



Valérie Wetter

Entre Orient et Occident.

Lebensräume in *La goutte d'or* von Michel Tournier

S y m C i t y

Zeitschrift des Intensivprogramms

URBES EUROPAEAE

Beihefte, Band 1

Valérie Wetter
Entre Orient et Occident.
Lebensräume in *La goutte d'or*
von Michel Tournier

Valérie Wetter
Entre Orient et Occident.
Lebensräume in *La goutte d'or*
von Michel Tournier

S y m C i t y
Zeitschrift des Intensivprogramms „URBES EUROPAEAE“
Beihefte, Band 1

SymCity.

Publikationen des Intensivprogramms URBES EUROPAEAE
,Europäische Städte – Villes européennes – Ciudades europeas'

Herausgegeben von Javier Gómez-Montero & Christina Bischoff

in Verbindung mit

Anxo Abuin, Anne-Marie Autissier,
Mireille Azzoug, Encarnación Sánchez García,
Jüri Talvet, Dolores Vilavedra

Redaktion und Layout: Christina Bischoff

Satz: Hendrik Detjen

Umschlaggestaltung: Lisa Meiercord

Umschlagbild: Pash Buzari, Azteca (2005)

Beiheft 1
Kiel 2010



Education, Audiovisual and Culture Executive Agency
Unit Erasmus – Jean Monnet – Study Centres

Project N° 28321-IC-2005-1-DE-ERASMUS-IPUC-4

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	9
1 DER ROMAN MICHEL TOURNIERS	
ZWISCHEN TRADITION UND POSTMODERNE	24
1 Postmoderne und Poststrukturalismus	24
2 Die postmoderne Mythenerzählung Michel Tourniers	29
3 Die traditionelle Form des Tournierschen Romans	32
2 LEBENSÄÄUME IN <i>LA GOUTTE D'OR</i>	37
1 Theoretische Konzepte zum Lebensraum	37
2 Der Lebensraum des Orients	53
3 Der Lebensraum des Okzidents	78
4 Gesamtstruktur des Lebensraumes	102
SCHLUSSBETRACHTUNG	117
LITERATURVERZEICHNIS	124

EINLEITUNG

Zwischen Orient und Okzident spannt sich seit langer Zeit ein Gegensatz, der auf der einen Seite von Bewunderungen für den Orient, auf der anderen Seite aber auch von Demütigungen und Minderwertigkeitsgefühlen begleitet ist. Unter Orient versteht man nicht nur eine rein geografisch-sprachliche Begrenzung, welche die Kerngebiete des islamischen Kulturkreises, die Staaten Nordafrikas und Vorderasiens, umfasst, sondern vor allem ein Vorstellungsmodell. Dieses geht allerdings allzu oft von einer exotischen und märchenhaften Welt jenseits der Wirklichkeit aus, die ein Gegenbild und Gegenüber zu Europa entwirft.¹ Die Faszination des Orients fand erstmals im Drama der Französischen Klassik und besonders in den Reiseberichten der Romantik ihren Niederschlag. Reisende wie François René Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Jean-Paul Gautier und Gérard de Nerval verbreiteten das Bild eines farbenprächtigen und legendenumwobenen Morgenlandes. Märchenhafte und verführerische Ansichten, verbunden mit hartnäckigen Klischees, wurden sowohl in der Literatur als auch in der Malerei immer wieder reproduziert. Daneben existierte bereits seit dem 17. Jahrhundert, vor allem in der Gattung der Satire, das Vorstellungsmodell eines despotischen und barbarischen Orients.² Auch im 20. Jahrhundert kann man noch Reste der damaligen Orientbegeisterung in der Literatur finden. Doch scheint bei Jean Marie Gustave Le Clézio und bei Michel Tournier nicht mehr die Begeisterung für das Fremde

¹ Vgl. Tilcher 1985, 1; Pflitsch 2003, 13.

² Vgl. Tilcher 1985, 8-11; 16-17.

und Exotische im Vordergrund zu stehen, sondern die Bewunderung für das einfache Leben im Einklang mit Natur und Raum.

