaters. So imaginiert er nur die Erwidernungen auf die Schimpfworte des Vaters, während er in der Realität mit gesenktem Kopf vor ihm steht und schweigend Schimpftiraden und Beleidigungen über sich ergehen läßt.²³ Andere Entgegnungen des Helden in der Phantasie spiegeln sein ambivalentes Verhältnis zum Vater zwischen Angst vor dessen Macht und Respektverlust wider. So betitelt er den Vater in der Phantasie ironisch als "Kalif"²⁴ und "Bevollmächtigter Gottes"²⁵.

Es bleibt nicht bei verbalen Reaktionen in der Imagination. Auch die Gewalt, die dem Helden in diesem Falle als konkrete und reale Möglichkeit verstellt ist, setzt er in der Phantasie ein, um seine Ehre wiederherzustellen und die Ursache seines fortgesetzten Leidens zu beseitigen. Die Kinowelt entleiht ihm die Bilder der Gewalt, die er auf seinen ärgsten Feind, den Vater, projiziert. Er tötet ihn brutal und schaltet so die Lebensbedrohung, die der Vater in jeder Hinsicht für ihn bedeutet, für Momente in seinem Inneren aus.²⁶

Ich stellte mir die Hände meines Vaters vor, wie sie mich umfaßten. Er ist jetzt in meiner Phantasie wie der Gegner des Helden auf der Leinwand. Ich bin der Held. Ich drückte den Abzug, ratatata... ratatata. Mein Vater stirbt. Die Kugeln erkalten in seinem Herzen und in seinem Hirn. Sein Blut fließt, wie jetzt das Blut des Feindes auf der Leinwand fließt. Seine Arme und Beine zucken zum letzten Mal. Mein Vater ist in meiner Phantasie gestorben wie der Feind des Helden auf der Leinwand. So wünschte ich mir immer, ihn zu töten.²⁷

Die Phantasiewelt hat nicht immer die aktive, bzw. destruktive Komponente, die bis hierher hervorgehoben wurde. Vielmehr sind auch For-

²³ Vgl. Hubz, S. 92f/Brot, S. 88.

²⁴ Hubz, S. 93/Brot, S. 89.

²⁵ Hubz, S. 93/Brot, S. 89.

²⁶ Die Tötungsphantasien gegen den Vater sind ein wichtiges Motiv auch in der französischsprachigen marokkanischen Literatur, z.B. bei Khaïr-Eddine oder Boudjedra. Wie bei Choukri sind die Helden nur in der Phantasie gegenüber dem Vater stark, in der Realität jedoch wie gelähmt. Anders als in Hubz beanspruchen sie jedoch die Ausschließlichkeit der Gewalt gegen den Vater, und schützen ihn gegen fremde Angriffe. Vgl. dazu Mouzouni: Roman marocain, S. 167.

²⁷ Hubz, S. 95/Brot, S. 91.

men einer Flucht in das Vergessen der Realität zu verzeichnen. Eine klare Trennlinie zwischen verschiedenen Kategorien kann hier nicht gezogen werden, denn häufig vermischen sich verschiedene Funktionen der Phantasien. Die Flucht in die Phantasiewelt des Kinos ist ein gutes Beispiel dafür. Sie bietet sich dem Helden nicht nur wie oben gezeigt als Hilfsmittel zur Verarbeitung in der Realität erlittener Niederlagen an, sondern auch für das Vergessen. In den Momenten größter Bedrängnis, Unerträglichkeit und Erniedrigung sucht er hier Ablenkung vom Elend der eigenen Realität.²⁸

Ein anderes Hilfsmittel des Vergessens und der Realitätsflucht ist der Rausch. Angeleitet durch die Gäste des Cafés, in dem er einfache Arbeiten verrichtet, wird dem Helden der Konsum von Alkohol, *kǫf* und *ma'ǧūn* schon früh zur Gewohnheit.²⁹ Der Leser erfährt so, daß der Rausch des Helden eine Strategie des Vergessens ist, die er mit zahlreichen anderen teilt. Die Erfahrung, die nur aus der Perspektive des Helden dargestellt wird, steht in einem kollektiven gesellschaftlichen Zusammenhang. Der Alkoholkonsum wird dabei durchaus ambivalent dargestellt. Der Vater sucht das Vergessen seiner Niederlage im Alkohol und führt die Familie damit noch tiefer ins Elend.

Zugleich ermöglicht der Rausch dem Helden intensivste Lebenserfahrung und äußersten Genuß, wie sie sonst nur in den sexuellen Abenteuern beschrieben werden. Häufig verbinden sich Sexualität und Rausch. In ihnen feiert der Held das Leben, bevor er den Kampf mit der Armut und Not seines Alltags wieder aufnimmt.³⁰

Phantasien bieten dem Helden die Möglichkeit, die Enge und Bedrängnis um einen ungestörten Raum zu erweitern, einen imaginären Lebensraum zu erschließen, in dem das Ich der Autobiographie den Mangel überwindet: es ist satt, reich und siegreich. Die Imagination durchbricht die Enge und unerträgliche Begrenztheit: "Ich hob mein Gesicht zum Himmel. Da ist mehr freier Raum als auf der Erde, mehr freier Raum."³¹

²⁸ Vgl. Hubz, S. 94/Brot, S. 89f.

²⁹ Vgl. Hubz, S. 30f/Brot, S. 27.

³⁰ Vgl. Hubz, S. 83-87/Brot, S. 80-84.

³¹ Hubz, S. 102/Brot, S. 97.

Sie bleibt dennoch eine zerbrechliche Lebenswelt. Die Anwesenheit des Vaters zerstört die Fähigkeit, im Traum Erfüllung zu finden:

Oft habe ich gewünscht, ich würde mir eine Mahlzeit vorstellen und satt werden. Er hat mich dazu gebracht, an allem zu zweifeln, was mir an Essen und anderen Dingen angeboten wird.³²

Die Realität kann immer wieder zerstörend in die Welt der Phantasie eingreifen:

Eines Abends trank ich im Café Wein und kiffte. Ich saß schwärmend draußen vor dem Café. Ich betrachtete die Sterne am Himmel und meine eigenen Sterne, sobald ich die Augen schloß. Mein Arbeitgeber schalt mich. "Steh auf und bring dem Herrn da ein Glas Wasser!" Wie im Traum sah ich ihn an. Der verdammte Kerl! Er hat meine Sterne ausgelöscht.³³

Was Choukri in *Hubz* implizit durch die zahlreichen Traumbilder und Phantasien verschiedenster Ausprägungen vermittelt, findet in *Zaman* seinen Ausdruck auf der Bewußtseinsebene des Ich, unter der Kapitelüberschrift "Die Träumer"³⁴:

Ich erkannte, daß die Schönheit des Traums, im Wachen wie im Schlafen, das ganze Trachten und der ganze Reichtum dieser Hütten ist. Die Armen sind die wahren Träumer. Sie träumen in ihren Schneckenhäusern von Weite, von Arbeit, die reich macht, von Banketten und rauschenden Festen, bis sie vor lauter Tanzen und Singen ohnmächtig umfallen.³⁵

Die Träume von einem reicheren und besseren Leben, die in *Hubz* als eine individuelle Strategie des inneren Überlebens erschienen, erhalten hier in einer erweiterten Erzählperspektive eine kollektive Dimension. Sie sind den einzelnen Figuren in *Zaman*, jede für sich in ihrem eigenen Elend eingeschlossen, gemeinsam. Der Held hat in *Zaman* durch seine Bildung bereits einen Schritt aus der Masse der Armen heraus getan und sein Schicksal und seine Zukunft selbst in die Hand genommen. Immer noch spricht der nun erkennende Held von der "Schönheit des Traumes"³⁶. Die erlangte Distanz, so gering sie auch sein mag,

³² *Hubz*, S. 89/Brot, S. 85.

³³ *Hubz*, S. 38/Brot, S. 36.

³⁴ *Zaman*, S. 137/Zeit, S. 116.

³⁵ *Zaman*, S. 140/Zeit, S. 118.

³⁶ *Zaman*, S. 140/Zeit, S. 118.

ermöglicht ihm, die Träume der anderen zu sehen, während in *Hubz* der Blick im Elend und Traum nicht über das eigene Ich hinausgeht. Aus der erhöhten Position des Beobachters kann er aber zugleich den entscheidenden Mangel des Traumes erkennen: er ändert die Realität des Elenden nicht. Im Gegenteil verhindert die Flucht in den Traum die Bewegung auf eine reale, konkrete Verbesserung hin. Der Traum trägt dazu bei, daß das Elend unabänderliches Schicksal bleibt, indem er vorübergehend dem Einzelnen trügerischen Trost spendet. Dieses Vergessen wird mit einem traurigen Unterton denen zugestanden, deren Lage nicht zu ändern ist, wie der buckligen Faṭīma: sie, die keiner begehrt, sucht Trost in den Liebesromanzen billiger Romane und ihrer Freundinnen.³⁷

Die Phantasie eröffnet zwar neue Räume für das Ich. Der Raum, den die Imagination schafft, bleibt jedoch unzulänglich; der Traum bietet keine echte Lösung. Die Lage des Helden in der Realität wird durch das Träumen nicht verändert. Völlig unwirksam bleibt die Strategie der Phantasietätigkeit in Situationen akuter körperlicher Bedrohung.

7.1.3 Flucht und Vagabundentum als Abwendung der Todesgefahr und Erschließung neuen Lebensraumes

Zu den Lebensstrategien in einem lebensbedrohlichen Raum gehört die Flucht. Ḥāfiẓ stellt zu Recht fest, daß sich dieses Thema durch die gesamte Autobiographie zieht.³⁸ Flucht führt in *Hubz* nicht nur von der tödlichen Bedrohung weg, sondern auch auf das Leben hin. Zunächst eine nur reaktive Strategie erhält sie in der Bewegung einen zielgerichteten Charakter. Sie führt in der Abwendung von dem durch Entbehrung geprägten Raum zur Erschließung neuer Lebensräume.

Auf der kollektiven Ebene vollzieht sich diese Strategie bereits in der Migration aus dem Rif. Motiv der Flucht ist der drohende Hungertod, der durch den Traum vom Brot allein nicht abgewendet werden kann. Ziel der Flucht ist Tanger, nach Šāwī ein "objektives und imaginäres Äquivalent"³⁹, das im Text und in der Vorstellung der migrierenden Bevölkerung des Rif für das 'Leben' in seiner umfassenden Bedeutung

³⁷ Vgl. Zaman, 140/Zeit, S. 117.

³⁸ Vgl. Ḥāfiẓ: Bunya. In: Fuṣūl, S. 109.

³⁹ Šāwī: Sulṭa, S. 277.

von Brot und Glück steht.⁴⁰ Diese erste Flucht des Helden in der Gemeinschaft zahlreicher Familien des Rif ist der Auftakt unentwegten Fliehens auf das immer gleiche Ziel 'Leben' hin.

Auf individueller Ebene bleibt angesichts der tödlichen Bedrohung in Gestalt der Gewalt des Vaters dem körperlich unterlegenen kindlichen Helden kein Spielraum für andere Überlebensebenen. Er muß der akuten Bedrohung des Lebens eine konkrete und körperliche Reaktion entgegensetzen,⁴¹ die angesichts der väterlichen Übermacht nur in der Flucht bestehen kann. Der Bruder ʿAbd al-Qādir, der im Text als Gegenkonzept des Helden für Passivität und Geduld steht, kann nicht fliehen. Er wird zum Opfer der tödlichen väterlichen Gewalt. Der Held dagegen rettet sein Leben durch die Aktion, die in seiner Flucht besteht.

Ḥāfiẓ verweist auf die ambivalente Bedeutung der Flucht. Einerseits ist die Flucht eine konkrete Umsetzung des Verlangens nach Befreiung. Dem stellt Ḥāfiẓ andererseits die aus der Flucht resultierende gewaltsame Entwurzelung gegenüber.⁴² Fliehen wird in Choukris Autobiographie gleichermaßen zu Aktion und Schicksal, Befreiung und Zerstörung.

Der konkrete Auslöser der ersten Flucht vor dem Vater ist eine Angst, die sich tief in die Psyche des Helden eingräbt. Diese Angst faßt er der Mutter gegenüber in klare Worte: "Er wird mich töten, wie er meinen Bruder getötet hat."⁴³ Sie zieht sich als Motiv der ständigen Unrast und des Gejagtseins des Helden durch die gesamte Autobiographie. Die Unstetigkeit wird, so Ḥāfiẓ, zum "Kern des existentiellen Zustands"⁴⁴. Sie ist einer der Aspekte, durch die der Held zu einem pikarischen Helden wird.⁴⁵

⁴⁰ Vgl. Šāwī: Sulṭa, S. 277. Zur Vorstellung von Tanger als realem Ort der Sättigung siehe auch Gontard: Moi, S. 129.

⁴¹ Zur Körperlichkeit der Reaktionen des Helden vgl. Barrāda: Qirā'a, S. 5.

⁴² Vgl. Ḥāfiẓ: Bunya. In: Fuṣūl, S. 109. Zur Entwurzelung durch die Migration in der Autobiographie Choukris siehe auch Šāwī: Sulṭa, S. 285; Mouzouni: Roman marocain, S. 159; Gontard: Moi, S. 137.

⁴³ Ḥubz, S. 13/Brot, S. 9.

⁴⁴ Vgl. Ḥāfiẓ: Bunya. In: Fuṣūl, S. 112.

⁴⁵ Zu pikaresken Elementen in *Ḥubz* siehe Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit.

In der Textstruktur finden sich verschiedene Elemente, die das innere Gejagtsein des Helden wiedergeben. Die häufigen Tempuswechsel sind grammatikalische Äquivalente der Unrast, die dem Helden das Verweilen in Ort und Zeit unmöglich macht. In der Gesamtstruktur des Textes findet sich die Unruhe des Helden in den Sprüngen von einer Erfahrung zur nächsten und in schnellen und häufigen Ortswechseln wieder.⁴⁶ Eine ähnliche Funktion hat auf der Satzebene die Kürze der Syntax, durch die Atemlosigkeit vermittelt wird. Diese tritt deutlich zutage in der Szene der Ermordung des Bruders durch den Vater. Kurze Hauptsätze ohne ausschmückende und erklärende Adjektive und Nebensätze wechseln mit elliptischen Satzstrukturen. Dadurch entwickelt der Autor eine Schnelligkeit des Textes, die der Dringlichkeit der Bedrohung entspricht. Die folgende Textstelle sei aufgrund der unterschiedlichen Satzstruktur im Deutschen und im Arabischen ausnahmsweise auch im Original zitiert:

*Al-wahš yamšī 'ilaih. Al-ḡunūn fī 'ainaih. Yadāh 'uḥṭubūṭ.
Lā 'aḥad yaqdir 'an yamna'ahū. 'Astaḡīt fī ḥayālī. Wahš!
Maḡnūn! Imna'ūh! Yalwī l-la'in 'unqahū bi-'unf. 'Aḥī
yatlawwā. Ad-dam yatadaffaq min famihī.⁴⁷*

Die komprimierte Form des arabischen Originals ist in der deutschen Übersetzung nicht zu leisten, da hier Personalpronomina und Kopulae nicht wegfallen können.

Die Bestie geht auf ihn zu. Wahnsinn in den Augen. Seine Arme sind eine Krake. Keiner kann ihn aufhalten. Ich schreie innerlich. Bestie! Verrückter! Hindert ihn! Der Verfluchte dreht ihm mit Gewalt den Hals um. Mein Bruder windet sich. Blut strömt aus seinem Mund.⁴⁸

Die Syntax geht erst wieder zu komplexeren Strukturen über, als der Held sich aus dem Gefahrenkreis entfernt hat. Der Wechsel kurzer und längerer Sätze vollzieht auf der syntaktischen Ebene nach, wie der Held langsam wieder zu Atem kommt.

Ich fliehe aus dem Haus und lasse ihn zurück, wie er meine Mutter mit Schlägen und Tritten zum Schweigen bringt. Ich versteckte mich das Ende der Schlacht erwartend. Keiner

⁴⁶ Dieses Element der Textstruktur stellt für Ḥūrī einen unter mehreren Faktoren dar, die für den Eindruck verantwortlich seien, das Schreiben vermöge es nicht, die reichere Erfahrung einzufangen. Vgl. Ḥūrī: Kitāba, S. 14.

⁴⁷ Hubz, S. 12.

⁴⁸ Brot, S. 8.

geht vorbei. Die Stimmen dieser Nacht sind nah und fern von mir. Der Himmel. Die Lampen Gottes bezeugen das Verbrechen meines Vaters. Die Leute schlafen. Die Lichter Gottes leuchten auf und verschwinden.⁴⁹

Krass und unvermittelt ist der Wechsel der Beobachtung in dieser Szene. Die friedliche Stille der Nacht, für die der Held sich in diesem Moment empfänglich zeigt, steht im Kontrast zu den Ereignissen im elterlichen Heim. Die Flucht hat nicht nur eine räumliche, sondern auch eine innere Distanz geschaffen.

Es bleibt nicht bei der einmaligen Flucht. Halb gezwungen, halb aus freiem Entschluß erschließt der Held sich zunehmend einen neuen Lebensraum. Diesen Raum bezeichnet Natij als "die Straße"⁵⁰, genauer wäre zu sagen 'Gosse'. Hierhin flieht der Held vor der Gewalt des Vaters. Hier sucht er aber auch nach Essensresten, wenn ihn der Hunger treibt, und nach Ablenkung und Vergnügen. Der Raum der Gosse umfaßt nicht nur Straßen und Gassen, sondern auch die Cafés und Bordelle, die dem Helden zu einem 'Lebens-Raum' werden. Das väterliche Heim verdient diese Bezeichnung nicht. In vieler Hinsicht weist auch dieser Raum Defizite und Bedrohungen auf. Dennoch ist er, so Natij, das einzige verfügbare "anderswo"⁵¹.