Aufklärerische Diskurse über Orientalismus konnten diese Darstellungen des Orients als westlich geprägtes Bild entlarven, das sich durch die Hegemonie des Westens über den Osten auszeichnet. Wiederholte Demütigungen der arabischen Welt, angefangen von den Kreuzzügen über Napoleon bis hin zu Georg Bush, bestärken das kollektive Opferdenken.³ Der arabischen Welt wird immer wieder das Bild des demokratischen, reichen und freien Westens und dessen moralische Überlegenheit aufgezeigt, was zwangsläufig zu Konflikten führen muss. Für viele Emigranten ist die Gradwanderung zwischen dem freien Leben, das sie im Westen genießen, und dem Schuldgefühl gegenüber ihrer Heimat sowie der Vorstellung, dass keine Rückkehr mehr möglich sei, schwierig geworden.⁴

In dem im Jahre 1986 erschienenen Roman *La goutte d'or* von Michel Tournier⁵ wird dieser Gegensatz thematisiert: Der Protagonist Idriss versucht zwischen Orient und Okzident seinen Lebensraum und seine Identität zu finden. Erst nach einer langen Initiations- und Entwicklungsreise schafft Idriss es, den Einklang zwischen Tradition und neuem Lebensraum herzustellen. Seine Entwicklung und die verschiedenen Stationen seines Lebens sollen den Schwerpunkt dieser Arbeit ausmachen. Ziel ist es, die verschiedenen Lebensräume des Protagonisten, die sich zwischen den Polen des Orients und des Okzidents, zwischen der Oase Tabelbala in der Wüste und der modernen Großstadt Paris spannen, zu untersuchen. Im Weiteren soll vor allem der Frage nach-

³ Ein umfassendes Werk zum Orientalismus hat Edward W. Said vorgelegt; vgl. Said 1981, hier 8-12. Als Vertreter neuerer Forschung sei hier Sonja Hegasy erwähnt (Hegasy 2004, 4).

⁴ Vgl. Hegasy 2004, 4.

⁵ Tournier 1986; im Folgenden GO.

gegangen werden, inwieweit der Lebensraum die Entwicklung des Protagonisten beeinflusst. Idriss, der seine Lebensräume, aber auch seine Vorstellungen von diesen konstruiert, ist immer wieder gezwungen, diese Entwürfe zu revidieren und somit seine Lebensräume zu dekonstruieren. In diesem Sinne schließt die Untersuchung sowohl den ‚Aufbau‘ als auch den ‚Abbau‘ der Lebensräume mit ein. In einem ersten Schritt soll die Mikrostruktur des Textes und die Beziehung des Protagonisten zum Raum beleuchtet werden. Hierfür werden die Lebensräume des Orients, Wüste und Oase, sowie die Lebensräume des Okzidents, Marseille und Paris, betrachtet. Auch die Veränderungen des Lebensraumes während der Reise von Algerien nach Frankreich und die Rückbesinnung an den heimatlichen Lebensraum werden thematisiert. Abschließend soll in einem zweiten Schritt die Makrostruktur betrachtet werden und ein Überblick über die Entwicklung und die Relationen der verschiedenen Lebensräume sowie deren Konstruktion und De-Konstruktion⁶ gegeben werden.

La goutte d'or greift auf die klassische Romanform zurück und erinnert in seinem Aufbau an den Bildungs- und Entwicklungsroman. Die Themenwahl und die innere Innovation⁷ lassen allerdings die Nähe zur Postmoderne und vor allem zum Poststrukturalismus erkennen. Als wichtige innere Innovation ist hier vor allem die Doppelstruktur des Tournierschen Textes zu nennen, der neben der mimetischen Ebene über eine tiefenstrukturelle Symbolebene verfügt.⁸ Eine Zuweisung zu einer literarischen

⁶ Unter De-Konstruktion soll hier – im Sinne von dekonstruieren – der Abbau, die Zerlegung und die Auflösung verstanden werden. Der von Jacques Derrida geprägte Begriff der Dekonstruktion ist damit nicht gemeint.

⁷ Innere Innovation soll im Sinne von ‚inhaltliche Innovation‘ verstanden werden; vgl. Blüher 1985, hier 272.

⁸ Vgl. Röhrbein 1983, 8; Bevernis 1986, 180-181.

Strömung ist daher schwierig, weil sowohl eine postmoderne als auch eine traditionelle Herangehensweise möglich ist.⁹

Für die Untersuchung der Lebensräume dient das humanistische Raummodell Gerhard Hoffmanns als Vorlage. Dieser Entwurf kann als Ganzheitsmodell gesehen werden, da es einen Absolutheitsanspruch vertritt und eine umfassende Interpretation ermöglicht. Die postmodernen Raumkonzepte haben diesen Absolutheitsanspruch zum größten Teil aufgegeben und bieten kein Ganzheitsmodell mehr, sondern beschränken sich auf einzelne Aspekte wie beispielsweise Nicht-Orte, Heterotopien oder hyperreale Räume. Für die vorliegende Untersuchung bieten sie daher keine geeignete Grundlage. In *La goutte d'or* sind zudem Raum und Lebenssinn eng miteinander verknüpft und der Raum tritt als konstituierendes und sinngebendes Element auf. Eine Untersuchung der Lebensräume anhand eines humanistischen und sinngebenden Raummodells bietet sich daher an, selbst wenn sich der Protagonist in einer postmodernen Welt bewegt. Folglich wird vorwiegend auf das humanistische Modell Gerhard Hoffmanns zurückgegriffen, Einzelaspekte postmoderner Konzepte werden aber ebenfalls hinzugezogen.

* * *

Betrachtet man die Forschung zu *La goutte d'or*, so zeigt sich ein breites Interesse an dem Roman. Artikel aus deutsch- und französischsprachigen Zeitungen verweisen auf unterschiedliche Rezeption. Bis auf die Kritik in der *Süddeutschen Zeitung* von Karl-Heinz Kramberg, der den Roman als „hohles Büchlein“¹⁰ verspottet, fällt die Resonanz in Deutschland weitgehend positiv aus. Hans

⁹ Vgl. Strom 2001, 209; zur Einordnung des Romans zwischen Tradition und Postmoderne, s. Kap. 1 dieser Arbeit.

¹⁰ Kramberg 1987, IX.

Grössel beschreibt in seinem Artikel *La goutte d'or* als philosophischen Roman und betont dessen philosophischen Aspekt und die Auseinandersetzung mit dem Thema des Bildes.¹¹ Egon Schwarz zieht die Verbindung zum Entwicklungs- und Bildungsroman und rückt die Reise Idriss' in den Vordergrund.¹² Wie der Titel – „Wüstensohn im Bilderbabel des Westens“ – des Artikels von Angela Heidick bereits ankündigt, wird hier das Thema der Wüste aufgegriffen. Erläuterungen zum Schaffen Michel Tourniers, Zitate, Erklärungen und Verweise auf weitere Werke bilden einen guten Einblick.¹³

In Frankreich dagegen stieß der Roman durchaus auf Kritik. So wirft Angelo Rinaldi Michel Tournier nicht nur Schwarzweißmalerei vor, sondern kritisiert, dass er sich auf seiner Bekanntheit ausruhend „un livre [...] au-dessous du médiocre“ produziert habe.¹⁴ Francis Combes' Kritik ist zwar weitaus wohlwollender, dennoch kritisiert er die übertrieben positive Darstellung des Immigrantenslebens und den leicht oberflächlichen Charakter der Fabel.¹⁵ Jacqueline Piatier betont die Realitätsnähe und den dokumentarischen Charakter des Romans. Protagonisten, die sich auf alte Mythen beziehen, phantastische und epische Szenen wie in *Le roi des aulnes* und *Les Météores* seien hier allerdings kaum zu finden. Stattdessen erscheine jedes Abenteuer und jeder Übergang von einer Szene zur Nächsten plausibel. Der mythische Aspekt findet hier vor allem in den Erwartungen an den Okzident beziehungsweise den Träumen über den Orient seinen Niederschlag.¹⁶

¹¹ Grössel 1988, 38.

¹² Schwarz 1987, L9.

¹³ Heidick 1988, 15.

¹⁴ Rinaldi 1986, 56.

¹⁵ Combes 1986, 191-194.

¹⁶ Piatier 1986, 11 ; 14; vgl. ferner Tourniers *Le roi des aulnes* (Tournier 1970; im Folgenden RA) und *Les Météores* (Tournier 1975; im Folgenden MT).

Die Auseinandersetzung mit *La goutte d'or* in deutschen, französischen und englischen Fachzeitschriften verlief weitgehend positiv. Arlette Bouloumié, die sich bereits mehrfach mit Tourner auseinandergesetzt hat, stellt in *École des Lettres* den Roman vor.¹⁷ In einem weiteren Artikel in *Recherches sur l'imaginaire* beschäftigt sie sich mit dem Thema des Bildes und des Zeichens sowie mit Ikonen und Idolen im Roman.¹⁸ Tarcis Dey liefert in *La nouvelle revue française* ebenfalls eine knappe Einführung zu *La goutte d'or*. Interessanterweise zieht er die Verbindung zum Bildungsroman und betont gleichzeitig die Nähe zum Poststrukturalismus.¹⁹ Von weiterem Interesse ist ein Artikel von William Cloonan in *The French Review*, der neben dem Thema des Bildes auch das Motiv der Wüste aufgreift und die unterschiedlichen Blickpunkte auf Orient und Okzident thematisiert.²⁰ Ein Artikel von Doris Ruhe in *Esprit Créateur* über die Darstellung von Paris – auf der einen Seite das marginalisierte Paris der Peripherie, auf der anderen Seite die bruchstückhaften Ruinen einer unlesbaren Stadt, die für Idriss ohne Bedeutung und Geschichte sind – wurde für die Interpretation der Paris-Episode im Roman hinzugezogen.²¹ Zur neuesten Forschung gehört der Artikel von Mi-reille Naturel, der sich ganz dem Thema der Wüste widmet.²²

Monografien zu *La goutte d'or* sind zum einen das Werk von Salim Jay, der sich themenbezogen dem Roman nähert und sich insbesondere der Thematik des Orients widmet. Immer wieder zieht er Vergleiche zum Roman *Désert* von Le Clézio und macht auf die Ähnlichkeiten zwischen dessen Protagonistin Lala und

¹⁷ Bouloumié 1986, 2-4.