Dem Raum der Gosse entspricht die Lebensform des Vagabudentums (*tašarrud*). Sie ist geprägt durch die bereits genannte Unrast, in der die Flucht durch beide Teile der Autobiographie als ein kontinuierliches Moment im Leben des Helden manifest bleibt. Der Held erschließt die Straße zunächst aus Not als einen Gegenpol zur Enge und Gewalt im familiären Heim. Die Wahl des Vagabudentums zur eigenen Lebensform bedeutet einen Ausweg aus den gesellschaftlichen und materiellen Zwängen, denen der Held in Form von Hunger, räumlicher Enge und der Gewalttätigkeit des Vaters unterworfen ist. Nach Šabbārī ist die Flucht aus dem Haus die Voraussetzung für eine unabhängige Entwicklung fern des väterlichen Hasses. Die Wahl des Vagabudentums habe zugleich objektive Ursachen und die Qualität einer bewußten Entscheidung zur Selbstverwirklichung. Hier lösche der Held die Merkmale der Schwäche aus, die seine Existenz herabsetze.⁵² Zunehmend wertet der

⁴⁹ Hubz, S. 12/Brot, S. 8f.

⁵⁰ Natij: Lecture, S. 58.

⁵¹ Natij: Lecture, S. 58.

⁵² Vgl. Šabbārī: Muwāğaha, S. 70.

Held die Notwendigkeit, auf diesen Lebensraum auszuweichen, als "eine Art Vergnügen"⁵³. Mit Natij kann festgehalten werden, daß die Gosse im Verlauf der Entwicklung zum Raum physischer und imaginativer Freiheit wird.⁵⁴

7.1.4 Gegenmoral als Legitimation, Lebensprinzip und Provokation

Die Wahl der Gosse zum Lebensraum und zur Lebensform geht einher mit der Entwicklung einer spezifischen Moral, die hier als Gegenmoral bezeichnet wird. Sie ist charakterisiert durch die Umkehrung herrschender Sitten und Werte.

Die Gegenmoral ist unter drei Aspekten zu betrachten, die voneinander nicht zu trennen sind. Zum einen ist die Entwicklung der Gegenmoral ein Mittel, die vorhandenen Möglichkeiten materiellen Überlebens zu legitimieren. Zum anderen wird die Gegenmoral im Willen zum Bösen zu einem Lebensprinzip. Schließlich bedeutet das Bekenntnis zur Gegenmoral die Selbststigmatisierung als gesellschaftlicher Außenseiter.

Die Umkehrung der Werteordnung beginnt mit konkreten materiellen Erfahrungen und Strategien, noch bevor der Held die Straße zu seinem neuen Lebensraum gemacht hat. Schon das nackte Überleben ist dem Helden mit den gesellschaftlich legitimierten Mitteln kaum möglich. Unter dem Einfluß des Gossenmilieus einerseits und mit der Erkenntnis der Ungerechtigkeit andererseits entwickelt der Held geeignetere Strategien. Sie sollen ihm seine grundlegendsten Rechte, zuallererst aber das materielle Überleben garantieren.⁵⁵ Es handelt sich um Handlungsformen, die dem Werte- und Normensystem der Gesellschaft zuwiderlaufen. Der erste Diebstahl des Helden ist ein Mundraub: Die Birnen des Nachbarn locken das hungrige Kind.⁵⁶ Schon hier mischen sich Überlebensnotwendigkeit und Lust am Genuß. Doch noch ist der Diebstahl kein Teil einer Gegenmoral, die den marginalisierten Helden weiter aus

⁵³ Natij: Lecture, S. 58.

⁵⁴ Vgl. Natij: Lecture, S. 58.

⁵⁵ Gontard schreibt in einer funktionalen Grammatik des Tangerromans legale und illegale Tätigkeiten mit dem Zweck, den Unterhalt des Helden zu garantieren, unter der Kategorie "Überleben" der Funktion "Verbesserung" zu. Gontard: *Moi*, S. 142. Zu Gontards Ansatz siehe auch Seite 56, Fußnote 1 dieser Arbeit.

⁵⁶ Vgl. Hubz, S. 19/Brot, S. 16.

der Gesellschaft ausgrenzt. Noch ist der Held ein ängstliches Kind, dem man mit Mitleid begegnet. Die Darstellung dieses Kindes weckt das Mitgefühl des Lesers:

An unser Haus grenzt ein kleiner Obstgarten. Der große Birnbaum verlockt mich jeden Tag. Eines frühen Morgens erwischte mich der Besitzer des Gartens dabei, wie ich seine großen reifen Birnen mit einem langen Schilfrohr herunterschlug. Er schleift mich mit sich, und ich versuche heulend, mich von ihm loszumachen. Ich pinkelte in meine weiße Pumphose, obwohl er mich nicht schlug.⁵⁷

Bald lernt der Held jedoch den Diebstahl als legitimes Mittel des Lebenskampfes erkennen:

Ich werde jeden bestehlen, der mich ausbeutet, und wenn es mein Vater oder meine Mutter ist. So begann ich den Diebstahl unter dem Gesindel als erlaubt zu betrachten.⁵⁸

Von hier an wird der Diebstahl vom Einzelfall zu einem grundlegenden Prinzip,⁵⁹ das schnell auf andere gesellschaftlich geächtete Handlungsweisen ausgeweitet wird. Choukri kommentierte im Gespräch die Rechtmäßigkeit des Diebstahls in *Hubz* – und in der eigenen Vergangenheit – wie folgt: "Wenn der Diebstahl dem Überleben dient, wird er zu einer legitimen Angelegenheit. Er ist ein Ausdruck von Intelligenz."⁶⁰ Diebstahl wird damit nicht nur zu einem Recht des Hungernden erklärt, sondern sogar zu einer lobenswerten Strategie.

Die Straße konfrontiert den Helden mit dem Recht des Stärkeren.⁶¹ Neben dem Diebstahl gelten hier Betrug, List und Gewalt als legitim. Damit

⁵⁷ Vgl. *Hubz*, S. 19/Brot, S. 16.

⁵⁸ *Hubz*, S. 30/Brot, S. 26. Der zweite Satz des Zitates lautet im Original: "*Hākādā širt aṭabir as-sariqa ḥalālan maʿ aulād al-ḥarām.*" *Hubz*, S. 30. Im Original werden hier die Begriffe *ḥalāl*, 'religiös erlaubt', und *ḥarām*, 'religiös verboten', gegenübergestellt. Diese Dichotomie kann in der Übersetzung der Verbindung '*aulād al-ḥarām*', wörtlich 'Kinder der Sünde, des Verbotenen' nicht nachvollzogen werden. Brunold übersetzt unzutreffend mit "Sippschaft der Unberühmbaren". Brot, S. 26. Wehr führt '*aulād al-ḥarām*' als feststehende Wortverbindung auf und gibt als Bedeutung an: 'niedrige Menschen, gemeine Kerle, kriminelles Gesindel'. Wehr: Wörterbuch, Stichwort *walad*, S. 1435.

⁵⁹ Vgl. auch Šabbārī: *Muwāḡaha*, S. 70.

⁶⁰ Gespräche mit Choukri 18.–21.2.1995.

⁶¹ Siehe dazu etwa ʿAbd al-Qādir, Fārūq: "Muḥammad Šukrī: ḥādā l-kātib ar-raḡīm!". In: *An-Nāqid* 13 (Juli 1989), S. 66-70, hier: S. 66f; Mouzouni spricht davon, daß die Pikaros, zu denen er Choukris Held zählt, "lernen, Wölfe in einem Rudel von Wölfen zu sein". Mouzouni: *Roman marocain*, S. 158.

sind die Strategien des Überlebens genannt, die nach Mouzouni auch der klassische pikarische Held in der Welt der Gegenmoral zu ergreifen lernt. Mouzouni zählt als Lehrmeister Diebe, Kifraucher, Schmuggler und Kuppler auf, "c'est-à-dire ceux-là auxquels la société dénie toute forme de savoir."⁶²

Bettelei und Prostitution werden zu Berufen. Dennoch gibt es eine Werteordnung. Gilt das Betteln in diesem Milieu für ein Kind als angemessen, so ist es für einen arbeitsfähigen Jugendlichen unehrenhaft:

Ich werde stehlen und betteln, doch ich bin schon fast sechzehn. Sibtawī hat recht gehabt, Betteln ist das Geschäft der Kinder und der gebrechlichen Alten. Für einen jungen Burschen, der fähig ist zu stehlen, wenn er keine Arbeit findet, ist es eine Schande zu betteln.⁶³

Die Prostitution ist eine legitime Arbeit, welcher der Held im Lebensraum der Gosse nachgeht:

Ungefähr fünf Minuten saugen sie einem nur an dem Ding und geben einem 50 Peseten. Saugen sie alle wie dieser Alte? Ein neuer Beruf kam zu den anderen beiden hinzu, zum Betteln und zum Stehlen. [...] Mein Ding kann mir also auch das tägliche Brot zum Leben verschaffen.⁶⁴

Fast klingt es wie ein Widerspruch zu dem vorangegangenen Zitat, daß Ehre und Männlichkeit eine wichtige Rolle in der Wertehierarchie der Gegenmoral spielen. Aufgrund der Möglichkeit, seine Männlichkeit darin zu beweisen, empfindet der Held seine Arbeit als Schmuggler als die beste Arbeit:

Ich dachte, eine Arbeit wie diese ist besser für mich als das Betteln und Stehlen. Besser, als einen Alten an meinem Glied saugen zu lassen oder im Socco Grande und im Hotel aš-Sağara den Bauern und Arbeitern *harīra* und gebratenen Fisch zu verkaufen, besser als jede andere Arbeit, die ich

⁶² Mouzouni: Roman marocain, S. 158.

⁶³ Hubz, S. 103/Brot, S. 99.

⁶⁴ Hubz, S. 107/Brot, S. 103. Chebel vertritt die Auffassung, solange in der homosexuellen Prostitution der Mann den aktiven Part übernehme, tue dies seiner Ehre in der marokkanischen Gesellschaft weit weniger Abbruch, als wenn er der passive Partner sei. Zahlreiche Schimpfworte, welche die marokkanische Umgangssprache für letzteres kenne, zeigen die Herabsetzung. Vgl. Chebel, Malek: L'Esprit de sérail. Perversions et marginalités sexuelles au Maghreb. Paris 1988, S. 59f.

bisher gemacht habe. Es ist ein Abenteuer in dem ich meine Männlichkeit erfahre, schon im Alter von 17 Jahren.⁶⁵

Nach seinem Einstieg in den Beruf des Schmugglers übt er diesen später immer wieder aus, auch als er bereits die Schule besucht. Er hört erst damit auf, als er nach seiner Ausbildung beginnt, seinen Lebensunterhalt durch die Lehrtätigkeit zu verdienen.

Wo Diebstahl und andere Vergehen in *Hubz* in der Sekundärliteratur behandelt werden, verweisen verschiedene Kritiker auf die harten Lebensbedingungen, die dem Helden keine andere Wahl lassen, als zu Mitteln außerhalb der herrschenden Moral zu greifen.⁶⁶ Mouzouni etwa nennt als primäres Motiv für den Diebstahl und andere dem Überleben dienende Beschäftigungen wie beim Pikaro den Hunger.⁶⁷ Bereits in der Wahl dieser Strategien liegt jedoch auch ein Element der Revolte gegen Gesellschaft und Autorität. So bezeichnet Ḥāfiẓ die Tätigkeit als Schmuggler als Gegengewalt zur Gewalt der Autorität.⁶⁸

Das Element der Provokation und des Widerstands kommt auch zum Ausdruck in der heftigen Reaktion des Helden auf Mildtätigkeit. Diese gehört in Form der Almosensteuer zu den Pflichten des Muslims. Der Held lehnt damit nicht nur in seinem eigenen Verhalten die Moral der Gesellschaft ab, sondern stellt sich ihr aktiv und provokativ entgegen.

Er hielt mir zwei Peseten hin: "Da, kauf dir etwas zum Frühstück. Du bist sicher hungrig." Unwillig sagte ich zu ihm: "Ich brauche nichts. Ich habe Geld." "Du hast Geld und schläfst hier wie eine Katze. Bist du blöd?" Ich sagte wütend: "Die alte Katze bist du, und wirklich blöd bist du!" Außer mir sah ich ihn an. Ich sprang auf und schrie ihm ins Gesicht: Uuuuuuh! Uuh! Uuh! Ich machte mich davon und hörte ihn hinter mir wiederholen: "Im Namen des barmherzigen und gnädigen Gottes! Schütze uns Gott vor den Söhnen dieser Zeit!"⁶⁹

⁶⁵ *Hubz*, S. 156/Brot, S. 145. *Ḥarīra* ist eine in Nordafrika bekannte Suppe mit Hülsenfrüchten, die zu den typischen Fastenspeisen zählt. Vgl. Heine, Peter: Kulturknigge für Nichtmuslime - Ein Ratgeber für alle Bereiche des Alltags. Freiburg 1994, S. 26.

⁶⁶ Vgl. *Abd al-Qādir: Muḥammad Šukrī*, S. 67; Gontard: *Moi*, S. 143.

⁶⁷ Vgl. Mouzouni: *Roman marocain*, S. 171, 174.

⁶⁸ Vgl. Ḥāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 111.

⁶⁹ *Hubz*, S. 74/Brot, S. 72.

Den Helden verlangt nach mehr als nur nach Überleben und Gerechtigkeit. Sexuelle Bedürfnisse erlangen die gleiche Dringlichkeit wie Essen, Trinken, Schlafen und körperliche Unversehrtheit. Daraus entwickelt sich eine tiefere und grundsätzlichere Werteordnung, in der an oberster Stelle das Recht steht, dem eigenen Ich zu geben, wonach es verlangt. Körperliches Vergnügen und Genuß werden zum Ausgleich für die materielle und geistige Entbehrung des Helden. Das Leben nach dem Lustprinzip wird nach Šabbārī zur Konzeption, in welcher der Unterschied zwischen legal und illegal verschwindet.⁷⁰ Die Lebensideologie des Helden in *Hubz* heißt: "Ich liebe das schöne Schändliche"⁷¹. Natij reduziert diesen Ausspruch auf "aimer le mauvais"⁷². Dieser Ausspruch trägt, wie Natij richtig feststellt, eine starke metaphysische und ontologische Konnotation,⁷³ die allerdings im verwendeten arabischen Begriff '*qabīh*' nicht in gleichem Maß enthalten ist.⁷⁴ Darüber hinaus darf der Zusatz 'angenehm, schön' (*ladīd*) dabei nicht außer acht gelassen werden.⁷⁵ Nicht 'das Böse' um seiner selbst willen liebt der Held, wie es nach Natij scheint. Er liebt vielmehr das moralisch Abstoßende, wenn es ihm das Vergnügen und die Erfüllung verheißt, die ihm auf anderem Wege verschlossen bleiben.

Neben den konkreten materiellen Aspekten des Überlebens impliziert die Wahl der Gegenmoral als Lebensprinzip die bewußte Schaffung einer Identität außerhalb der gesellschaftlichen Legitimität. Sie stellt den Versuch dar, das Stigma der Marginalität in einer

⁷⁰ Vgl. Šabbārī: *Muwāḡaha*, S. 70.

⁷¹ *Hubz*, S. 67/Brot, S. 67. "'Uḥibbu mā huwa qabīh ladīd'".

⁷² Natij: *Lecture*, S. 63.

⁷³ Vgl. Natij: *Lecture*, S. 63. Natij sieht die Dialoge als Träger dieses Lebenskonzeptes. Es kommt aber genauso im Handeln und in den kurzen Reflexionen zum Ausdruck.

⁷⁴ Wehr gibt u.a. an 'abstoßend (physisch od. moralisch)' und 'schändlich'. Wehr: *Wörterbuch*, S. 994, Stichwort *qabīh*. Die Übersetzung 'das Schlechte' oder 'das Böse' scheint mir zu stark. Brunold übersetzt: "alles lustvoll Böse". Brot, S. 67.

⁷⁵ *Ladīd* bezeichnet in verschiedenen Ausprägungen etwas Angenehmes und Schönes. Das zugehörige Substantiv *ladda* umfaßt darüber hinaus auch die Bedeutung 'Lust' und 'Wollust'. Vgl. Wehr: *Wörterbuch*, S. 1149, Stichwort *ladda*.

"Selbststigmatisierung"⁷⁶ in "negative Identität"⁷⁷ umzukehren. Diese ist im Sinne einer auf der Abweichung von der Norm basierenden Identität zu verstehen. Der Held ist bereits früh der Marginalisierung durch seine Umgebung ausgesetzt. Von der Gesellschaft zum Außenseiter gemacht, macht er aus der Not eine Tugend, indem er das über ihn verhängte Urteil übernimmt. Zugleich wandelt der Held das Stigma in eine Provokation gegen die Gesellschaft um.⁷⁸

Er stellt sich bewußt in eine Gemeinschaft mit anderen Marginalisierten, Zuhältern, Schmugglern, Prostituierten und 'Verrückten'. In der Wahl des Autors, der diese zu Figuren seiner Autobiographie und seines gesamten literarischen Werkes macht, wird diese Solidarisierung auf der Autorebene, also außerhalb des autobiographischen Textes, manifest.⁷⁹ Mouzouni zeigt, daß diese Identifikation mit einer Außenseitergruppe eine typische Strategie des pikarischen Helden ist. Dieser erfahre sich als einem "Stamm"⁸⁰ mit besonderen eigenen Gesetzen zugehörig, deren vereinendes Merkmal die Illegalität sei.⁸¹ Die illegalen Strategien und die Gegenmoral sind also keine spezifischen Charakteristika seiner individuellen Entwicklung. Vielmehr finden sich in ihnen eine Reihe der Figuren zusammen, welche die Welt der Autobiographie bevölkern, sei es in *Hubz* oder *Zaman*.

⁷⁶ Lipp, Wolfgang: "Selbststigmatisierung". In: Brusten, Manfred/Jürgen Hohmeier (Hg.): Stigmatisierung 1. Zur Produktion gesellschaftlicher Randgruppen. Darmstadt 1975, S. 25-53, hier: S. 25. Lipp bespricht die Selbststigmatisierung als Form des Stigmanagements. Wie Bergmann in einer aufschlußreichen Studie über die Autobiographien von kleinen Leuten und Außenseitern bemerkt, beinhaltet bereits die Übernahme eines Stigmas eine gewisse Brechung desselben. Bergmann, Klaus: Lebensgeschichte als Appell. Autobiographische Schriften der 'kleinen Leute' und Außenseiter. Opladen 1991, hier: S. 125. Zur Bewältigung von Stigmata in der Autobiographie siehe auch Bergmann: Lebensgeschichte, S. 113-138.

⁷⁷ Ich verwende diesen Begriff hier wie Bergmann, der damit keine Abwertung verbindet. Bergmann: Lebensgeschichte, S. 147.

⁷⁸ Zur Selbststigmatisierung als Provokation vgl. Lipp: Selbststigmatisierung, S. 36f. Šabbārī hat darauf hingewiesen, daß die gewählte Existenzweise des Helden außerhalb der Konventionen auf Konfrontation mit der Gesellschaft ausgelegt ist. Vgl. Šabbārī: *Muwāğaha*, S. 70.

⁷⁹ Goffman vermerkt in einer Grundlagenstudie über Stigma und Stigmanagement als eine Möglichkeit der Bewältigung beschädigter Identität die Beteiligung an abweichenden Subkulturen mit "separatem Ehrsystem". Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt a.M. 1967, S. 15.

⁸⁰ Mouzouni: *Roman marocain*, S. 158.

⁸¹ Vgl. Mouzouni: *Roman marocain*, S. 158.

7.1.5 Sexualität als ontologische Bestätigung, Feier des Lebens und Suche nach Nähe

Wo alles Leben beengt ist, schafft sich der Held in der Sexualität einen Raum, in dem er keine moralischen Grenzen und Schranken anzuerkennen bereit ist. Hier erfolgt die konsequente Umsetzung des Lustprinzips, das zum Leitfaden der Gegenmoral geworden ist. Der Held setzt die Erfahrung der eigenen Körperlichkeit in der Sexualität gegen die ontologische Bedrohung durch die Gewalt ein. Sexualität wird zur Möglichkeit, das eigene Sein zu bestätigen.

Die Ausrichtung des Lebensgefühles auf die Sexualität beginnt mit der Pubertät und wird zu einem festen Element im weiteren Leben des Helden. In der Entwicklungsphase der frühen Pubertät ist der Held ganz überwiegend mit der Erkundung seiner Sexualität beschäftigt. Lust wird zum übergeordneten Interesse.⁸² Das sexuelle Erwachen wird im Text ebenso wie die körperliche Entbehrung in seiner unmittelbaren Körperlichkeit gezeigt.

Mein sexuelles Verlangen wird jeden Tag entfacht. Das Huhn, die Ziege, die Hündin, die Färse ... Jene waren meine Weibchen.[...] Ich masturbiere über verbotenen und erlaubten Gestalten. Wenn ich eine Flüssigkeit wie Rotz ausspritze, fühlt sich mein Glied wie innen verletzt an.⁸³

In dieser Phase gibt es für den Helden nichts anderes mehr als den eigenen Körper,⁸⁴ den Gontard richtig als Fokus seiner Wahrnehmung bezeichnet.⁸⁵ Elend und Entbehrung scheinen über der Beschäftigung mit der eigenen Körperlichkeit vergessen. Sie ist ein Mittel zur Kompensation der negativen Erfahrung in der Bedrohung des Körpers durch Entbehrung und Gewalt. Die Intensität seiner Erfahrungen verhilft dem Helden, die eigene Identität zu bestätigen, die durch den vernichtenden Haß des Vaters von Auslöschung bedroht ist. Wenn der Held sich der erwachenden Sexualität hingibt, so nimmt er damit eine der wenigen Möglichkeiten positiver Seinerfahrung in einem Leben der Entbehrung wahr. Wo der Held dem Mangel Leben zu entreißen vermag,

⁸² Vgl. °Abd al-Qādir: Muḥammad Šukrī, S. 66.

⁸³ Ḥubz, S. 33/Brot, S. 30.

⁸⁴ Vgl. Ḥubz, S. 35/Brot, S. 33.

⁸⁵ Vgl. Gontard: Moi, S. 146.

tut er dies im Überschwang. Es gibt kaum andere Erfahrungen, die eine Grundlage positiven Lebensgefühls bilden könnten.

Die Sexualität wird zu mehr als nur zur einzigen Möglichkeit der körperlichen Selbstwahrnehmung. In der Sexualität gelingt es dem Helden, vorübergehend die Hölle seiner Kindheit und Jugend in ein Paradies zu verwandeln. Schöpfung und Held vereinen sich im Lobpreis des Lebens, wie im folgenden Beispiel, in dem der jugendliche Held heimlich die Nachbarstocher beim Baden beobachtet:

Sie öffnet ihr Nachthemd. Ich sehe nur noch ihren Körper. Das rosa Nachthemd öffnet sich wie die Flügel eines Vogels, der auffliegen will und nicht fliegt. Das Weiß ihres Oberkörpers ergießt sich über ihren Hintern. Mein Kopf schwindelt vor Lust. Ich bin überwältigt. Die Feige fällt aus meiner Hand. Die in meinem Mund verschluckte ich. Mein Korb neigt sich. Die Hälfte seines Inhalts fällt hinunter. Die karmesinrote Scheibe der Sonne kommt hervor, das Licht umgibt sie wie ein aufgeschlagenes Ei in einem blauen Teller. Die Geschöpfe lobpreisen. Die Spatzen zwitschern, die Tauben gurren, der Hahn kräht, und der Schrei eines Esels übertönt alle Stimmen, die ich nicht wahrnehme. Ich nehme nichts wahr außer jener, die ... sich auszieht.⁸⁶

In der sexuellen Erregung wird Lebensfreude spürbar, welche die ganze Person des Helden erfaßt und über ihn hinaus die ganze Welt zu ergreifen scheint. Die Erfahrung der Sexualität wird in einer Sinnlichkeit beschrieben, die den Eindruck einer der wenigen glücklichen Erinnerungen dieser Autobiographie erweckt:

Der Flaum unterhalb ihres Nabels ist erschreckend schwarz und schön. Meine Erektion schmerzt mich. Sie macht zwei Schritte am Rand des Beckens. Meine Erregung wird heftiger. [...] In meinem Mund läuft mir süß das Wasser zusammen. Er prickelt. Mein Körper schmerzt mich vor Lust. Ein süßes Zittern und eine lustvoller Erguß lassen mich verträumt in die Äste des Baumes gelehnt zusammensacken.⁸⁷

Die Metaphorik unterstreicht die Omnipräsenz der Sexualität im Bewußtsein des Helden in dieser Entwicklungsphase. Die Darstellung ist voller Sexualmetaphern, sei es in der Beschreibung der Erfahrungen, in den Phantasien oder Aktionen des Helden. Auffälligste Metapher ist die des Feuers. Sigmund Freud hat das Traumbild des Feuers unter anderem

⁸⁶ Hubz, S. 34/Brot, S. 30f.

⁸⁷ Hubz, S. 34/Brot, S. 31.

als Symbol der Aufzehrung und Leidenschaft gedeutet.⁸⁸ An anderer Stelle interpretiert er die Flamme als Phallus.⁸⁹ Die Metapher des Feuers dominiert die sexuellen Phantasien des Helden, die sich in dieser Phase zudem durch besondere Gewalttätigkeit auszeichnen.⁹⁰ Eine weitere wichtige Metapher ist die des Baumes, nach Freud ähnlich wie 'Holz' eines der Schlüsselsymbole für das 'Weib'.⁹¹ In dem folgenden Beispiel sind beide verbunden:

Einmal versuchte ich auf einen großen Baum zu steigen. Ich kletterte mehrmals seinen glatten Stamm hoch, ohne daß ich sein Ende erreichen konnte. Sein Stamm war zu hoch und zu glatt. Ich wurde wütend. Für wen hielt sich dieser Baum? Ich ging zur Garage des Anwesens und stahl einen Kanister Benzin. Ich leerte den ganzen Kanister gegen den Stamm und zündete das Feuer an. Der Anblick der Flammen schien mir wundervoll, und der glatte Stamm rauhte sich auf. Ich stellte mir vor, daß das Feuer immer weiter um sich griff, bis alle Bäume in Flammen standen. [...] Jetzt bist du rauh. Jetzt kann ich dich mit Leichtigkeit besteigen. Ich dachte an den Baum, als sei er eine Frau.⁹²

Die Metapher des Baumes wird an dieser Stelle direkt im Text aufgelöst. Dies macht die Szene als reales Erlebnis des Helden glaubwürdiger; sie läßt nicht den bewußten Einsatz literarischer Metaphorik vermuten.⁹³ Die Verbindung von Baum und Frau findet sich auch in einer anschließenden Episode. Diese zeugt – abstrahiert man vom symbolischen Gehalt – von der Kreativität des Helden im Umgang mit der sexuellen Entbehrung. Die Episode wird eingeführt im Zusammenhang mit einem Aufenthalt des Helden in Oran. Dort bleibt ihm die Erfüllung seiner sexuellen Wünsche, die er in Tanger in den Bordellen fand, versagt.

⁸⁸ Vgl. Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Unter Mitwirkung von Maria Bonaparte, herausgegeben von Anna Freud [u.a.]. Bd. 16. (Werke aus den Jahren 1932-39). London 1950, S. 6f.

⁸⁹ Vgl. Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Unter Mitwirkung von Maria Bonaparte, herausgegeben von Anna Freud [u.a.]. Bd. 14. (Werke aus den Jahren 1925-31). London 1948, S. 449, Anm. 1.

⁹⁰ Vgl. Hubz, S. 36/Brot, S. 34; Hubz, S. 37/Brot, S. 35; Hubz, S. 55/Brot, S. 54.

⁹¹ Vgl. Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Unter Mitwirkung von Maria Bonaparte, herausgegeben von Anna Freud [u.a.]. Bd. 12. (Werke aus den Jahren 1913-17). London 1949, S. 118.

⁹² Hubz, S. 55/Brot, S. 53f.

⁹³ Choukri hat im Gegensatz zu dieser Wirkung selbst für die Darstellung der pubertären Sexualität in *Hubz* auf Freud verwiesen. Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

Ich suchte nach einem anderen Baum. Glatt und schön. Sein Stamm paßt zu dem Maß meiner Arme, wenn ich ihn umfasse. Ich zeichnete auf den Stamm die Skizze einer Frau und begann mit der Schöpfung: du wirst das haben, was die Frau hat. Im Verlaufe einer Woche schnitzte ich die zwei Höhlungen der Brüste, den Mund und die Höhlung zwischen den Schenkeln. Die Baum-Frau. Ich stecke in die beiden Höhlungen zwei Orangen, mit Löchern zum Saugen, oder zwei Äpfel zum Beißen, und eins von beiden in den Mund. In die Höhlung zwischen den Schenkeln stecke ich einen Lappen mit Fett oder Öl.⁹⁴

Die Sexualität beherrscht die Träume und Phantasien des Helden in dieser Zeit. Er findet hier wie in anderen oben dargestellten kompensatorischen Phantasien, was die Realität ihm versagt. Neben sexueller Erfüllung verheißen diese häufig gewalttätigen Phantasien eine Macht, die der Held in der Realität nicht besitzt. In den sexuellen Beziehungen des Helden behalten die Frauen die Kontrolle und die Macht, ihn abzulehnen.⁹⁵

Die Sexualität und ihre Darstellung in *Hubz* hat zudem einen provokativen Aspekt. Der Held stellt sich mit seinen Ausschweifungen der Moral seiner Gesellschaft entgegen. Es bleibt ihm, da er nun in der Auslebung der Lust die maßgebliche Verwurzelung im Lebendigsein erfährt, nichts anderes übrig, als sich selbst als verdorben und amoralisch zu definieren und das Stigma zum Lebensprinzip zu erheben. Die Liebe zum moralisch Anrühigen, die bereits als Konzept des Helden genannt wurde, äußert sich auch in einer Sexualität außerhalb der Norm. Die Vergewaltigung eines Nachbarsjungen in Oran ist die konkrete Umsetzung dieses Prinzips.⁹⁶ Die Lust geht über die Moral und den Willen des anderen. Daran schmälert ein nachträgliches "Mein Körper. Pfui!"⁹⁷ nichts.

⁹⁴ Hubz, S. 55f/Brot, S. 54. Im Original ist neben Öl von *zabad*, 'Schlacke, Schaum', die Rede. Die Vokalisierung *zubd* in der Übersetzung 'Rahmbutter' macht mehr Sinn. Vgl. zu den Bedeutungen dieser Begriffe Wehr: Wörterbuch, S. 517, Stichworte *zabad*, *zubd*. Brunold übersetzt mit 'Creme'. Ich bevorzuge den Begriff 'Fett' im Sinne von 'Butter', aufgrund seiner Kongruenz mit dem ebenfalls gebrauchten Begriff 'Öl'.

⁹⁵ Vgl. Hubz, S. 46/Brot, S. 44; Hubz, S. 64/Brot, S. 63; Hubz, S. 160f/Brot, S. 149f.

⁹⁶ Vgl. Hubz, S. 65ff/Brot, S. 64ff.

⁹⁷ Hubz, S. 67/Brot, S. 66.

Im autobiographischen Schreiben über die Erlebnisse des Helden wird die Provokation auf der Autorebene wirksam. Wenn Choukri über die Sexualität, wie sie in *Hubz* dargestellt wird, pauschal als über eine "Sexualität des Elends"⁹⁸ spricht, ist dies nur für einige der dargestellten Szenen nachvollziehbar. Dies ist der Fall, wo der Mangel an erfüllenderen Möglichkeiten den Helden auf seine Phantasie zurückwirft, wo Sexualität zum reinen Kommerz wird oder wo sie nur in der Gewalt gegen andere zu realisieren ist. Diese Beispiele werden von Choukri zur Begründung seiner Aussage angeführt.⁹⁹ Für andere Szenen scheint mir die Bezeichnung "Sexualität des Elends"¹⁰⁰ nur vor dem Hintergrund eines hohen Rechtfertigungsdrucks erklärlich, dem Choukri ebenso wie die arabischen Kritiker unterliegt. Daher rührt die Rede der Kritiker von der Verantwortung der äußeren Lebensumstände für die zerrüttete Moral und eine "abweichende"¹⁰¹ sexuelle Orientierung des Helden.¹⁰² Eine solche Einschätzung enthält nicht nur das Urteil der Anormalität, das sich auf einige der oben genannten frühpubertären sexuellen Praktiken des Helden bezieht,¹⁰³ sondern auch die Verlagerung der Verantwortung vom handelnden Subjekt auf eine repressive Gesellschaft als Auslöser gesellschaftlich verurteilten Verhaltens. Als Textbeleg für diesen Ansatz kann folgendes Zitat angeführt werden: "Die Gewalttätigkeit meines Vaters gegen mich weckt meine Begierden auf alles, was fleischlich ist."¹⁰⁴ Zugleich verteidigen verschiedene arabische Literaturkritiker *Hubz* vehement gegen den Vorwurf der Pornographie. Das "Nennen der Dinge bei ihren Namen"¹⁰⁵ wird in diesem Zusammenhang als Argument gegen ein pornographisches Verständnis von *Hubz* angeführt, denn es vermittele eine Nüchternheit, die einem

⁹⁸ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995. Vgl. auch Benjelloun: *Écriture*, S. 62.

⁹⁹ Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

¹⁰⁰ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

¹⁰¹ Šabbārī: *Muwāgaha*, S. 70.

¹⁰² Siehe etwa Maqālīh: *Talāqī*, S. 67f; °Abd Allāh: 'Ab, S. 57.

¹⁰³ Gontard spricht auch von Zoophilie, sexuellen Handlungen an Tieren u.ä. als Perversionen. Vgl. Gontard: *Moi*, S. 146. Was hier als Abweichung verstanden wird - die starke Orientierung auf die Sexualität, sexuelle Handlungen mit Tieren und an Pflanzen und die Vergewaltigung eines Nachbarsjungen - sind Entwicklungsstufen einer in ihrer Auslebung eingeschränkten 'normalen' Sexualität, die mit der Gelegenheit zu regelmäßigen sexuellen Kontakten mit den Prostituierten in Tanger auch im Sinne einer von einer konservativen Gesellschaft definierten Normalität keine Abweichung mehr zeigt.

¹⁰⁴ *Hubz*, S. 36/Brot, S. 35.

¹⁰⁵ Ḥāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 109; °Abd al-Qādir: *Muḥammad Šukrī*, S. 67.



pornographischen Interesse entgegenstehe.¹⁰⁶ Zum einen werde die Sexualität als alltägliche Erfahrung und Bedürfnis unter anderen körperlichen Bedürfnissen dargestellt.¹⁰⁷ Zum anderen sei die abstoßende Darstellung von Sexualität pornographischen Motiven entgegengesetzt.¹⁰⁸ Anders scheint es in der arabischen Literaturkritik kaum möglich zu sein, ein Buch wie *Hubz* lobend hervorzuheben, ohne sich selbst dem Verdacht der Legitimation pornographischer Literatur auszusetzen. Die für die arabische Literatur ungewöhnlich offene Darstellung von Sexualität bietet einen Angriffspunkt für eine solche Verurteilung des Buches. Die Reduzierung der Sexualität auf eine vom Helden nicht zu verantwortende Reaktion auf die Lebensumstände oder auf ein natürliches Bedürfnis unter anderen, verkürzt ihre Bedeutung für den Helden um das wesentliche Element der Lebensfreude.

Sexualität verbindet sich mit der Entwicklung des Helden zunehmend mit dem Bedürfnis nach Wärme und Geborgenheit. Schon in der Darstellung des ersten Geschlechtsverkehrs des Heranwachsenden wird das Gefühl der Wärme besonders hervorgehoben.

Ich dachte: Ihr Ding ist nicht schön, aber seine Wärme ist angenehm. Es wärmt den ganzen Körper, es läßt das Schwindelgefühl aufhören, aber es ist besser, wenn ich eindringe, ohne es zu sehen.¹⁰⁹

Nach diesem ersten Bordellbesuch wird dem Helden der Besuch der arabischen und spanischen Bordelle von Tanger zur Gewohnheit. Hier sucht der Held auch nach Wärme und menschlicher Nähe, die er trotz anfänglicher Angst vor der weiblichen Sexualität¹¹⁰ von Kindesbeinen an nur bei den Frauen findet. Häufig, so ^oAbd Allāh, sei ein vertrauter Schoß in der Autobiographie ein Äquivalent des mütterlichen

¹⁰⁶ Vgl. Ḥāfiḏ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 109; ^oAbd al-Qādir: *Muḥammad Šukrī*, S. 67.

¹⁰⁷ Vgl. Ḥāfiḏ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 109f.

¹⁰⁸ Vgl. ^oAbd al-Qādir: *Muḥammad Šukrī*, S. 67.

¹⁰⁹ *Hubz*, S. 45/Brot, S. 44.

¹¹⁰ Vgl. *Hubz*, S. 42f/Brot, S. 41f.