¹⁸ Bouloumié 1987, 145-162.

¹⁹ Dey 1986, 91-93.

²⁰ Cloonan 1989.

²¹ Ruhe 2001, 52-62.

²² Naturel 2002, 28-32.

Idriss aufmerksam.²³ Zum anderen ist das Werk Michael Wortons zu nennen, dessen Darstellungen ebenfalls in die vorliegende Arbeit mit einfließen.²⁴ Grundlegend für die vorliegende Untersuchung ist vor allem das Werk von Ruth Röttgers, welches umfangreiche Untersuchungen zum Raum in den Romanen Tourniers liefert, sich allerdings schwerpunktmäßig auf ein anderes Raumkonzept, als das in der vorliegenden Arbeit verwendete, bezieht.²⁵ Als Vorlage für die Untersuchung der Lebensräume zwischen Orient und Okzident dient das hermeneutisch-humanistische Raumkonzept Gerhard Hoffmanns, auf dessen Grundlage die Entwicklung des Protagonisten im Bezug zum Raum untersucht wird.²⁶ Das umfangreiche Interpretationswerk von Eva Winisch, das eine sehr gute Einführung zu Tournier und seinen Werken bietet, ist als Basis unerlässlich.²⁷ Darüber hinaus sind die Monografien von Mireille Rosello und Pary Pezechkian-Weinberg über das Tourniersche Gesamtwerk von Beachtung, da sie auch ein Kapitel über *La goutte d'or* beinhalten.²⁸ Aus dem englischsprachigen Raum ist die Arbeit von Susan Petit, die sich unter anderem ebenfalls mit *La goutte d'or* beschäftigt, von Bedeutung. Den Vergleich, den sie zwischen Kai, dem Protagonisten aus dem

²³ Jay 1986; vgl. ferner Le Clézio 1980. Auch der Vergleich zwischen Idriss und der Protagonistin aus dem Roman *Les Yeux baissés* von Tahar ben Jelloun bietet sich an, da sie eine ähnliche Entwicklung durchmacht. Vgl. Ben Jelloun 1991.

²⁴ Worton 1992.

²⁵ Röttgers 1993.

²⁶ Hoffmann 1978. Das Werk Hoffmanns bezieht sich weitgehend auf den englischen und amerikanischen Roman, da zum Teil französische Beispiele behandelt werden und die theoretischen Grundlagen auch für die vorliegende Arbeit genutzt werden können, wurde es als Grundlage für die vorliegende Untersuchung gewählt.

²⁷ Winisch 1997.

²⁸ Pezechkian-Weinberg 1998; Rosello 1990.

Märchen der Schneekönigin von Hans Christian Andersen, und Idriss zieht sind ebenso von Interesse wie Informationen zu den eingeschobenen Geschichten, zu Frankreich und zur Oase.²⁹ Das Werk Barbara Scheiners, welches sich den romantischen Themen und Mythen im Tournierschen Frühwerk widmet, ist – obwohl *La goutte d'or* nicht behandelt wird – ebenfalls von Nutzen, da es gute allgemeine Informationen zum Tournierschen Werk liefert.³⁰ Die frühen Standardwerke von William Cloonan, Serge Koster, David G. Bevan, Collin Davis und Françoise Merllié sind für die Forschung von großer Bedeutung, boten für die vorliegende Arbeit allerdings wenig Material, da sie sich vorwiegend mit den Frühwerken Tourniers beschäftigen.³¹ Zur Einordnung des Romans zwischen Tradition und Postmoderne sind das Werk Cornelia Klettkes und der Aufsatz Peter Bürgers, die sich um eine postmoderne Lesart bemühen, von großer Bedeutung.³² Christa Bevernis und Jean-Raoul Austin de Drouillard sowie ein Großteil der herkömmlichen Forschung vertreten eine sinnorientierte, hermeneutische Lesart und sehen Tournier formal als Traditionalisten, der sich auf eine innere Innovation beruft.³³ Von Tournier selbst werden neben dem Roman *La goutte d'or* und weiteren Verweisen auf *Le roi des aulnes*, *Les Météores* und *Gilles & Jeanne*³⁴ die Essais *Le vent Paraclet*³⁵ und *Le vol du vampire*³⁶ herangezogen.