Schoßes.¹¹¹ Das Bordell wird nicht nur zum Ort sexueller Befriedigung, sondern auch sozialer Beziehungen.¹¹²

Für den Helden ist die Frau zunächst in erster Linie Objekt seiner Lust. In *Hubz* heißt es: "Zu dieser Zeit gibt es nichts, was wirkt, außer dir und dem Alkohol. Dir oder deinesgleichen."¹¹³ In *Zaman* wird sie zunehmend gleichberechtigtes Subjekt in der Gemeinschaft der Marginalisierten. Der menschliche Aspekt gewinnt neben dem sexuellen an Bedeutung. Wo der Held noch ohne Erkenntnis handelt, verrät der Erzähler eine Entwicklung des Ich über das Handeln des Helden hinaus. Zunächst heißt es noch: "Aber wir kannten keine Freundschaft ohne Sex zwischen Mann und Frau."¹¹⁴ Später entwickeln sich platonische Freundschaften mit verschiedenen Frauen, die von großer Intensität sind. Die sexuellen Beziehungen des Helden bleiben ohne tiefere Gefühle. In der Liebe scheitert er, ihr zieht er die Sexualität weiterhin vor: "Das Verlangen nach dem Brot der Schenkel, nicht die Wespe der Liebe. Die Liebe ist ein Dämon. Wer kann sie festhalten?"¹¹⁵

7.1.6 Gewalt als Verteidigung, Selbstbehauptung und Rausch

Nach Traum und Flucht ist die eigene Gewalt eine reaktive Strategie, die nicht auf die Suche nach neuen Lebensräumen, sondern auf die Selbstbehauptung innerhalb des Lebensraumes abzielt. Die Gewalt als Mittel des Überlebenskampfes dient einerseits der Verteidigung, andererseits der Durchsetzung eigener Interessen. Häufig steht der Held einem stärkeren Gegner gegenüber. Dann wendet er List und Geschicklichkeit an und setzt Messer und Rasierklingen ein, für deren geschickten Gebrauch er bald berüchtigt ist.¹¹⁶ Verteidigt wird zunächst das nackte Leben, aber auch die psychisch-soziale Unversehrtheit, die unter dem Stichwort 'Ehre' zusammengefaßt werden kann. Schließlich

¹¹¹ Vgl. ʿAbd Allāh: 'Ab, S. 57. Die Suche nach Menschlichkeit darf hier nicht mit der Verbindung von Sexualität und Liebe für den Helden verwechselt werden. Die Liebe wird als Idee erst in *Zaman* eine Rolle spielen. Die Männer in der Autobiographie, sobald sie als Autoritäten fungieren, sind dagegen vielfach Äquivalente der väterlichen Gewalttätigkeit.

¹¹² Vgl. Gontard: *Moi*, S. 146; Šabbārī: *Muwāḡaha*, S. 70.

¹¹³ *Hubz*, S. 167/Brot, S. 155.

¹¹⁴ *Zaman*, S. 72/Zeit, S. 56.

¹¹⁵ *Zaman*, S. 62/Zeit, S. 48.

¹¹⁶ Vgl. *Hubz*, S. 71f/Brot, S. 70.

kann Gewalt ihre konkrete Funktion der Verteidigung und Selbstbehauptung verlieren und zum Rausch werden.

In der Handlung der Autobiographie spielt auch verbale Gewalt eine Rolle, analog zur Gewalt der Sprache als Konstituens der Textstruktur. Diese kommt zum Ausdruck in unvermittelten Wechseln im Tempusgebrauch, der häufig verkürzten Syntax und lexikalischen Brüchen, ebenso wie in der fragmentarischen Struktur des Gesamttextes. Dadurch wird der Eindruck einer nicht literarischen, lebensechten Sprache verstärkt, die mit den Inhalten der Autobiographie in Einklang steht. Elemente der erzählten Zeit werden so in die Erzählzeit aufgenommen. Auch die Verwendung von Schimpfwörtern dient auf der Textebene dazu, die Erlebniswelt des Helden plastisch und glaubwürdig zu gestalten und damit Authentizität zu schaffen. Sie sind ein Element von unverhohlenem Realismus, der nicht durch Distanz oder Reflexion gemildert wird. Dieser Faktor hat *Hubz* zu einem Text von "verletzender Aufrichtigkeit"¹¹⁷ gemacht, wie es bei *Hāfiz* heißt.

Die Gewalt ist zunächst einmal das einzige dem Helden bekannte Mittel, das nackte Leben, das wenige materielle Gut und die körperliche Unversehrtheit zu wahren. Die allgegenwärtige Furcht, zu einem Opfer zu werden, macht sie für ihn zu einer Notwendigkeit.

Schlafe ich in einem der alten, unbenutzten Eisenbahnwagen, oder gehe ich zum Strand? [...] Ich dachte an das, was jener Junge gesagt hatte. "Sie vergewaltigen einen, wenn sie nichts zu stehlen finden." In meiner Tasche waren mehr als 20 Peseten. Aber vielleicht stehlen und vergewaltigen sie im Eisenbahnwagen genauso wie am Strand. Sie könnten ihr Opfer sogar schlachten. Vielleicht ist der Bahnwagen sicherer. [...] Und wenn mich einer angreift? Ich stieg hinunter und suchte zwei scharfe Steine aus. [...] Ich legte mich hin. Einen der Steine hielt ich in festem Griff, den anderen legte ich neben meinen Kopf. Ich muß unbedingt ein Messer kaufen. Ein Messer oder Rasierklingen.¹¹⁸

Andere Strategien der Selbstbehauptung hat der Heranwachsende in seiner von Kindesbeinen an von Gewalt geprägten Umgebung nicht gelernt. Sie sind in einer solchen Umwelt, in der nur der Stärkere oder der Geschicktere überlebt, ohnehin kaum von Nutzen.

¹¹⁷ *Hāfiz*: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 100; 104.

¹¹⁸ *Hubz*, S. 114f./Brot, S. 110f.

Es gibt in *Hubz* eine Hierarchie der Gewalt als Überlebensstrategie, die von verbaler bis hin zu körperlicher Gewalt geht. Die Formen der verbalen Gewalt enthalten häufig eine Androhung physischer Gewalt: "Wenn du uns nicht die Wahrheit sagst, drehen wir dir das Gesicht nach hinten"¹¹⁹. Daneben finden sich Beschimpfungen, welche die Ehre des Beschimpften in Frage stellen und ihn so zum Kampf herausfordern. Die Flüche und Beschimpfungen beziehen sich häufig auf Religion und Abstammung des Beschimpften. Ebenfalls gebräuchlich sind Tiernamen, die für den Beleidigten selbst oder seine Vorfahren – vor allem den Vater – gebraucht werden. Auch fäkale Elemente sind zu finden, in Ausdrücken wie "Sie soll sich in den Rock scheißen gehen! Sie und ihre Jugend sollen scheißen gehen"¹²⁰.

Aus den am häufigsten zitierten Beschimpfungen lassen sich zwei wesentliche Bestandteile des Ehrbegriffes herauslesen, auf die sich die Angriffe konzentrieren: die Ehre der Mutter und die Männlichkeit des Beleidigten. So lautet eine der frühesten Beschimpfungen, die der Held durch den Vater erfährt: "Das Herz deiner Mutter wirst du fressen, du Hurensohn."¹²¹ Der Mut des Mannes wird in Frage gestellt mit Schimpfwörtern wie "Feigling"¹²². Beschimpfungen und beleidigende Gesten, die ein sexuelles Element enthalten, überwiegen jedoch. Darin findet sich die Anspielung auf die eigene Potenz in Worten und Gesten. Verschiedene dieser Typen von verbalen und nonverbalen Beleidigungen enthält der folgende Dialog:

Einer der Spieler, die verloren hatten, sagte zu ihm: "Komm an deinen Platz zurück! Hör nicht auf das, was dir dieses Schwanzgesicht sagt!" Ich sagte zu dem, der mich beschimpfte: "Das Schwanzgesicht ist deine Mutter!" Er spuckte auf mich. Ich spuckte auf ihn. Er warf mit einem Stuhl nach mir. Ich wick ihm aus. Ich sagte zu ihm: "Pfui über die Möse deiner Mutter!" [...] Er rief: "Warte nur! Ich werde dir zeigen, wer ich bin. Ich spucke dir in dein Arschloch, wenn ich dich packe." Ich griff mir mit der Hand zwischen die Beine und sagte zu ihm: "Daran packst du mich!"¹²³

¹¹⁹ *Hubz*, S. 82/Brot, S. 79.

¹²⁰ *Hubz*, S. 47/Brot, S. 45.

¹²¹ Wörtlich hier: "*ibn az-zinā*", (hocharabisch *ibn az-zinā*), 'Sohn der Unzucht'. *Hubz*, S. 9/Brot, S. 5.

¹²² Im Original: "*hawwāf*". *Hubz*, S. 53/Brot, S. 51.

¹²³ Wörtlich: "*waḡh az-zubb*". *Hubz*, S. 121f/Brot, S. 115f. Bruno^{1d} übersetzt hier freier mit "Fickgesicht".

Im Kampf dient die Beschimpfung oft als Auftakt. "Er sagte zu mir: 'Willst du auch, daß ich dir Peperoni in den Arsch reibe?'"¹²⁴ Die Beleidigung wird fortgesetzt durch das Anspucken, das ebenfalls der Provokation des Gegners dient. Dann erst und als notwendige Konsequenz, nachdem die Beleidigung einmal vollzogen ist, erfolgt der körperliche Angriff.

Ich spuckte ihn an, und wir begannen, mit bloßen Händen zu kämpfen. Er war stärker. [...] Ich gebrauchte Tricks, damit er mich nicht mit den Händen zu fassen kriegte. [...] Einige seiner Schläge trafen mich. Ich wich zurück und verlor dabei mein Gleichgewicht. Ich nahm eine Klinge heraus und begann, um ihn herumzutanzten. Er begann zu keuchen. Ich zerschnitt mit ein paar schnellen Streichen sein Gesicht, seine Arme und seine Brust. Ich ließ ihn zurück, schreiend und sich vor Schmerz zusammenkrümmend, und floh im Schutz meiner Freunde.¹²⁵

In der Taktik des Kampfes, in welcher der andere immer auch mit Worten und Gesten verletzt wird, kommt die Verteidigung der Ehre als eines der Motive der Gewaltanwendung zum Ausdruck. Die Ehre spielt in der Rifi-Gesellschaft eine große Rolle. Sie gewinnt aber auch eine besondere Bedeutung im Milieu der Marginalisierten. Da sie außer ihrer Ehre nichts besitzen, verteidigen sie diese um so vehementer. Hier scheint zunächst ein Widerspruch zu der marginalen Position zu bestehen, die den Verlust der Ehre vor der Gesellschaft impliziert. Dennoch spielt die Ehre in der Gegenmoral der Marginalisierten eine ebenso große Rolle, wenn sie auch in mancher Hinsicht an anderen Elementen festgemacht wird als in der etablierten Gesellschaft.

Gewaltanwendung im direkten Zusammenhang mit der Verletzung der Ehre erfolgt zum Beispiel in der Verteidigung der Ehre der Schwester. Für ihre aktive Verteidigung bzw. die Rache für eine Verletzung ihres Stolzes ist ein Mann der Familie zuständig. Aber auch die eigene Ehre verteidigt der Held, die er schon durch Beleidigung und verbale Aggression massiv angegriffen sieht.

¹²⁴ Hubz, S. 50/Brot, S. 48. Die Textstelle lautet im Original: "Hal turīd 'anta 'aiḍan 'an 'aḥukk lak al-flīfla [fulaifila] fī istak?". Brunold übersetzt hier ungenau: "Willst du auch, daß ich dir die Eier in den Arsch trete?"

¹²⁵ Hubz, S. 50f/Brot, S. 49.

Als Ausübende dieser heftigen Form körperlicher und verbaler Gewalt, die besser mit Brutalität zu bezeichnen ist, nennt Choukri immer Männer. Frauen erscheinen nur als Opfer oder Anlaß der Gewalt. Dennoch sind Frauen im Text nicht machtlos. Vielmehr können sie Männer aufgrund deren sexueller Abhängigkeit in der Hand haben. Solche Macht besitzen in Choukris Autobiographie immer nur Prostituierte, Frauen also, die keinen Ruf mehr zu verlieren haben. Gewaltanwendung durch Frauen findet sich in der Autobiographie vor allem in spielerischer Form: Sie beschränkt sich auf einen "Klaps"¹²⁶. Wo das Leben oder die Ehre einer Frau zu verteidigen ist, kann das nur ein Mann stellvertretend übernehmen. Die Verteidigung der Ehre der weiblichen Familienmitglieder ist eine Verpflichtung für Vater, Ehemann und Bruder. Diese Verpflichtung wird von der Umgebung eingefordert. Die Freunde fordern ihn zum Kampf auf und ermutigen ihn.¹²⁷ So wird die Beleidigung der Schwester Anlaß für die oben zitierte Szene aus dem Kampf mit den Rasierklingen. Eine Frau kann ihre Ehre selbst nur defensiv verteidigen, und zwar durch die Vermeidung von Schande.

Über die Notwendigkeit der Verteidigung von Leib, Leben und Ehre hinaus kann Gewalt zu einem Rausch, einer Phantasie werden. Dann ist es nicht mehr wichtig, das Leben zu verteidigen, sondern der Kampf selbst wird zum Ziel.

Ich hatte ein Rasiermesser und zwei Rasierklingen in meiner Tasche. Ich eiferte ihrem Einsatz entgegen. Ob ich nun verliere oder siege. Das war es, was ich mit meinem Leben in dieser verdorbenen Stadt vorhatte.¹²⁸

Im Gewaltrausch wird die Gewalt zu einer Form der Selbstbestätigung und der intensiven sinnlichen Existenz Erfahrung.

Seine Wunde ging tief, bis auf die Knochen. Das triefende Fleisch trat hervor, ein Schauer fuhr mir durch den Leib. Dann - ich weiß nicht wie - änderte sich mein Empfinden und der Anblick des Blutes, das fließt und das der Sand aufsaugt, gefiel mir. Auch der Regen schien mir wie Adern, aus denen das Blut strömt.¹²⁹

¹²⁶ Hubz, S. 62/Brot, S. 61.

¹²⁷ Vgl. Hubz, S. 50/Brot, S. 48.

¹²⁸ Hubz, S. 122/Brot, S. 116.

¹²⁹ Hubz, S. 212/Brot, S. 194.

Gewalt ist das einzige Mittel der Verteidigung und Selbstbehauptung, das der Held kennengelernt hat. Als ihm wegen seines Analphabetentums das Wort abgeschnitten wird, weiß er, daß andere 'Waffen' angebracht wären. Doch die Auseinandersetzung auf einer anderen Ebene als jener der Gewalt zu führen, ist ihm fremd:

Ich suchte nach Worten, um ihn zu beleidigen. Ich wußte nicht, was ich zu ihm sagen sollte. [...] Ich werde ihn aufordern, hinauszukommen und sich mit mir zu schlagen. Das ist der einfachste Weg, der keine Anstrengung der Gedanken erfordert.¹³⁰

Die Konfrontation führt zu dem Bewußtsein, daß andere Strategien notwendig sind, um die eigenen Interessen durchzusetzen. Erst in *Zaman* gewinnt der Held, der Unwissenheit kaum entronnen, Abstand zu diesen Mitteln des Überlebens.

7.1.7 Bildung als Befreiung, Suche und Herausforderung

Während die bisher genannten Lebensstrategien des Helden dazu dienten, sich mit einer vorgegebenen Lebenssituation zu arrangieren, erweitert die Entscheidung zur Bildung den Lebensraum um eine neue Dimension. Der Held verläßt mit diesem Schritt erstmals - zunächst auf einer geistigen Ebene, später auch materiell - die von Entbehrung und Gewalt geprägte Lebenswelt und das Repertoire von Handlungsweisen, die er dort zur Lösung von Problemen erlernt hat. Aus dieser durch Wissen und Erkenntnis neugewonnenen Perspektive kann er seinen bisherigen Lebensrahmen und die in ihm verfügbaren Überlebensstrategien in einem neuen Licht betrachten. In *Hubz* kündigt sich diese neue Strategie der Bildung als Willen an. Auch werden bereits die ersten kleinen Schritte auf diesem Weg getan.¹³¹ *Zaman* beschreibt die konkrete Realisierung dieses Willens.

In *Hubz* lernt der Leser den Helden von Anfang an als einen Menschen kennen, der die Dinge und Zusammenhänge mehr hinterfragt als die

¹³⁰ *Hubz*, S. 219/Brot, S. 200.

¹³¹ Gontard ignoriert diese Schritte, die aus dem bisherigen Lebensraum herausführen. Nach seiner Auffassung bleibt auch Choukris Autobiographie trotz eines leichten Wandlungsprozesses dem Raster des Tangerromans verhaftet, das Gontard in seiner funktionalen Grammatik beschreibt. Dieses Raster stimmt weitgehend mit den bis hierher beschriebenen Bedingungen der Lebenswelt und Strategien des Lebenskampfes überein. Vgl. Gontard: *Moi*, S. 148.

anderen in seiner Umgebung.¹³² Aus einem Gespräch des Heranwachsenden erfährt der Leser, daß allein die Lebensumstände und keineswegs das mangelnde Interesse des Helden einen frühzeitigen Schulbesuch verhindert haben.¹³³ Wissensdurst und Neugier werden als natürliche Veranlagungen des Helden dargestellt, die ihn in besonderer Weise auszeichnen. Nach Ḥāfiḏ ist neben der Bereitschaft zur Herausforderung dieser Wesenszug des Helden konstituierend für das Kontinuum der Persönlichkeit und den roten Faden der Autobiographie.¹³⁴

In den letzten Kapiteln von *Ḥubz* wird die innere Auseinandersetzung mit dem Analphabetentum und der Unwissenheit konkreter. Der Ausweg deutet sich bereits an. Bei seinem ersten Gefängnisaufenthalt begegnet der Held den folgenden Versen des tunesischen Dichters Aboukassam Chabbi ['Abū l-Qāsim aš-Šābbi],¹³⁵ die ein Freund an die Wand der Zelle schreibt:

Wenn das Volk eines Tages das Leben will
muß das Schicksal es erhören
muß die Nacht sich erhellen
muß die Kette zerspringen.¹³⁶

Diese Verse beeindruckten den Helden so stark, daß er sie auswendig lernt.¹³⁷ Sie werden zu einem neuen Motto seines Lebens. Die Befreiung durch den eigenen Willen, von der die Verse sprechen, und das geschriebene Wort, in dem der Held der Idee der Befreiung erstmals begegnet, verbinden sich für ihn fortan zu einer Einheit. Die Bildung wird zur Hoffnung auf "Befreiung von den Zwängen"¹³⁸ der von Entbehrung und Gewalt determinierten Welt. Wenn hier bei Ḥāfiḏ von Befreiung die Rede ist, meint dies sowohl die Befreiung von gesellschaftlicher und staatlicher Bevormundung und Unterdrückung als

¹³² Vgl. *Ḥubz*, S. 15/Brot, S. 13.

¹³³ Vgl. *Ḥubz*, S. 59/Brot, S. 58.

¹³⁴ Ḥāfiḏ: Bunya. In: *Fuṣūl*, S. 108.

¹³⁵ Chabbi (1909-1934) gilt als größter tunesischer Dichter. Vgl. Déjeux, Jean: *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*. Paris 1984, S. 345; Pantucek, Svetozár: *Tunesische Literaturgeschichte*. Wiesbaden 1974, S. 64ff.

¹³⁶ *Ḥubz*, S. 191/Brot, S. 175.

¹³⁷ Vgl. *Ḥubz*, S. 193/Brot, S. 177.

¹³⁸ Ḥāfiḏ: Bunya. In: *Fuṣūl*, S. 100. Für Ḥāfiḏ ist die gesamte Autobiographie die "Geschichte einer Befreiung von den Zwängen", wie es bereits im Titel seiner Untersuchung heißt. Im Arabischen steht hier Zwang (*qahr*) im Singular, der im Deutschen die Vielfältigkeit der bei Ḥāfiḏ behandelten Zwänge nicht ausreichend wiedergibt.

auch ihre geistige Dimension.¹³⁹ Die Bildung erweitert den eingegengten Horizont des Helden. Sie allein weist den Weg aus den Mauern des geistigen Gefängnisses der Unwissenheit. Die Verse Chabbis stellen darüber hinaus eine Verbindung zwischen individuellem und kollektivem Schicksal her. Diese wird im zeitlichen Zusammenfallen des Entschlusses zur Bildung und Marokkos Unabhängigkeit 1956 gefestigt. Mit diesen Ereignissen schließt der erste Teil der Autobiographie ab.¹⁴⁰

Eine direkte Erniedrigung des Helden ist der letzte Auslöser für den festen Entschluß, der eigenen Unwissenheit ein Ende zu bereiten. Er nimmt tief verletzt, doch im Grunde wohl wissend um seine Schwäche, die Ablehnung durch die Gemeinschaft der Wissenden auf: "Schweig, Analphabet! Du kannst nicht einmal deinen Namen schreiben und willst dich in dieses Thema einmischen"¹⁴¹, fährt ein Gast im Café dem Helden über den Mund, als dieser sich in ein Gespräch über Politik einmischen will. Verärgert über die herablassende Art, in der man mit ihm umgeht, allein aufgrund der Tatsache, daß er des Lesens unkundig ist, reagiert der Held mit unbändiger Wut. Doch im zweiten Schritt kauft der Held gleich am nächsten Morgen ein Lehrbuch. Mehr scheint ihm zunächst unvorstellbar. Ungläubig reagiert er auf den Vorschlag der Freunde, mit einem Empfehlungsschreiben die Aufnahme in der Schule in Larache zu beantragen. Aber er zögert keinen Moment, Papier und Umschlag zu kaufen, damit die Freunde ein Empfehlungsschreiben für ihn verfassen.¹⁴²

Zaman beginnt mit dem Bewußtsein eines Neuanfangs. Die Vergangenheit scheint völlig ausgelöscht.

Ich habe nichts, dessen Verlust in dieser Nacht ich fürchte. [...] Kein Gedanke, den ich mir zurückrufen kann. Selbst die schönsten Melodien, die ich liebe, fallen mir ein und verschwinden wieder. Mein Verstand ist leer, als sei er gewaschen. Als speicherte ich keinerlei Erinnerung auf, dessen Schönheit Beistand gewährt.¹⁴³

¹³⁹ Hierauf verweist auch Šāwī: Sulṭa, S. 286.

¹⁴⁰ Vgl. Ḥāfiz: Bunya. In: Fuṣūl, S. 108.

¹⁴¹ Ḥubz, S. 219/Brot, S. 200. Choukri bestätigt diese zentrale Episode als reale Erfahrung in seinem Leben. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

¹⁴² Vgl. Ḥubz, S. 225f/Brot, S. 206f.

¹⁴³ Zaman S. 19f/Zeit, S. 12f.

Alles scheint blaß, die Blumen sind ohne Duft,¹⁴⁴ eine leere, unwirkliche Existenz. Der Held ist wie ein Wanderer zwischen zwei Welten. Er hat sein altes Leben verlassen und ein neues noch nicht begonnen. Die Demütigungen der Aufnahmeprüfung zeigen ihm, daß er ganz am Anfang steht, ohne irgend etwas aus seinem alten Leben in sein neues Leben einbringen zu können.¹⁴⁵

Die Demütigung, unter jüngeren Schülern zu sitzen, die bereits lesen und schreiben können, empfindet der Held als groß. Doch ein Leben, ohne zu lernen, kann er sich kaum noch vorstellen. Er will erfahren, "was in dieser Welt mittels ihrer Zeichen vor sich geht,"¹⁴⁶ denn, so hat ihm jemand in Tanager gesagt: "Das wirkliche Leben existiert immer in den Büchern"¹⁴⁷.

Wißbegierde und die Suche nach dem Leben verbinden sich mit dem Bewußtsein der Machtlosigkeit und der Demütigung zu einer Herausforderung für den Helden. Hier wird das autobiographische Moment des Textes für die Haltung des Lesers besonders wichtig. Dem Leser von *Hubz*, der den Autor als mit dem Helden identisches Ich betrachtet, liegt in der geschriebenen Autobiographie der Erfolg des vom Helden getroffenen Entschlusses vor. Er erkennt im realen Leben des Autors die Fortsetzung des Lebens des Helden. Der Autor bestätigt im Gespräch: "Lesen und Schreiben zu lernen war eine der großen Herausforderungen, auf denen mein Leben sich gründet."¹⁴⁸

Der Held nimmt Demütigung und Verachtung in Kauf, erneute Armut und Hunger, um sein neues Ziel zu erreichen. Die Reflexionen des Helden über die Bildung nehmen eine religiöse Terminologie an und bringen damit die hohe Bedeutung zum Ausdruck, die das Lernen für ihn erlangt hat. Die ersten Stunden in der Schule sind geprägt von dem Gefühl der eigenen Unwürdigkeit.

¹⁴⁴ Vgl. Zaman, S. 19/Zeit, S. 11f.

¹⁴⁵ Vgl. Zaman, S. 23/Zeit, S. 16.

¹⁴⁶ Zaman, S. 34/Zeit, S. 25.

¹⁴⁷ Zaman, S. 34/Zeit, S. 25.

¹⁴⁸ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995. Wenn der Autor heute im Gespräch hinzufügt, es sei nur ein Zufall gewesen, daß man ihn beleidigt habe, so daß er sich herausgefordert gefühlt habe, so schmälert er die enorme Willenskraft und Wißbegierde, die ihn schließlich zum Arabischlehrer und Literaturkritiker, ja sogar zum Autor werden ließ.

Ich fühlte mich als der Geringste unter ihnen. Ich kannte nur die paar Buchstaben, die mir Hamid in Tanger beigebracht hatte. Ich war traurig. Schuldig. Mein Platz ist nicht unter ihnen. Ich bin aus der Sippe der Zuhälter, Diebe, Schmuggler, Huren gekommen. Als sei ich an einem geheiligten Ort, den ich entehre [...] ¹⁴⁹

Der Umgang des Helden mit den Stigmata, die seine Herkunft mit sich bringt, hat sich gewandelt. Als größtes Stigma werden nun nicht mehr Kriminalität und Marginalität empfunden, sondern Analphabetentum, das mit Unwissenheit und Dummheit konnotiert ist. Anders als das Bekenntnis zur Gegenmoral besitzt die Bildung ein Element der Anpassung und Eingliederung. Die Entscheidung zur Bildung ist aber zugleich die erste Strategie des Helden, die eine echte Revolte gegen die sozialen Bedingungen seiner Herkunft beinhaltet. Sie stellt eine Herausforderung der Gesellschaft dar, die dem Helden einen festen Platz im Elend zugewiesen hat. Ḥāfiẓ spricht in diesem Zusammenhang von einem "Heldentum außerhalb des Gesetzes" ¹⁵⁰, mit dem der Held aus dem Naturgesetz her austrete, das über die Kinder der Armen Armut und Analphabetentum verhängt. ¹⁵¹

Es bleibt dem Helden keine andere Wahl, als die Demütigung zu ertragen, wenn er sich aus dem Elend seines früheren Lebens befreien will, das er nun als "fauligen Sumpf" ¹⁵² empfindet. Bildung wird zu einem übergeordneten Wert, für den der Held bereit ist, Opfer zu bringen. Zu dem, was er aufgibt, gehört die Spontaneität und Heftigkeit seiner alten Reaktionen. Eine Provokation stellt den Willen des Helden, sein altes Leben und dessen Denkweise aufzugeben, auf die Probe. Der Lehrer beschimpft ihn als "Esel ... Dummkopf" ¹⁵³ und schlägt ihn. Der erste Impuls des Helden auf diese Gewalt ist, zu den gewohnten Verhaltensmustern zu greifen und mit Gegengewalt zu reagieren:

Ich überlegte, aufzustehen und mich auf ihn zu werfen: mit ihm zu ringen, wie bei Streitigkeiten in Tetouan oder Tanger, selbst wenn ich besiegt werde, zu ... kämpfen, bis einer von uns nicht mehr kann, zu versuchen, ihm in sein Eselsohr zu beißen, bis ich es abreißt und es in sein Gesicht spucke. ¹⁵⁴

¹⁴⁹ Zaman, S. 35/Zeit, S. 26.

¹⁵⁰ Ḥāfiẓ: Bunya. In: Fuṣūl, S. 102.

¹⁵¹ Vgl. Ḥāfiẓ: Bunya. In: Fuṣūl, S. 102.

¹⁵² Zaman, S. 35/Zeit, S. 26.

¹⁵³ Zaman, S. 51/Zeit, S. 39.

¹⁵⁴ Zaman, S. 51/Zeit, S. 40.

Doch diesmal reflektiert der Held die Situation. "Doch das wäre mein letzter Tag in dieser Schule. Ich werde das Eselsohr den Zähnen der Esel überlassen."¹⁵⁵ Hāfiz stellt richtig fest, daß der spontanen körperlichen und emotionalen Reaktion, die dem aufbrausenden Charakter des Helden in *Hubz* entsprach, nun die rationale Abwägung der Konsequenzen seines Handelns gegenübersteht. Hinter der Ironie, mit welcher der Held den Wortlaut der Beschimpfung seines Lehrers in seine Gedanken aufnimmt, um sich selbst zu beruhigen, verbirgt sich das Ringen um Distanz und Selbstbeherrschung. Der Held bleibt wütend, doch er hat gelernt, seine Wut zu beherrschen. Durch die Verwendung der Bezeichnung Esel als Metapher spricht er zugleich ein hartes Urteil über seine alten Mittel, mit Unrecht und Beleidigung umzugehen. Dieses Urteil kann, wie Hāfiz es vorschlägt, auf die gesamte Vergangenheit des Helden bezogen werden. Damit vollziehe der Held die endgültige Trennung von seinem alten Leben.¹⁵⁶

Bildung bedeutet in geistigem wie in sozialem Sinne ein Streben nach Höherem. Sie stellt den einzigen Weg dar, aus der Misere der Herkunft herauszutreten. Dies geschieht auf der geistigen Ebene durch die Erweiterung des Horizontes und die Veränderung der Perspektive. Auf der materiellen Ebene eröffnet die Bildung dem Helden die konkrete Möglichkeit, Arbeit zu finden. In Tanger verdient er Jahre später als Lehrer seinen Lebensunterhalt.¹⁵⁷ Bildung ist damit die Strategie, mit der dem Helden der endgültige Ausbruch aus den materiellen Bedingungen seiner Vergangenheit gelingt, der erste Schritt zu sozialem Aufstieg und gesellschaftlicher Anerkennung.

7.2 Das Scheitern an der Last der Vergangenheit

Der hoffnungsvolle Weg, den der Held in *Zaman* mit seiner Schulausbildung beginnt, erweist sich zwar als ein Ausweg aus der materiellen Mi-

¹⁵⁵ *Zaman*, S. 51/Zeit, S. 40.

¹⁵⁶ Vgl. Hāfiz: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 114. Hāfiz sieht die Ironie hier als Zeichen, daß der Held die Situation von außen betrachte. Ironie setzt wohl ein gewisses Maß an Distanz voraus. Eine echte Verlagerung der Perspektive nach außen finde ich aber gerade nicht nachvollziehbar, da der Held zugleich versucht, ein Bild, das der Lehrer in ebendieser Situation benutzt hat, auf ihn zurückzuwerfen.

¹⁵⁷ Vgl. *Zaman*, S. 152/Zeit, S. 128.

sere. Doch wie der Held erfahren muß, vermag die Bildung nur wenig gegen die verinnerlichten Schrecken der Vergangenheit und die im eigenen Ich verwurzelten Erfahrungen von Gewalt und Entbehrung auszurichten.

Ich glaubte, eine unüberwindliche Schutzwand zwischen mir und der gesellschaftlichen Verachtung, Unwissenheit und Elend errichtet zu haben. Was für eine Dummheit! Das Unheil war größer als meine Freude.¹⁵⁸

Bildung ist damit nicht bereits, wie Ḥāfiẓ meint, ein Ausweg aus der Welt der Vergangenheit.¹⁵⁹ Die Traurigkeit, die in *Ḥubz* dem Kind bereits zugeschrieben wurde¹⁶⁰ und die dort aufgrund der Heftigkeit und Aktivität des Heranwachsenden kaum als einer seiner Charakterzüge im Gedächtnis des Lesers bleibt, gewinnt in *Zaman* an Gewicht. Sie ist ein Schmerz über das in der Kindheit Entbehrte und nun auf alle Zeiten Verlorene.

Ich habe dieses Verwöhnen immer vermißt. Ich lebte mit den Barbaren der Nacht in engen Gassen, ekelerregenden Schuppen, zweifelhaften Kneipen. Meine Lieblingsblume verwelkt, bevor man sie noch berühren oder an ihr riechen kann.¹⁶¹

Die Traurigkeit beherrscht die Stimmung und macht einen wesentlichen Teil des Lebens und der Intensität des Lebensgefühls aus. Dies zeigt sich in den Reflexionen des Helden ebenso wie in seinen Gesprächen mit anderen Figuren. Trauer beherrscht nicht nur die Episode um den Tod der Mutter,¹⁶² die für den Helden die Wunde der Entwurzelung von neuem aufbrechen läßt: "Ich verließ Tetouan mit dem Gefühl, daß unser geheimes Band zerrissen war, und daß meine Wurzeln des Familienbaumes auf immer verfault waren."¹⁶³

"Wann gab es denn schöne Zeiten?"¹⁶⁴ fragt der Held einen Freund in einem der schwermütigsten Kapitel von *Zaman*, das die Überschrift "Leben in der Zeit der Fehler"¹⁶⁵ trägt. Es scheint kein Zufall zu sein, daß der zweite Teil der Autobiographie seinen Titel von diesem Kapitel

¹⁵⁸ *Zaman*, S. 115/Zeit, S. 92.

¹⁵⁹ Vgl. Ḥāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 119.

¹⁶⁰ Siehe etwa *Ḥubz* S. 24/Brot S. 20.

¹⁶¹ *Zaman*, S. 168/Zeit, S. 143.

¹⁶² Vgl. *Zaman*, S. 233-242/Zeit, S. 196-206.

¹⁶³ *Zaman*, S. 242/Zeit, S. 207.

¹⁶⁴ *Zaman*, S. 166/Zeit, S. 139.

¹⁶⁵ *Zaman*, S. 161/Zeit, S. 139.

erhalten hat. Auch die Schicksale der anderen Figuren, denen der Held begegnet, sind von Traurigkeit und Scheitern bestimmt. Rabī'a wurde zur Prostituierten, nachdem ihr Vater sie vergewaltigt hatte.¹⁶⁶ Der Trost, den der Held dafür weiß, ist bitter: "So etwas kann mit und ohne Absicht geschehen. Es kann sogar schlimmeres als das geschehen."¹⁶⁷ Patricia stirbt Jahre nach der Begegnung mit dem Helden an einem Gehirntumor.¹⁶⁸ Muhtar, der blinde Freund des Helden, muß erfahren, daß das Mädchen, das er liebt, die Ehe der Liebe vorzieht.¹⁶⁹ Auch sein Schicksal endet mit dem Tod, auf den der Erzähler vorgreift.¹⁷⁰ Ḥabība, eine Freundin der Familie, früh mit einem gewalttätigen älteren Mann verheiratet, sucht ihre Zuflucht immer wieder im Wahnsinn. Ihre erste Chance, etwas Glück zu erfahren, wird jäh von der Cholera zunichte gemacht.¹⁷¹ Diese Schicksale, denen der Held begegnet, spiegeln seine eigene Stimmung. Die Traurigkeit dieser Figuren wird immer wieder hervorgehoben. So heißt es über eine Prostituierte, mit der den Helden echte Freundschaft verbindet: "Wenn wir schweigen, befällt sie eine traurige Zerstreutheit."¹⁷² Die Traurigkeit in *Zaman* hinterläßt einen tieferen Eindruck als die Momente der Freude, die in *Hubz* zusammen mit einer fast gewalttätigen Lebenslust die Stimmung beherrschten.

Was in *Hubz* oft das einzige Vergnügen und Ausdruck von Lebensbejahung schien, wird in *Zaman* zur Ursache des Schmerzes über das eigene Ich: "Ich bin von der Nacht der Straße besudelt."¹⁷³ Die Bordelle sind keine Quelle der Lebensfreude mehr. Nur die billigsten Prostituierten der Stadt sind es,¹⁷⁴ die der Held auf dem Weg in den "körperlichen und geistigen Ruin"¹⁷⁵ noch aufsucht. Die Vergangenheit haftet dem Helden wie eine Krankheit an: "Die Kindheit rüdig, wer sollte sich da meinem Mannesalter nähern?"¹⁷⁶

¹⁶⁶ Vgl. *Zaman*, S. 66/Zeit, S. 53.