* * *

²⁹ Petit 1991.

³⁰ Scheiner 1990.

³¹ Cloonan 1985; Koster 1995 [1986]; Bevan 1986; Davis 1988; Merllié, 1988.

³² Klettke 1991; Bürger 1988, 294-312.

³³ Bevernis 1986 179-184; Drouillard 1992.

³⁴ Tournier 1983; im Folgenden GJ.

³⁵ Tournier 1977; im Folgenden VP.

³⁶ Tournier 1981; im Folgenden VV.

La goutte d'or erschien 1986 in Frankreich und schildert die Geschichte eines algerischen Jungen, der sein Glück in Frankreich sucht. Der etwa 15jährige Protagonist Idriss lebt und arbeitet als Schafhirte – verwurzelt in den alten Traditionen – in der Oase Tabelbala in Algerien. Doch die Aussicht auf eine baldige Vermählung, die Arbeit in der Oase und das traditionsbewusste Leben reizen ihn wenig. Das Zusammentreffen mit einer blonden, französischen Touristin, die ihn fotografiert, ihm aber dieses Foto nie zukommen lässt, löst den Entschluss aus, Tabelbala zu verlassen und sich auf die Suche nach seinem Foto zu begeben.³⁷ Auch der Verlust seines Freundes Ibrahim, der den halbnomadischen Stämmen der Chaamba angehört, bestärkt ihn in seiner Entscheidung.³⁸ Idriss strebt nach Veränderung, nach neuen Erfahrungen und hofft in Frankreich die Verwirklichung all dieser Träume zu finden. Sein Onkel Mogadem weiß seine Wünsche zu verbalisieren: Arbeit, Geld und platinblonde Frauen. Alles das, was er in Tabelbala nicht hat, wünscht er in Frankreich zu finden.³⁹ Und so macht sich Idriss auf, mit nichts als einem kleinen Bündel an Habseligkeiten und einem Schmuckstück: dem Goldtropfen.

Zunächst erreicht er Béni Abbès, dann Béchar und schließlich Oran. Von dort aus setzt er mit der Fähre über nach Marseille; nach einem kurzen Aufenthalt, bei dem er seinen Goldtropfen an eine Prostituierte verliert, reist er weiter nach Paris.⁴⁰ Hier trifft er seinen Vetter Achour, der bereits über viele Erfahrungen mit der anderen Lebenswelt verfügt und diversen Arbeiten und Tätigkeiten in Frankreich nachgegangen ist. Er führt Idriss in den ihm völlig unbekanntem und fremden Lebensraum des Okzidents

³⁷ Vgl. GO 13-15.

³⁸ Vgl. GO 28.

³⁹ Vgl. GO 58.

⁴⁰ Vgl. GO 110-111.

ein.⁴¹ Doch der Gegensatz zwischen Orient und Okzident lässt sich nicht so einfach überwinden. War die Oase von einer gewissen Bilderfeindlichkeit umgeben und entsprachen dieser Tradition das reine Zeichen, die absolute Form des Goldtropfens sowie die Kalligrafie und der traditionelle Gesang, so erlebt Idriss in Paris eine wahre Bilderflut durch Fernsehen, Werbung, Schaufenster und Peepshows. Idriss verändert sich und mit ihm auch die Bilder, mit denen er konfrontiert wird. Kam das erste Erlebnis des Fotografierens durch die blonde Französin im Landrover einer Besitznahme gleich, so erfährt Idriss die Bilder im Norden Afrikas und in Frankreich als Symbol des Ausgeschlossenseins, als Illusion und Vortäuschung von Realität.⁴² Der Gegensatz zwischen zwei Polen zeigt sich nicht nur in der Opposition von bildfreiem Orient und bilderreichem Okzident, sondern kündigt sich bereits im Titel an. So verkörpert *der Goldtropfen* auf der einen Seite als Schmuckstück mit reiner und zweckfreier Form die Freiheit, während *la goutte d'or* auf der anderen Seite der Name einer Straße im Norden von Paris ist, in der besonders viele Nordafrikaner leben.⁴³ Erst das Ausüben der Kalligrafie, das fast einer meditativen Tätigkeit gleicht und in Idriss Erinnerungen an seine Heimat weckt, kann diese Opposition auflösen. In der Kalligrafie und dem traditionellen Gesang sind Darstellung und Aussage kongruent und beide stehen – im Gegensatz zu den Bildern des Westens, die in Idriss Augen die Welt verkehrt darstellen – für eine reine und zweckfreie Aussage. Die motivische Opposition, die sich im vorliegenden Roman im großen Gegensatz zwischen Orient und Okzident zeigt, aber auch im Gegensatz zwischen der Weite der Wüste und der Enge der Stadt, zwischen den Nomaden und den Sesshaften, zwischen Bild und Zeichen und letztendlich

⁴¹ Vgl. GO 117-121.