¹⁶⁷ *Zaman*, S. 67/Zeit, S. 54.

¹⁶⁸ Vgl. *Zaman*, S. 215/Zeit, S. 182.

¹⁶⁹ Vgl. *Zaman*, S. 112/Zeit, S. 90f.

¹⁷⁰ Vgl. *Zaman*, S. 79/Zeit, S. 65.

¹⁷¹ Vgl. *Zaman*, S. 121f/Zeit, S. 100ff.

¹⁷² *Zaman*, S. 77/Zeit, S. 62.

¹⁷³ *Zaman*, S. 167/Zeit, S. 141.

¹⁷⁴ *Zaman*, S. 168/Zeit, S. 142.

¹⁷⁵ *Zaman*, S. 169/Zeit, S. 144.

¹⁷⁶ *Zaman*, S. 168/Zeit, S. 142.

Alles scheint im Zerfall und in der Auflösung begriffen. Freunde verschwinden aus dem Blickfeld des Helden.¹⁷⁷ Trotz zahlreicher Begegnungen werden Einsamkeit und Fremde zu den beherrschenden Gefühlen in der sich wandelnden Stadt, die nicht mehr die Stadt der nächtlichen Freuden ist.¹⁷⁸ Der Abschied wird zur endgültigen Erfahrung.¹⁷⁹ Das größte Gefühl ist das einer "Liebe zu dem, was nicht sein kann"¹⁸⁰.

Der Held schwankt zwischen Heimweh und Fernweh. Wie die widerstreitenden Gefühle ihn zerreißen, vernichtet der Held alles, was er schreibt. Die Bücher, die erhoffte Welt wahren Lebens, können den Abstieg nicht aufhalten. Mit einem Nervenzusammenbruch bringt man den Helden in die psychiatrische Klinik.¹⁸¹

In *Hubz* wird die psychische Verfassung des Helden weitgehend aus seinen Aktionen und Phantasien ersichtlich. In *Zaman* dagegen übernehmen Reflexionen und Assoziationen im Text diese Aufgabe. Die Sprache wird in der Darstellung dieser Phasen des Niedergangs als Spiegel des mentalen Zustandes eingesetzt. Bilder zwischen Poesie und Verwirrung evozieren Schmerz, Bedrohlichkeit und Gewalt.

Weh über den Sklaven, an seinen Sitz gefesselt, der rudert und gepeitscht wird, bis sein Rücken blutet. Heute durchlöchert ihn die Kugel, ehe sein Schatten sich in der Sonne bildet oder in seinem Verschwinden in der Nacht zum Phantom wird.

Nach dem Letzten kommt keiner mehr. Vielleicht ist sie der Grund, daß ich der Letzte bin. Ich ließ gewaltsam in mir nehmen, was ich in ihr hatte erfahren wollen. Von wem sollte ich heute noch Weisheit empfangen?¹⁸²

Diese Bilder sind Ausdruck verzweifelter Sehnsucht nach Wärme und Sinn. An anderer Stelle kommt die Einsamkeit der Verzweiflung in

¹⁷⁷ Vgl. etwa Zaman, S. 111f/Zeit, S. 90f, wo der Held bei seiner Rückkehr aus den Ferien in Larache feststellen muß, daß sich alles verändert hat.

¹⁷⁸ Vgl. Zaman, S. 166f/Zeit, S. 140f.

¹⁷⁹ Vgl. Zaman, S. 215/Zeit, S. 182.

¹⁸⁰ Vgl. Zaman, S. 250/Zeit, S. 214.

¹⁸¹ Vgl. Zaman, S. 169/Zeit, S. 144. Die Kapitel "Die Vergessenen" und "Mallorca" handeln von den Erfahrungen des Helden in der Klinik.

Vgl. Zaman, S. 171-180, 221-231/Zeit, S. 145-153, 188-195.

¹⁸² Zaman, S. 165/Zeit, S. 139.

deutlicheren Worten zum Ausdruck: "O ihr Freuden, die ihr in jenen erkalteten Herzen keinen Platz mehr habt, kommt uns zu wärmen."¹⁸³

Nicht immer ist genau zu unterscheiden, ob es sich um die Gedanken des Helden oder des Erzählers handelt. Meist steht weiterhin der Held als Fokus der Wahrnehmung im Vordergrund. Vereinzelt wird durch Kommentierungen, die den Wissensstand des Helden überschreiten, ersichtlich, daß der Erzähler spricht. Durch zeitliche Einordnungen wird an einigen Stellen auf die Zeit des Erzählens Bezug genommen.¹⁸⁴ Hier verschiebt sich die Thematik vom Denken und Erleben des Helden auf den Umgang des Erzählers mit der Vergangenheit. Das Ich des Erzählers ist zwar eine sowohl zeitlich als auch durch die Entwicklung der Persönlichkeit vom Helden-Ich distanzierte Wesenheit, wie Häfiz betont, der hier Erzähler und Autor nicht unterscheidet. *Zaman* werde zu einer "Brücke zwischen dem vergangenen Ich und dem gegenwärtigen Ich"¹⁸⁵. Das gegenwärtige Ich erweist sich in seinen Rückblicken aber als aus dem Ich des Helden hervorgegangen. Dies ist vor allem ersichtlich durch den Einfluß der Erfahrungen, die das Helden-Ich macht, und die das Erzähler-Ich noch immer wesentlich bestimmen.

Die Vergangenheit wirft als eine erdrückende Last ihre Schatten auf die Gegenwart. Darüber können einzelne nostalgische Erinnerungen des Erzähler-Ichs an die Kindheit nicht hinwegtäuschen.¹⁸⁶ Diesen wenigen bewußten Erinnerungen des Erzählers stehen Ängste, Verunsicherungen und Zweifel gegenüber, die tief in der Psyche des Helden verankert sind, der sich zeitlich und entwicklungsmäßig immer mehr auf den Erzähler zubewegt. Ihre Auswirkungen bleiben bestehen, auch als die lebensfeindlichen Bedingungen der Vergangenheit bereits überwunden sind.

¹⁸³ Zaman, S. 167/Zeit, S. 142.

¹⁸⁴ Siehe Zaman, S. 117f/Zeit, S. 95, wo dies am deutlichsten der Fall ist.

¹⁸⁵ Häfiz: Bunya. In: *Fuṣūl*, S. 119.

¹⁸⁶ Siehe etwa die fast glücklich scheinenden Kindheitserinnerungen in Zaman, S. 117/Zeit, S. 95, über die der Erzähler allerdings sagt: "Die wiedergewonnene (*musta'ād*, auch: 'in Erinnerung gerufene') Schönheit ist immer schöner". Zaman, S. 118/Zeit, S. 95.

Choukri hat sich im Gespräch gegen die Überbetonung der Resignation bei der Lektüre von *Zaman* ausgesprochen. Zugleich drückt er seine Vertrautheit mit der Traurigkeit aus:

Es handelt sich bei der Traurigkeit (*huzn*) in *Zaman* nicht um eine vernichtende Schwermut. Es ist eine schöne Traurigkeit. Ich habe in ihrer Darstellung nicht übertrieben. Die Traurigkeit gehört ganz natürlich zum Leben jedes Menschen. Manchmal wacht sie mit uns am Morgen auf und begleitet uns, bis wir schlafen gehen.¹⁸⁷

Innerhalb des Textes von *Zaman* findet diese Traurigkeit keine Auflösung oder Überwindung. Dies wird auch in der abschließenden Qaside 'Tingis' deutlich, die das Leben des Helden mit 'seiner' Stadt Tanger, die verschiedentlich als seine "Lebensachse"¹⁸⁸ bezeichnet wurde, zusammenfaßt.¹⁸⁹ Wenn Tanger in Tingis für 'Leben' steht, so in dessen Ambivalenz von Hoffnung und Verzweiflung. Metaphern des Niedergangs, des Scheiterns und der Marginalität bestimmen auch dieses Abschlußgedicht. Es ist die Rede vom "Fluch des Verweilens in dir"¹⁹⁰, von "Verbannung und Seuche"¹⁹¹. Trotz aller Träume und Sehnsüchte bleibt die Stadt auch Sinnbild für die Intensität des Absturzes, für die "Lust am Fall, Lust am Trost in der Wunde, die nicht heilt"¹⁹². Tanger ist eine verderbliche Stadt, und doch ist sie das Schicksal des Helden: "Wie also soll ich weggehen ... wenn du für mich ein Irrgarten bist?"¹⁹³

Es stellt sich die Frage, worin die Überwindung der Resignation besteht, wenn der Inhalt des Textes ihr zuwiderläuft. Angedeutet wird die Antwort in der Bedeutung, die das Schreiben im Verlauf von *Zaman* gewinnt. Hier findet sich die Zusammenfassung aller Strategien des Lebenskampfes und zugleich die aktive Befreiung des Ich aus den verschiedenen inneren und äußeren Zwängen.

¹⁸⁷ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

¹⁸⁸ Häfiz: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 115.

¹⁸⁹ Vgl. *Zaman*, S. 253-256/Zeit, S. 215-218.

¹⁹⁰ *Zaman*, S. 254/Zeit, S. 216.

¹⁹¹ *Zaman*, S. 254/Zeit, S. 216.

¹⁹² *Zaman*, S. 256/Zeit, S. 217.

¹⁹³ Vgl. *Zaman*, S. 254/Zeit, S. 216.

8 Vom Lebenskampf des Helden zum Lebenskampf des Autors im Schreiben

Der Persönlichkeit des Helden wird eine besondere Neigung zur Imagination zugeschrieben. In *Hubz* ist laut Natij das Lebensuniversum des Helden nach dem Prinzip des Traums geordnet.¹ Der Held versucht, mit dem gesprochenen Wort die Wirklichkeit der Imagination zu unterwerfen und der Imagination einen Einfluß über das innere Erleben hinaus zuzuweisen. Mehrfach wendet der Held diese Strategie beim Umgang mit dem größten Makel der Realität, nämlich der Existenz des Vaters, an. In *Hubz* streitet er jede Verwandtschaftsbeziehung ab. Er verleugnet seinen Vater und seine Herkunft.² Dagegen erklärt er in *Zaman* den Vater vor dem Direktor der Schule, bei der er sich bewirbt, für tot, dreiundzwanzig Jahre bevor dieser tatsächlich stirbt.³ Dies ist sowohl ein Symbol für den Versuch, mit der Vergangenheit abzuschließen, als auch ein Zeichen des Neuanfangs. In diesen Versuchen des Umgangs mit der Realität im Wort ist die Ankündigung einer der Funktionen enthalten, die das Schreiben für den Autor haben kann, was in *Zaman* zum Thema der Autobiographie wird. Das Traumbild soll mehr sein als die gegenwärtige und erinnerte Realität. In *Zaman* heißt es: "Träumen wir also ein wenig mehr, über die Erinnerungen, glücklich oder unglücklich, unserer Kindheit hinaus."⁴ Die Phantasie wird zu einem Konzept der Lebensbewältigung. Im Schreiben wird die Phantasietätigkeit zur aktiven Verwandlung der Realität durch das Wort.

Zunächst versucht der Held, das Schreiben gegen das Stigma von Armut und Unwissenheit einzusetzen, mit dem ihn seine Herkunft behaftet hat. Erfolgreiches Schreiben verändert ganz konkret die Lebenssituation und die gesellschaftliche Position des Helden. Die Anerkennung, die

¹ Natij sieht auf der Textebene eine weitere Funktion der "activité onirique", die er explizit vom "rêve" unterscheidet. Im Kontext von *Hubz* sei Träumen nicht allein ein erzähltes Faktum, wie oben dargestellt. Vielmehr betrachtet Natij die Traumtätigkeit als eine Perspektive des Textes. Diese sei notwendig, um die Dürftigkeit der kreativen Kraft und des thematischen Repertoires zu kompensieren. Vgl. Natij: *Lecture*, S. 63f. Der Traum erlaube dem Text, "de créer un système de vraisemblances narratives spécifiques et de produire, en plongeant dans la subjectivité, des faits et des événements racontables." Natij: *Lecture*, S. 64.

² Vgl. *Hubz*, S. 73f/Brot, S. 71.

³ Vgl. *Zaman*, S. 21/Zeit, S. 14.

⁴ *Zaman*, S. 167/Zeit, S. 141.

ein Schriftsteller erfährt, ist für den Helden ein Auslöser für den Entschluß, diesen Weg zu beschreiten.

Ich sagte mir: Wenn die Leute jemanden schätzen, der solche Sachen schreibt, kann ich doch so etwas oder besseres als das schreiben. Schreiben ist also eine Auszeichnung.⁵

Mohammed Sebbagh, der erste Schriftsteller, dem der Held persönlich begegnet, werde für ihn ein "ersehntes Vorbild und Verkörperung eines über die Realität erhabenen Modells"⁶, so Hāfiz.

Die erste Veröffentlichung erfüllt den Helden mit Stolz und Dünkel. Selbstironisch blickt er darauf zurück:

Die Zeitung *Al-ilm* veröffentlichte ein Stück Prosa von mir [...] mit einem Bild von mir mit Fliege. Vor Freude wurde mir schwindlig, und ich betrank mich, um mein verborgenes literarisches Talent zu feiern. Ich kaufte eine große Anzahl Exemplare, die ich an meine Studienkollegen verteilte, um diese meine große Bedeutung unter ihnen spüren zu lassen. Ich dachte: Der Junge aus der Hütte, der Sohn menschlicher Dreckshaufen, schreibt Literatur und wird veröffentlicht. Um die Wichtigkeit meiner prahlerischen Person zu mehren, kaufte ich mir eine prächtige Jacke und eine Hose, mehrere Fliegen und ein unechtes, vergoldetes Handkettchen.⁷

Die einfachen Cafés sind dem Helden nicht mehr gut genug. Er sucht die bessere Gesellschaft auf. Obwohl die Verbesserung der Position zunächst nur trügerisch ist und der erneute Sturz nicht lange auf sich warten läßt, beinhaltet diese Passage bereits einen Vorgriff auf einen Aspekt dessen, was das Schreiben schließlich für den Autor bewirkt; indem der Held zum Schriftsteller wird, erlangt er Anerkennung und Ruhm.

Das Schreiben bedeutet mehr als nur eine äußere Veränderung der Lage. Doch der Weg des Schriftstellers ist nicht so einfach, wie es dem Helden zunächst scheint. Lange Zeit verweigert sich das Schreiben dem Helden in seiner Entwicklung zum Schriftsteller. Das Scheitern in der Literatur verwandelt sich für den Helden in einen Spiegel der Vergangenheit. Elend und unzulänglich wie die Realität seiner Kindheit sind die Worte, die er zu Papier bringt. Der Grund für die Unfähigkeit zum

⁵ Zaman, S. 130/Zeit, S. 108.

⁶ Hāfiz: Bunya. In: Fuṣūl, S. 118.

⁷ Zaman, S. 131f/Zeit, S. 110.

'schönen' Schreibens liegt allein in der Vergangenheit des Schriftstellers. Sie hält keine Erinnerungen und Erfahrungen bereit, die sich in eleganten, schönen Worten ausdrücken lassen:

Ich weiß nicht, wie ich über Vogelmilch schreiben soll, über die umarmende Berührung von Engelsschönheit, Trauben von Tau, Katarakte des Schwarzen, Nachtigallenschlag. Ich weiß nicht, wie ich schreiben soll, wenn ich im Kopf einen Besen aus Kristall habe. Ein Besen ist Protest und kein Schmuck.⁸

Das Zerreißen des Geschriebenen, dieser Versuch der Selbstreinigung,⁹ wird zum Sinnbild für die Ablehnung des Vergangenen und das Scheitern des Bewältigungsversuches: "Ich schreibe, was ich in Verzweigung zerreiße. Ich bin der Schönheit des Ausdrucks unfähig. Wie geschieht das Schreiben?"¹⁰ Das erinnernde Ich sehnt sich, das alte Leben abzuschütteln, das die Vergangenheit darstellt. Es erträumt sich einen Neubeginn aus sich selbst heraus. "Wenn ich die Seele aus mir selbst erschaffte, ihr ihr Schicksal gäbe und alle Natur auslöschte"¹¹, schreibt Choukri in *Zaman*.

Im Schreiben nähern sich Autor und Held einander an. Nach Hāfiz ist *Zaman* "eine Brücke zwischen dem vergangenen und dem gegenwärtigen Ich"¹². Die im Text angelegten Entwicklungslinien verweisen über den Text der Autobiographie hinaus auf den Autor und sein Leben. Die Kreativität und Traumaktivität des Helden zeigen das vom Leser als einheitlich verstandene Ich von Held und Autor als eine der Imagination zugeneigte Person auf.

Der Autor vollendet, was der Held beginnt. Choukri unterstellt im Schreiben, insbesondere im Schreiben seiner Autobiographie, die Schrecken und Bedrohungen aus der Vergangenheit der Herrschaft des geschriebenen Wortes. Damit gelingt es ihm schließlich, sie zu bannen. Hāfiz vergleicht die Befreiung, die sich hier vollzieht, in Anlehnung an Sartre mit der Befreiung, die Genet im Akt des Schreibens erfährt. Er versteht sie als eine Befreiung von dem ontologischen Fluch, der in

⁸ Zaman, S. 133/Zeit, S. 112.

⁹ Vgl. Zaman, S. 169/Zeit, S. 144.

¹⁰ Zaman, S. 167/Zeit, S. 141.

¹¹ Zaman, S. 167/Zeit, S. 142.

¹² Hāfiz: Bunya. In: Fuṣūl, S. 119.

der Verurteilung des Kindes zum Synonym der Existenz selbst geworden war.¹³

Das Schreiben auf dem Friedhof, lange Zeit eine Gewohnheit des Autors,¹⁴ gibt einen Deutungshinweis für seinen Umgang mit der Vergangenheit. Schon in der Handlung der Autobiographie dient der Friedhof immer wieder als Ort der Sicherheit und Entspannung sowie der Ruhe, als sei die Gewißheit des Todes eine Beruhigung angesichts der Unsicherheiten des Lebens.