⁴² Vgl. Winisch 1997, 80-81.

⁴³ Vgl. Winisch 1997, 79-80.

zwischen Sein und Schein, kann als Strukturelement des Tournierschen Textes gelten.⁴⁴

Nach und nach lernt Idriss seine neue Umwelt zu verstehen und sich in ihr zurechtzufinden. Die äußeren Freiheiten lernt er schnell nutzen, während sich die innere Befreiung als schwieriger gestaltet. So verliert er sich in der Flut der Bilder, doch der Höhepunkt ist in dem Moment erreicht, in dem er als Modell für Schaufensterpuppen dient. Hiermit wird der Wendepunkt eingeleitet und von nun an steht die Befreiung vom Bild im Vordergrund. In engem Zusammenhang damit steht auch die Entwicklung, die er selbst durchläuft. Durch die wachsende Souveränität über den Raum kann er sich vom äußeren Bild befreien, einen Einklang zwischen Innen- und Außenraum finden und seine eigene Identität entdecken.⁴⁵ Die Kalligrafie und die Musik, die sich beide durch die Einheit von Form und Bedeutung auszeichnen, helfen ihm dabei. Der wiederentdeckte Goldtropfen am Ende des Romans symbolisiert die wiedergefundene Freiheit und das erwachte Bewusstsein seiner Identität.⁴⁶

Die Handlung wird durch zwei eingeschobene Geschichten, *Barberousse ou Le portrait du roi* und *La Reine blonde*, unterbrochen. Beide widmen sich dem Thema des Bildes und des Zeichens und versuchen die Aussagen des Romans zu verdeutlichen.⁴⁷ Interessant ist die episodenhafte Strukturierung des Romans. So konstituiert sich die Geschichte aus verschiedenen Szenarien, die Idriss' Leben schildern und die zum Teil auch als eigenständige Kurzge-

⁴⁴ Vgl. Winisch 1997, 121.

⁴⁵ Vgl. Winisch 1997, 89.

⁴⁶ Vgl. Winisch 1997, 83.

⁴⁷ Zu *Barberousse ou Le portrait du roi*, vgl. GO 32-47. Zu *La Reine blonde* GO 203-216; ferner Petit 1991, 156-158, 167-168; Bouloumié 1987, 153-160; Naturel 2002, 29.

schichten stehen könnten.⁴⁸ Weitere Episoden schließen sich an, in denen jeweils unterschiedliche Perspektiven durch verschiedene Charaktere eingeführt und entwickelt werden. Jede Darstellung bringt die Entwicklung der Geschichte weiter voran und da sie meist mit einem lebendigen Ereignis oder einem Moment der Offenbarung endet, gestaltet und bereichert sie durch Höhepunkte und Spannung die Suche nach einer Lösung.⁴⁹

Dabei findet eine Episode oft ihre Entsprechung in einer weiteren Episode und Idriss' Reise in Algerien scheint sich in den Erlebnissen in Frankreich zu wiederholen. Motive und Themen werden variiert, verändert oder aus einer anderen Perspektive geschildert und erscheinen immer wieder leitmotivisch als Strukturelement. So taucht das Thema der Wüste, dargestellt aus verschiedenen Blickwinkeln, und der Gesang Zett Zobeidas als Rückbesinnung an seinen heimatlichen Lebensraum und seine Identität immer wieder auf.⁵⁰

Ein weiteres wichtiges Element des Romans ist der Mythos. Zwar gehört Idriss nicht zu den typisch mythengeprägten Personen des Tournierschen Romans, er verfällt aber dennoch dem Mythos des reichen und modernen Okzidents.⁵¹ Erst nach einer langen Entwicklungsphase kann er sich von der Bilderflut emanzipieren. Tournier macht sich vor allem die Form der *bricolage* zu Nutzen, indem er bereits bekannte Stoffe, Themen und Mythen vermischt und neu verarbeitet. Themenkomplexe, die Tournier als Mythenquellen nutzt, sind unter anderem Philosophie, Ge-

⁴⁸ Ein Beispiel hierfür ist die Kurzgeschichte *Le peintre et son modèle*, die als Episode für *La Goutte d'or* vorgesehen war, aber ihre Veröffentlichung letztendlich in *Petites proses* fand. Vgl. Tourniers *Petites proses* (Tournier 1986; im Folgenden PP); zur Episode *Le peintre et son modèle* ferner Winisch 1997, 259f; Jay 1986, 102; Worton 1992, 67-68.