Ich weiß nicht, was mich immer wieder dazu treibt, auf den Friedhöfen spazierenzugehen. Ist es der Frieden, der da herrscht, oder meine Gewohnheit aus den Tagen, in denen ich dort schlief? Oder ist es aus Liebe zum Tod?¹⁵

Auch in einem Interview mit Ventavoli bestätigt Choukri seine Vorliebe für Friedhöfe und führt dies auf die dort erfahrbare Nähe zur Ewigkeit zurück, die auch die Kunst kennzeichne:

In der Nähe des Todes fühle ich mich lebendiger. Ich betrete die christlichen, arabischen, jüdischen Friedhöfe des letzten Jahrhunderts und finde Inspiration, weil ich mich der Ewigkeit nähere. Auch die Kunst gehört zu den ewigen Dingen.¹⁶

Die Verarbeitung der eigenen endlichen Vergangenheit auf dem Friedhof deutet auf den Wunsch hin, das erfahrene Schicksal zu begraben. Den Helden, das alte Ich des Autors, scheint Choukri wie einen Toten behandeln zu wollen, indem er ihm auf dem Friedhof begegnet. Das Leben, welches das Ich der Vergangenheit erfahren hat, übergibt er dem Tod. Dem Tod des Alten wird im kreativen Akt etwas Neues entgegengestellt.

Schreiben erhält eine besondere Funktion und eine besondere Macht. Das literarische Konzept wird zur Erfüllung eines Lebenskonzeptes, das dem Menschen die Schöpfungsgabe über sein eigenes Leben zuspricht. Im Vorwort der arabischen Ausgabe von *Hubz* gibt Choukri dem Leser dieses Konzept als Schlüssel zum Verständnis seines autobiographischen Schreibens mit auf den Weg:

¹³ Vgl. Ḥāfiẓ: *Bunya*. In: *Fuṣūl*, S. 113.

¹⁴ Vgl. *Gespräche mit Choukri* 18.-21.2.1995.

¹⁵ *Zaman*, S. 42/*Zeit*, S. 31.

¹⁶ Ventavoli, Bruno: "Choukri, ho visto l'inferno e lo racconto a tutti". In: *La Stampa* (29.5.1993), S. 3.

Er bringt das Lebende aus dem Toten hervor. Er bringt das Lebende hervor aus dem Verfaulten und Verwesten. Er bringt es hervor aus dem Ekelerregenden und dem Verfallenen.¹⁷

Grundlage dieser Formulierung ist die Sure 6, Vers 95 des Koran. Dort heißt es:

Gott ist es, der die (Samen)körner und die Dattelkerne spaltet (und keimen läßt) und so das Lebendige aus dem Toten hervorbringt. Und (er ist es) der das Tote aus dem Lebendigen hervorbringt.¹⁸

Choukri selbst hat einen Hinweis auf die Bedeutung dieses Zitats gegeben: "Diese Worte sind nicht religiös zu verstehen, sondern auf den Menschen zu übertragen. Der Mensch schafft sein Leben nach seinem eigenen Vorbild selbst."¹⁹ Choukri setzt damit dem Koranzitat, das er verwendet, die Vorstellung eines selbstverantwortlichen Menschen entgegen, der sein Schicksal selbst bestimmt. Was in der Sure Aufgabe Gottes ist, schreibt Choukri dem Menschen zu. Der Mensch wird zu seinem eigenen Schöpfer:

Der Mensch ist der Schöpfer seines Lebens, er kann die Dinge in ihm selbst, die tot sind, die durch seine Erfahrungen getötet wurden, zum Leben erwecken, er kann sie überwinden.²⁰

Für die Autobiographie heißt das, daß Choukris Schreiben nicht nur Schreiben über das Leben ist. Er schafft vielmehr aus Elementen des alten Lebens ein neues Leben in einer neuen Geschichte der Vergangenheit, die bis in die Zukunft hineinwirkt. Dies geschieht angesichts einer Lebensvergangenheit, die sich vor allem negativ definiert, nämlich durch die Entbehrung.

Šāwī liest die Autobiographie Choukris als eine Doppelstruktur von Zerstörung und Aufbau. Während die Oberflächenstruktur die Lektüre auf die Zerstörung von Erzähler und Romanfiguren lenke, orientiere die Tiefenstruktur den Leser darauf hin, die Zerstörung als sprachliche, strukturelle und narrative Gestalt der Gesamtkonstruktion zu erachten

¹⁷ Hubz, S. 8. Das Vorwort fehlt in der deutschen Ausgabe.

¹⁸ Zitiert nach: Der Koran. Übersetzung von Rudi Paret. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz ⁵1989, S. 101.

¹⁹ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

²⁰ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

und damit als Element des Aufbaus auf der Textebene zu sehen.²¹ Hier findet sich das strukturelle Äquivalent des Vorgangs, in dem Choukri versucht, sich in der Zerstörung und in der Neuschaffung der Vergangenheit in der Literatur ein neues, beständigeres Leben zu schaffen. Konkretisiert wird dies im Schreiben und in der Veröffentlichung seiner Autobiographie – in einem Schreiben, das die Stufe des Zerreißens des Geschriebenen überwunden hat.

²¹ Vgl. Šāwī: Ġada1, S. 106.

9 *Al-ḥubz al-ḥāfi* und *Zaman al-'aḥtā'* als Dokumente eines erfolgreichen Lebenskampfes?

"Das wahre Leben geschieht erst im Schreiben"¹, äußert Mohamed Choukri im Gespräch. In der literarischen Umsetzung seiner Vergangenheit schafft er nicht einen historischen Bericht, sondern die Neugestaltung des eigenen Lebens. Diese entsteht durch eine rückwirkend interpretierende und kontrollierende Anordnung der Elemente der Vergangenheit mit den Gestaltungsmitteln der Fiktion, wie dies Eigenart autobiographischen Schreibens ist. Über reine Faktenwahrheit hinaus stellt Choukri eine innere Wahrheit seines Lebens dar.

Diese besteht aus einem Kontinuum von Held und Autor, das zwei wesentliche Eigenschaften hat:

Der Persönlichkeit ist zum einen das Selbstbewußtsein als Außenseiter zu eigen. Es entwickelt sich aus der Umwandlung der Marginalität als Stigma zum identitätsstiftenden Element. Diese Marginalität ergibt sich aus den durch Entbehrung geprägten äußeren Lebensbedingungen des Helden und findet ihr Äquivalent nicht nur in der Vergangenheit des Autors, sondern auch in der Rezeption seines Werkes als das eines Außenseiters. Choukri provoziert sie in *Ḥubz* durch den radikalen Bruch mit den Tabus seiner Gesellschaft.

Zum anderen ist die Persönlichkeit gekennzeichnet durch einen starken Willen, in einer lebensfeindlichen Umwelt nicht nur zu bestehen, sondern sich auf Herausforderungen einzulassen, die aus dem durch Armut, Elend und Unwissenheit eingeschränkten Lebensraum herausführen. Choukri versteht die in der Autobiographie genannten Herausforderungen nicht nur für den Helden, sondern über den Text hinaus auch für sich als reale Person zur Antriebskraft für entscheidende Veränderungen in seinem Leben.

Zur größten Herausforderung seines Lebens erklärt Choukri das Schreiben.² Im Schreiben ist der Lebenskampf in der dauerhaften Überwindung von Entbehrung und des mit ihr verbundenen Stigmas

¹ Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

² Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

für den Autor erfolgreich. Mit der Anerkennung, die Choukri nach der Veröffentlichung von *Hubz* erfährt, gehen ein sozialer Aufstieg und die materielle Verbesserung seiner Lage einher. Damit ist das Schaffen eines neuen Lebens nicht nur als künstlerisches Konzept, sondern auch als konkrete Veränderung in der Lebenssituation des Autors umgesetzt.

Aus dieser Situation heraus schreibt Choukri in *Zaman* um die Stabilisierung seiner gesellschaftlichen Position und der erfahrenen Anerkennung. Mit Paul Bowles, der als einer der wenigen internationalen Künstler in Tanger geblieben sind, hat Choukri gebrochen. Von dem Buch über Bowles, an dem Choukri derzeit arbeitet, ist eine Abrechnung mit dem ehemaligen Förderer zu erwarten. Seine Literatur verlegt Choukri nun zum Teil selbst. Die Wahl der Außenseiterposition als eigener Standort erfolgt nur noch auf der selbst bereits etablierten Ebene der literarischen Zuordnung des eigenen Schreibens zur Pikaerliteratur als einer Literatur der Marginalität.

Wichtiger für das persönliche Leben des Autors ist jedoch ein anderer Aspekt beim Schreiben von *Zaman*. Choukri sagte im Gespräch, die Herausforderung, der er sich mit der Arbeit an diesem zweiten Teil der Autobiographie gestellt habe, bestehe in der Rückkehr zur literarischen Arbeit nach einer langen Schreibpause und der Bewahrung der Identität als Schriftsteller.³ Das Schreiben von *Zaman* diene also nicht mehr der Überwindung der materiellen Entbehrung und der Bewältigung ihrer Spuren, sondern der Identitätsstiftung und Sinnggebung. Schreiben ist für Choukri immer noch eine Strategie im Lebenskampf, wenn auch auf einer Ebene, auf der er die extreme materielle Entbehrung des Helden in *Hubz* hinter sich gelassen hat. Das Scheitern und die Traurigkeit, die Choukri in *Zaman* beschreibt, machen den Gegenpol seines Erfolgs aus, auch über den Text von *Zaman* hinaus.

Das Besondere an Choukri als Autobiograph ist, daß er seine rückwirkende Interpretation der eigenen Lebenserfahrungen, die er in der Autobiographie vollzieht, auch auf die Ebene des Autors überträgt. Damit macht er die Autobiographie zu einer Art Mythos des eigenen Lebens, der als Erklärungsmuster für vergangenes und Leitfaden für

³ Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

zukünftiges Handeln dient. Choukri organisiert so sein Leben, als sei er der Held seiner Autobiographie.

"Das Schreiben hat mich gerettet",⁴ erklärt Choukri. Es bleibt offen, inwieweit das Konzept des Schreibens als Herausforderung im Leben Choukris auf die Dauer eine erfolgreiche Strategie des Lebenskampfes sein kann. Dies wird nicht zuletzt von den Reaktionen des Publikums abhängen.

⁴ Vgl. Gespräche mit Choukri 18.-21.2.1995.

10 Literaturverzeichnis

10.1 Primärliteratur

Šukrī, Muḥammad: Al-ḥubz al-ḥāfi. Sīra dātīya riwā'īya 1935-1956. London [o. J.].

Šukrī, Muḥammad: Zaman al-'aḥtā'. Sīra dātīya riwā'īya. [o. O.] 21992.

10.2 Weitere Werke des Autors

Šukrī, Muḥammad: Al-ḥaima. Tangerang 1985.

Šukrī, Muḥammad: Ġān Ġinīh [Jean Genet] fī Ṭaṅġa. Rabat 21993.

Šukrī, Muḥammad: Maġnūn al-ward. Qiṣaṣ. Qaddama lahā d-Duktūr Muḥammad Barrāda. Beirut 1979.

Šukrī, Muḥammad: As-sa'āda. (Masraḥīya). Rabat 1994.

Šukrī, Muḥammad: Aš-šutṭār. Yalīhi l-bunya an-naṣṣīya li-sīrat at-taḥarrur min al-qahr bi-qalam D. Šabrī Ḥāfiḏ. London, Beirut 1992.

Šukrī, Muḥammad: As-sūq ad-dāḥiī. Rabat 21992.

Šukrī, Muḥammad: Tinnissī Wilyāmz [Tennessee Williams] fī Ṭaṅġa. Rabat 1993.

10.3 Übersetzungen

Choukri, Mohamed: "Bachir, Alive and Dead / Men are Lucky / The Converse City: Gum, Against the Current, Sheheriar and Sheherazade, Men at the Work, The Warning / The Prophet's Slippers". In: Bowles, Paul (Hg.): Five Eyes. Stories by Abdeslam Boulaich, Mohamed Choukri, Larbi Layachi, Mohammed Mrabet, Ahmed Yacoubi. Edited & Translated by Paul Bowles. Santa Barbara 1979, S. 77-135.

Choukri, Mohamed: Das nackte Brot. Ein autobiographischer Roman und fünfzehn Erzählungen. München 1992.

Choukri, Mohamed: For Bread Alone. Translated from the Arabic with an introduction by Paul Bowles. San Francisco 1987. Reprint. Originally published: London 1973.

Choukri, Mohamed: Le Pain nu. Récit autobiographique traduit de l'arabe et présenté par Tahar Ben Jelloun. Paris 1981.

Choukri, Mohamed: Zeit der Fehler. Frankfurt a.M. 1994.

Choukri, Mohamed: Jean Genet und Tennessee Williams in Tanger. Hamburg 1995.

10.4 Sekundärliteratur

°Abbās, 'Iḥsān: Fann as-sīra. Beirut [1962].

°Abd al-Qādir, Fārūq: "Muḥammad Šukrī: hādā l-kātib ar-raġīm!". In: An-Nāqid 13 (Juli 1989), S. 66-70.

Al-°Abd Allāh, °Imād: "Al-'ab al-mal°ūn. As-sīra ad-dātīya bain al-mušākasa wa-l-muṭāqafa". In: An-Nāqid 61 (Juli 1993), S. 56-58.

Aichinger, Ingrid: "Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk". In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt 1989, S. 170-199.

Arnaud, Jacqueline: Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine. 2 Bde. Lille, Paris 1982.

Barrāda, Muḥammad = Mohammed Berrada

Barrāda, Muḥammad: "'Aḥṭā'uka l-latī tuḥibbuhā". In: Šukrī, Muḥammad: Zaman al-'aḥṭā'. Sīra dātīya riwā'īya. [o. Ort] 1992, S. 5-13.

Barrāda, Muḥammad: "Al-ḥubz al-ḥāfi: qirā'a fī sīrat ad-dawāt al-muġība". In: Al-Ittiḥād al-Ištirākī (Al-mulḥaq at-taqāfi) 43 (Aug. 1984), S. 4-5.

Barrāda, Muḥammad: "Muqaddima". In: Šukrī, Muḥammad: Maġnūn al-ward. Qiṣaṣ. Qaddama lahā d-Duktūr Muḥammad Barrāda. Beirut 1979, S. 5-15.

Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur. Zwei Essays. Hamburg 1959.

Basfao, Kacem: "La Littérature maghrébine: une question de langue". In: AAN 24 (1985), S. 379-384.

Ben Jelloun, Tahar: "Préface: Le texte nu". In: Choukri, Mohamed: Le Pain nu. Récit autobiographique traduit de l'arabe et présenté par Tahar Ben Jelloun. Paris 1981, S. 7-9.

Ben Jelloun, Tahar: "Une Technique de viol". In: Le Monde (9.6.1972), S. 21.

Benjelloun, Reda: "L'Écriture m'a sauvé". In: JA 1769 (1.-7.12.1994), S. 60-63.

Berrada, Mohammed = Muḥammad Barrāda

Berrada, Mohammed: "Le Pain nu: 20 ans après". In: Libération 479 (22.5.1992), S. 16-17.

Bergmann, Klaus: Lebensgeschichte als Appell. Autobiographische Schriften der 'kleinen Leute' und Außenseiter. Opladen 1991.

Bischoff, Simon: "Längs der Fluchtlinie". In: du, die Zeitschrift der Kultur 6 (Zufucht Tanger. Ein Ort für Literaten) (1990), S. 48-59.

Bischoff, Simon (Hg.): Paul Bowles. Fotografien. "Wie hätte ich ein Foto in die Wüste schicken können?". Zürich 1993.

Bowles, Paul (Hg.): Five Eyes. Stories by Abdeslam Boulaich, Mohamed Choukri, Larbi Layachi, Mohammed Mrabet, Ahmed Yacoubi. Edited & Translated by Paul Bowles. Santa Barbara 1979.

Bowles, Paul: Let It Come Down. Santa Barbara 1952.

Bowles, Paul: "Notes on the Work of the Translator". In: Bowles, Paul (Hg.): Five Eyes. Stories by Abdeslam Boulaich, Mohamed Choukri, Larbi Layachi, Mohammed Mrabet, Ahmed Yacoubi. Edited & Translated by Paul Bowles. Santa Barbara 1979, S. 7-8.

Bowles, Paul: The Sheltering Sky. Santa Barbara 1949.

Bowles, Paul: The Spider's House. Santa Barbara 1955.

Bowles, Paul: Without Stopping. An Autobiography. New York 1972.

Bowles, Paul: Yallah. New York 1957.

Briatte, Robert: Paul Bowles, 2117 Tanger Socco. Ein Leben. Reinbek bei Hamburg 1991.

Brunold, Georg: "Zwischenwort". In: Choukri, Mohamed: Das nackte Brot. Ein autobiographischer Roman und fünfzehn Erzählungen. Frankfurt a.M. 1992, S. 211-213.

Burroughs, William S.: Letters to Allen Ginsberg. New York 1982.

Chandler, Frank W.: "Definition der Gattung". In: Heidenreich, Helmut (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt 1969, S. 1-7.

Charhadi, Driss ben Hamed: A Life Full of Holes. New York 1964.

Chebel, Malek: L'Esprit de sérail. Perversions et marginalités sexuelles au Maghreb. Paris 1988.

Choukri, Mohamed = Muḥammad Šukrī

Choukri, Mohamed: "Being and Place". In: Ghazoul, Ferial J. / Barbara Harlow (Hg.): The View from Within. Writers and Critics on Contemporary Arabic Literature. A Selection from Alif: Journal of Comparative Poetics. Kairo 1994, S. 220-227.

Corominas, J.: "Das Wort *picard*". In: Heidenreich, Helmut (Hg.): Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman. Darmstadt 1969, S. 255-266.

Déjeux, Jean: Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française. Paris 1984.

Déjeux, Jean: "Francophone Literature in the Maghreb: The Problem and the Possibility". In: RAL 23 (1992), S. 5-19.

Déjeux, Jean: Maghreb. Littératures de langue française. Paris 1993.

Déjeux, Jean: *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et auteurs.* Ottawa 1973.

du, die Zeitschrift der Kultur 6 (Zuflucht Tanger. Ein Ort für Literaten) (1990).

Dugas, Guy: "Une ou des Littérature(s) maghrébine(s)". In: Bencheikh, Mustapha / Anissa Chami / Abdallah Memmes / Pierre Hartmann / Rachida Boustia / Guy Dugas / Alaoui Mdarhri / Kacem Basfao / Lahcen Mouzouni / Abderrahman Tenkoul: *Approches scientifiques du texte maghrébin.* Casablanca 1987, S. 70-79.

Durand, Annick Andrée: *Persistence of Literary Clichés. North Africa in Contemporary Literature.* Diss. New York 1990.

El Kouche, Boubkeur: "Paul Bowles et le Maroc". In: TJ 11/5 (Spécial Tanger) (1994), S. 14-21.

Encyclopaedia of Islam. New Edition. Vol 1- . Leiden 1954- .

Faath, Ute: "Das Schwinden der Sprache - Paul Bowles und Nordafrika". In: Faath, Sigrid / Hanspeter Mattes (Hg.): *Wuqūf 4-5* (1989-1990). Hamburg 1991, S. 305-313.

Fähndrich, Hartmut: "Fathers and Husbands: Tyrants and Victims in some Autobiographical and Semi-Autobiographical Works from the Arab World". In: Allen, Roger / Hilary Kilpatrick / Ed de Moor (Hg.): *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature.* London 1995, S. 106-115.

Finlayson, Iain: *Tangier: City of the Dream.* San Francisco 1993.

Fischer, Wolfdietrich: *Grammatik des Klassischen Arabisch. 2., durchgesehene Ausgabe.* Wiesbaden 1987.

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Unter Mitwirkung von Maria Bonaparte, herausgegeben von Anna Freud [u.a.].* Bd. 12. (Werke aus den Jahren 1913-17). London 1949.

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Unter Mitwirkung von Maria Bonaparte, herausgegeben von Anna Freud [u.a.].* Bd. 14. (Werke aus den Jahren 1925-31). London 1948.

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Unter Mitwirkung von Maria Bonaparte, herausgegeben von Anna Freud [u.a.].* Bd. 16. (Werke aus den Jahren 1932-39). London 1950.

Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität.* Frankfurt a.M. 1967.

Gontard, Marc: *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française.* Paris 1993.

Gontard, Marc: *La Violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française.* Paris, Rabat 1981.

Green, Michelle: *The Dream at the End of the World: Paul Bowles and the Literary Renegades in Tangier.* London 1992.

- Guillén, Claudio: "Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken". In: Heidenreich, Helmut (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt 1969, S. 375-396.
- Gusdorf, Georges: "Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie". In: Niggli, Günter (Hg.): *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 121-147.
- Ḥāfīz, Ṣabrī: "Al-bunya an-naṣṣīya li-sīrat at-taḥarrur min al-qahr". In: Ṣukrī, Muḥammad: *Aṣ-ṣuṭṭār. Yaḥīhi l-bunya an-naṣṣīya li-sīrat at-taḥarrur min al-qahr bi-qalam D. Ṣabrī Ḥāfīz*. London, Beirut 1992, S. 219-242.
- Ḥāfīz, Ṣabrī: "Al-bunya an-naṣṣīya li-sīrat at-taḥarrur min al-qahr". In: *Fuṣūl* 11/2 (Sommer 1992), S. 100-121.
- Harder, Ernst: *Arabische Sprachlehre. Neubearbeitet von Annermarie Schimmel*. Heidelberg 1989.
- Harpprecht, Klaus: "Mythos Tanger. In der alten Hochburg der Gänger, Mädchenhändler und Geheimagenten". In: *Merian* 1 (Marokko) (1987), S. 68-73.
- Heidenreich, Helmut: "Einleitung". In: Heidenreich, Helmut (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt 1969, S. IX-XVII.
- Heine, Peter: *Kulturknigge für Nichtmuslime - Ein Ratgeber für alle Bereiche des Alltags*. Freiburg 1994.
- Höbel, Wolfgang: "Inventur im Irrenhaus". In: *Der Spiegel* 21 (22.5.1995), S. 192-195.
- Ḥūrī, 'Ilyās. "Al-kitāba fī l-ḡasad al-ḥayy". In: *Al-Balāḡ al-Maḡribī* (12.11.1983), S. 13-14.
- Kaye, Jacqueline / Abdelhamid Zoubir: *The Ambiguous Compromise. Language, Literature and National Identity in Algeria and Morocco*. London, New York 1990.
- Khaïr-Eddine, Mohammed: *Le Déterreur*. Paris 1973.
- Khatibi, Abdelkebir: *Le Roman maghrébin. Essai*. Rabat 1979.
- Der Koran*. Übersetzung von Rudi Paret. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1989.
- Kronsbein, Joachim: *Autobiographisches Erzählen. Die narrativen Strukturen der Autobiographie*. München 1984.
- Laroui, Abdallah: *L'Idéologie arabe contemporaine. Essai critique. Préface de Maxime Rodinson*. Paris 1970.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. 1994.
- Lejeune, Philippe: *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris 1980.

- Lejeune, Philippe: *Moi aussi*. Paris 1986.
- Lewis, Bernard: "First-Person Narrative in the Middle East". In: Kramer, Martin (Hg.): *Middle Eastern Lives. The Practice of Biography and Self-Narrative*. New York 1991, S. 20-34.
- Lipp, Wolfgang: "Selbststigmatisierung". In: Brusten, Manfred / Jürgen Hohmeier (Hg.): *Stigmatisierung 1. Zur Produktion gesellschaftlicher Randgruppen*. Darmstadt 1975, S. 25-53.
- Al-Maḡālīh, ʿAbd al-ʿAzīz: *Talāqī l-ʿaṭrāf. Qirā'a 'ūlā fī namādiḡ min 'adab al-maḡrib al-kabīr. Al-Maḡrib, al-Ġazā'ir, Tūnis*. Beirut 1987.
- Mattes, Hanspeter: "Tanger - Facetten einer Stadt in Geschichte, Gegenwart und Zukunft". In: Faath, Sigrid / Hanspeter Mattes (Hg.): *Wuqūf 4-5 (1989-1990)*. Hamburg 1991, S. 245-304.
- Mikhail, Mona N.: "Muhammad Shukri, Al-Khubz al-hāfi: An Autobiography 1935-1956". In: *IJMES* 22/4 (Nov. 1990), S. 504-506.
- Misch, Georg: *Geschichte der Autobiographie. Zweiter Band: Das Mittelalter. Erster Teil: Die Frühzeit. Erste Hälfte*. Frankfurt a.M. 1955.
- Misch, Georg: *Geschichte der Autobiographie. Dritter Band: Das Mittelalter. Zweiter Teil: Das Hochmittelalter im Anfang. Zweite Hälfte*. Frankfurt a.M. 1962.
- Molho, Maurice: "Introduction à la pensée picaresque". In: *Romans picaresques espagnols. Introduction, chronologie, bibliographie par M. Molho. Traductions, notes et glossaire par M. Molho et J.-F. Reille*. Paris 1968, S. XI-CXLII.
- Monego, Joan Phyllis: *Maghrebian Literature in French*. Boston 1984.
- Mouzouni, Lahcen: *Le Roman marocain de langue française*. Paris 1987.
- Mrabet, Mohammed: *Love with a Few Hairs*. London 1986.
- Mrabet, Mohammed: *Look and Move On*. London 1989.
- An-Naḡḡār, Muḡammad Raḡab: *Ḥikāyāt aš-ṣuṭṭār wa-l-ʿayyārīn fī t-turāṭ al-ʿarabī*. Kuwait 1981.
- Natij, Salah: "Le *Pain nu* de Mohamed Choukri: une lecture plurielle". In: *IBLA* 55/1 169 (1992), S. 57-70.
- Natij, Salah: "Comparatisme et réception interlittéraire. Présence du roman arabe en France. Le cas de Mohamed Choukri et de Tayeb Salah [sic]". [Masch.-schr.] Montpellier 1990.
- Odeh, Nadja: *Dichtung - Brücke zur Außenwelt. Studien zur Autobiographie Fadwā Ṭūqāns*. Berlin 1994. (Islamkundliche Untersuchungen; Bd. 178).
- Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen 1987.
- Pantucek, Svetozár: *Tunesische Literaturgeschichte*. Wiesbaden 1974.

- Pascal, Roy: Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt. Stuttgart 1965.
- Pascal, Roy: "Die Autobiographie als Kunstform". In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt 1989, S. 148-157.
- Petit, Jacques: "Permanence et renouveau du picaresque". In: Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg (Avril 1970). Textes recueillis et présentés par Michel Mansuy. Paris 1971, S. 45-53.
- Rogers, Michael: "Manchen gefällt es, und sie bleiben". In: du, die Zeitschrift der Kultur 6 (Zuflucht Tanger. Ein Ort für Literaten) (1990), S. 74-95.
- Rosenthal, Franz: "Die arabische Autobiographie". In: Studia Arabica 1 (Analecta Orientalia 14) (1973), S. 1-40.
- Šabbārī, ʿAbd al-Mu'min: "Muwāḡahat al-qahr al-iḡtimāʿī bi-r-rafd wa-t-taḡaddī". In: An-Nāqid 20 (Feb. 1990), S. 69-71.
- Said, Edward: Orientalism. London 1978.
- Salzmann, Madeleine: Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti. Bern/Frankfurt a.M./New York/Paris 1988. (Zürcher Germanistische Studien; Bd. 11).
- Sartre, Jean-Paul: Questions de méthode. Paris 1960.
- Aš-Šāwī, ʿAbd al-Qādir: "(Zaman al-'aḡṡā'): ḡadal al-hadm wa-l-binā'". In: Maḡallat al-'Adāb (ʿAdad ḡaṡṡ bi-l-'adab al-maḡribī l-muʿāṡir) 1/2 (Jan. 1995), S. 104-106.
- Aš-Šāwī, ʿAbd al-Qādir: Sulṡat al-wāqiʿiyya. (Maḡālāt taḡbīqiyya fī r-riwāya wa-l-qiṡṡa). Damaskus 1981.
- Sawyer-Lauçanno, Christopher: An Invisible Spectator: a Biography of Paul Bowles. London 1989.
- Sedreddine, Rajae: "Effets de sacrilège et de laïcisation dans la littérature maghrébine contemporaine, à travers les oeuvres de Choukri, Khaïr-Eddine et Khatibi". [Masch.-schr.] Diss. Nantes 1982.
- Seidenfaden, Eva: Ein kritischer Mittler zwischen zwei Kulturen: der marokkanische Schriftsteller Driss Chraïbi und sein Erzählwerk. Bonn 1991. (Abhandlungen zu Sprache und Literatur 36).
- Sezgin, Fuat: Geschichte des arabischen Schrifttums. Band 2. Leiden 1975.
- Shapiro, Stephen A.: "The Dark Continent of Literature: Autobiography". In: Comparative Literature Studies 5/4, (1968), S. 421-454.

- Shuiskii, S. A.: "Some Observations on Modern Arabic Autobiography". In: JAL 13 (1982), S. 111-123.
- Sloterdijk, Peter: *Literatur und Organisation von Lebenserfahrung. Autobiographien der zwanziger Jahre.* München 1978.
- Souiller, Didier: *Le Roman picaresque.* Paris 1980.
- Šukrī, Muḥammad = *Mohamed Choukri*
- Šukrī, Muḥammad: "Mafhūmī li-s-sīra ad-dātīya aš-šuttārīya". In: *Ar-riwāya al-ʿarabīya: wāqiʿ wa-ʿāfāq. An-nuṣūṣ al-kāmila li-nadwat ittihād kuttāb al-Maḡrib bi-Fās* 1980. Beirut 1981, S. 321-323 u. S. 419-421.
- Tarchouna, Mahmoud: *Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols. Préface d'André Miquel.* Tunis 1982.
- Tribune Juive 11/5 (Spécial Tanger) (1994).
- Ventavoli, Bruno: "Choukri, ho visto l'inferno e lo racconto a tutti". In: *La Stampa* (29.5.1993), S. 3.
- Wagner, Ewald: *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung. Band 1. Die altarabische Dichtung.* Darmstadt 1987. (Grundzüge; Bd. 68).
- Wehr, Hans: *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart. Arabisch-Deutsch. Unter Mitwirkung von Lorenz Kropfitsch neu bearbeitet und erweitert.* Wiesbaden 1985.
- Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt. 2. völlig Neubearb. Auflage.* Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971.
- Westermarck, Edward: *Ritual and Belief in Morocco. 2 Bde.* London 1926.
- Al-Yaum as-Sābiʿ: "Al-kitāba daʿwā dīd az-zulm". (Interview mit Muḥammad Šukrī). In: *Al-Yaum as-Sābiʿ* (25.2.1985), S. 32-33.
- Zonis, Marvin: "Autobiography and Biography in the Middle East: A Plea for Psychopolitical Studies". In: Kramer, Martin (Hg.): *Middle Eastern Lives. The Practice of Biography and Self Narrative.* New York 1991, S. 60-88.
- Zumthor, Paul: *Introduction à la poésie orale.* Paris 1983.

Abkürzungen

AAN	Annuaire de l'Afrique du Nord
EI ²	Encyclopaedia of Islam
IBLA	Revue de l'Institut des Belles Lettres Arabes
IJMES	International Journal of Middle Eastern Studies
JA	Jeune Afrique
JAL	Journal of Arabic Literature
TJ	Tribune Juive
RAL	Research in African Literatures

10.5 Index

- Analphabeten (als Erzähler) 24, **42-46**
 Analphabetentum 69-71, 107-109
 Armut 57, 59-62, 69, 80, 110
 Autobiographie 10-17; (arabische) 26-28, 67
 autobiographischer Pakt 11-13
 Autor **6-9**, 10-14, 73, 110, 116, 118-121, **124-126**
 Bildung 70, 85, 107-112, 120
 Bowles, Paul 9, 24, **35-37**, 39, **40-53**, 125
 Diskriminierung 63-64
 Entwurzelung 56, 63
 Erinnerung 116
 Erzähler 62, 72-75, 116
 Exotismus 35, 41, 53-54
 Fiktion 13-17, 124
 Flucht 59-60, 86-89
 Frau 80, 98-99, 101-102, 106; (arabische als Autorin) 28
 Friedhof 65, 121
 Genre 10-21
 Gewalt 56, **65-69**, 81-83, 87, 89, 93, 98-100, **102-107**, 111, 115
 Herausforderung 79, 108, 110-111, 124-126
 Homosexualität 37-38, 48
 Hunger 18, 20, 59-62, 89
 Identität 76, 94-96, 124-125
 Imagination 79-86, 99, **118**, 120
 Literatur (maghrebinische) 22-26, 67
 Literaturkritik (arabische) 22, **29-31**, 100-101
 Marginalität 18, 21, 38-39, 57, 63, 90, 94-95, 102, 105, 111, 124-125
 Memoiren 27
 Migration 13, 24, 57, 59, **61-63**, 86
 Moral 29, **90-94**, 99-100, 105
 orale Literatur 43-46, 51-52
 Perspektive 60-62, **72-75**
 Phantasie **79-86**, 99-100, 115, 118
 Pikaroroman 14, **17-21**, 95, 125
 Pikaro (pikarischer Held) **19-21**, 87, 92-95
 Pornographie 30, 100-101
 Prostitution 30, 65, 92, 101-102
 Rausch 36, 84, 106
 Realität 16-17, 79, 81-86, 118
 Referentialität 10-12, 16
 Religion 77-79, 122
 Resignation 31
 Rezeption 11, 22-26, 28-31, 53-55
šatir 17, 20
 Scheitern 31, 111-117, 119-120
 Schreiben 31, 70, **118-126**
 Selbststigmatisierung 90
 Sexualität 25, 29-30, 38, 47-48, 80, 82, 84, 94, **96-102**
sīra dātīya 26-27
 Stigma 56, 64, 71, 94-95, 99, 111, 118, 124
 Stil 71-75
 Tabu 1, 25, 31, 67, 124
 Tanger (als Entstehungsumfeld) 33-39, (im Werk) 86, 117
 Tangerroman 18, 23-24
tarǧama dātīya 26

Textstruktur 71-75, 88, 103, 122-123
 Tod 59-60, 64-65, 66, 70, 77-78, 83, 86-87, 121-122
 Todesdrohung 29
 Tradition 40-42, 45, 67
 Trauer 113-117
 Traum 79-82, 85-86, 98-99
 Vater 13, 25, 29, 59, 63, 65-68, 78, 81-89, 96, 100, 104, 118
 Vergangenheit 112-114, 116, 119-123
 Wirklichkeit (vs. Fiktion) 15-17, 118

 Bowles, Paul 8, 24, 28-31, 38, 40-53, 123
 Diskurs 10-17 (arabische) 28-31, 37
 Entwicklung 28-31, 37
 Erinnerung 28-31, 37
 Erzähler 65, 72-75, 118
 Exotismus 25, 41, 53-54
 Fiktion 15-17, 118
 Flucht 59-60, 64-65, 66, 70, 77-78, 83, 86-87, 121-122
 Frau 80, 88-99, 101-102, 108 (arabische als Autorin) 28
 Friedhof 85, 121
 Genre 10-17
 Gewalt 28-31, 37
 Herzensbildung 78, 108, 110-111, 124-125 (s. 109, 110) In: La Stampa (20.10.1971) 110, 111
 Homosexualität 37-38, 48
 Hunger 10, 28-31, 37
 Identität 28-31, 37
 Imagination 79-82, 85-86, 98-99, 118, 120
 Literatur (arabische) 28-31, 37
 Literatur (deutsch) 28-31, 37
 Marginalität 18, 21, 28-31, 37, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125
 Membran 27
 Mitternacht 18, 21, 28-31, 37
 Moral 28, 30-31, 37
 orale Literatur 43-45, 51-52
 Parabel 60-62, 72-75
 Phantasie 79-82, 85-86, 98-99, 118, 120
 Pikareskenroman 14, 17-21, 95, 120
 Piktur (arabische) 28-31, 37
 Pornographie 68, 100-101, 2 (s. 109, 110) In: La Stampa (20.10.1971) 110, 111
 Prostitution 30, 65, 92, 101-102
 Rausch 60-62, 72-75
 Realität 10-17, 118
 Referenzialität 10-17, 118
 Religion 77-78, 122
 Resonanz 31
 Resonanz 11, 120-121, 124-125 (s. 109, 110) In: La Stampa (20.10.1971) 110, 111
 Sätze 77, 20
 Schein 31, 111-117, 119-120
 Schreiben 31, 70, 118-120
 Selbstmitleid 60
 Sexualität 28, 29-30, 38, 47-48, 50, 52, 84, 89, 100-102
 Sire 28-31, 37
 Stigma 28, 64, 71, 84-85, 98, 117, 118, 120
 Stil 77-78
 Tabu 1, 25, 28-31, 37
 Tاجر (als Entstehungsort) 33-38 (im Werk) 80, 117
 Targemoman 18, 23-24
 Turgama 28





97 A 9868

ULB Halle 3
001 045 393



1



ISSN 0939-1940
ISBN 3-87997-264-8