⁴⁹ Vgl. Petit 1991, 152-153.

⁵⁰ Vgl. Winisch 1997, 121.

⁵¹ Vgl. Piatier 1986, 14.

schichte, Literatur und der moderne Alltag mit seinen Medien. So findet sich eine reiche Auswahl an Ideen, Gedanken und Motiven, die aus Literatur und Philosophie übernommen und durch Kopien, Imitate und Zitate in den Text eingeflochten sind.⁵² Das Grundthema des Tournierschen Romans ist immer wieder das Thema des Helden auf der Suche. In *La goutte d'or* kommt diese Thematik verstärkt zum Ausdruck und der Roman weist große Ähnlichkeiten mit dem klassischen Bildungsroman auf.

Tournier bedient sich ebenfalls historischer Themen, doch der chronologische Verlauf der Geschichte dient meist nur als Hintergrund, als mythischer Kontext, vor dem sich die Romanfiguren entwickeln. Dieser Hintergrund wird oft äußerst genau dokumentiert. Einzelszenen und Details werden präzise geschildert und durch Fußnoten, Erklärungen und Verweise belegt. Dem Roman selbst geht so eine lange Phase der Recherche, Materialsammlung und Reise voraus. Tournier erklärt, dass er die Erfahrungen, die Idriss macht, ebenfalls gemacht hat. So habe er nicht nur die Sahara durchquert und die Fähre von Oran nach

⁵² Vgl. Scheiner 1990, 10-11. Die Idee des platonischen Denkens, die Vorstellung einer Idee – im Gegensatz zur Materie – spiegelt sich auch in *La Goutte d'or* wider. Idriss muss erst die materielle Welt täuschender Bilder durchwandern, bis er mit Hilfe der Kalligrafie die Welt des rein geistigen Zeichens erreicht. So findet Idriss seine innere Ausgeglichenheit erst durch die Kalligrafie wieder, in der sich Idee und Materie verbindet. Vgl. Röttgers 1993, 49-50; Winisch 1997, 277-278. Auch die Hegelsche Dialektik, der Wechsel und die Überwindung von einem Stadium zum nächsten, schlägt sich im vorliegenden Roman nieder. So durchlebt Idriss verschiedene Stadien, die jeweils an räumliche Stationen gebunden sind. Seine Entwicklungsreise beginnt er als Idriss aus Tabelbala und beendet sie als Idriss aus Paris. Vgl. Winisch 1997, 277-278. Die Tendenzen zur Philosophie, die sich in seinen Romanen niederschlagen, und die sicher auch daher rühren, dass Tournier selbst aus dem Bereich der Philosophie kommt, legen die Bezeichnung seiner Romane als *romans philosophiques* nahe. Vgl. Dean 1986, 116-117.

Marseille genommen, sondern auch Peepshows besucht, die Schlachthöfe von Paris besichtigt und den Umgang mit dem Presslufthammer geübt. Daneben habe er sich vor allem in das Werk Dominique Champaults über die Oase Tabelbala eingearbeitet und sich durch Studien und Gespräche über Gastarbeit in Frankreich, die Sängerin Oum Kalsoum, die Fremdenlegion und die Kalligrafie informiert.⁵³ Die Problematik maghrebischer Gastarbeiter in Frankreich spielt zwar eine wichtige Rolle in *La goutte d'or*, doch als wichtigerer Aspekt kann die Auseinandersetzung mit dem Bild gesehen werden.⁵⁴

Ähnlich wie historische Elemente spielen auch Einflüsse aus Geografie, Soziologie, Alltagskultur und Massenmedien eine Rolle. Wie bereits erwähnt, werden aus soziologischem Blickwinkel die Problematiken von Gastarbeitern in Frankreich geschildert.⁵⁵ Damit verbunden ist auch eine gewisse Zivilisationskritik, die sich in der Infragestellung einer Gesellschaft, die sich dem Bild unterworfen hat, widerspiegelt. So erlebt Idriss den westlichen Kulturbereich von außen, als Fremder, und kann so diese Gesellschaft in Frage stellen.⁵⁶

⁵³ In dem angeschlossenen Kapitel *Post-Scriptum* belegt Tournier seine Quellen. Vgl. GO 221-222; zur Oase Tabelbala Jay 1986, 91-94; ferner Naturel 2002, 28; Heidick 1988, 15; Grössel 1988, 38; Scheiner 1990, 9-10; Winisch 1997, 90; 279; Worton 1992, 13; 58.

⁵⁴ In diesem Sinne kann der Roman auch als Thesenroman gelesen werden, der sich ganz dem Thema der Bilderfaszination des Okzidents und dem Bildverbot des Orients widmet. Vgl. Ruhe 2001, 57.

⁵⁵ Combes kritisiert, dass die Erfahrungen, die Idriss in Frankreich sammelt, relativ positiv sind und er weder mit wirklichem Rassismus noch mit der Härte der Arbeitslosigkeit konfrontiert wird. Vgl. Combes 1986, 192. Röhrbein schließt sich dieser Kritik an und sieht das Schicksal Idriss' in übertriebenem Maße als verkitscht und idealisiert. Vgl. Röhrbein 1983, 6-7.

⁵⁶ So kann *La Goutte d'or* auch als anthropologischer Roman gelesen werden, der die Bräuche der Wüstenstämme und die Immigration von Idriss nach

Der lineare und traditionelle Aufbau der Handlung, der in Divergenz zu dessen neugestaltetem und tabulosem Inhalt steht, bildet ebenfalls ein wichtiges Element der Textkonstruktion.⁵⁷ Der Erzählstil ist – wie es der traditionelle Roman verlangt – relativ einfach gehalten, ein Erzähler in der dritten Person bietet teilweise erklärende oder interpretatorische Ideen an.⁵⁸

Frankreich beschreibt. Vgl. Winisch 1997, 90; 279. Naturel betont, dass vor allem zwei anthropologische Bereiche auftauchen und beschrieben werden: zum einen sind es die ethnischen Beziehungen zwischen Oasensbewohnern, Nomaden und Schwarzen, zum anderen das Thema der Frau, die entweder Heil oder Unglück bringt. Vgl. Naturel 2002, 28; 31.

⁵⁷ Der Inhalt greift nicht nur aktuelle Themen, sondern auch Perversionen und Inversionen auf, wie beispielsweise die sexuellen Perversionen und das Ogertum Abel Tiffauges in *Le Roi des Aulne*. In *La Goutte d'or* finden sich wenige Pervertierungen, ein Beispiel allerdings bietet Milan, der für seine Sammlung aus Schaufensterpuppen sowohl erotische als auch väterliche Gefühle hegt, und Ähnlichkeiten mit Abel Tiffauges aufweist. Vgl. Winisch 1997, 125-126.

⁵⁸ Vgl. Petit 1991, 152.

1 DER ROMAN MICHEL TOURNIERS ZWISCHEN TRADITION UND POSTMODERNE

1 Postmoderne und Poststrukturalismus

Der Begriff der Postmoderne bildete sich seit den 1960er Jahren zunächst in den Vereinigten Staaten aus. In erster Linie weist der Begriff auf Entwicklungen in den Künsten hin, die sich von der klassischen Moderne und der historischen Avantgarde fortbewegen. Dies trifft sowohl auf Architektur, Urbanistik, Literatur als auch auf Film, Theater und Musik zu. Eine Definition oder Begriffserklärung der Postmoderne, die alle Bedeutungselemente umfassen soll, ist schwierig zu geben, da recht Unterschiedliches unter dem Begriff zusammengefasst wird.⁵⁹ Bereits der Terminus weist auf eine Verbindung zur Moderne hin, und so postuliert die Postmoderne sowohl einen Epochenbruch mit der Moderne als auch ein Bestandteil derselben zu sein. Ebenso wie die Moderne charakterisiert Zima die Postmoderne weder als Periode oder Epoche noch als Ideologie, sondern als Problematik.

Die drei großen Probleme, die sich um die Moderne und Postmoderne ranken, sind die Ambiguität, die Ambivalenz und die Indifferenz. Die Indifferenz der Postmoderne betont die Austauschbarkeit von Werten und dementsprechend gibt es keine Wertsetzung mehr – sei sie christlich, liberal, sozialistisch oder

⁵⁹ Vgl. Riese 2003, 1.

nationalistisch –, die unumstritten und konsensfähig ist.⁶⁰ Dieses Prinzip der postmodernen Beliebigkeit, negativ oft als „anything goes“⁶¹ bezeichnet, erlaubt zwar zugleich unterschiedliche Subjektpositionen, da der Grundsatz einer letzten Begründung entfällt, dennoch rechtfertigt es nicht per se jegliches Verhalten. Aus den sich immer wieder neu konstituierenden Bedürfnissen nach ‚gutem Leben‘ entstehen die Prinzipien der Kontingenz und Emergenz, die keinen Anspruch auf ewige Dauer erheben.⁶² Der Bruch mit tradierten Kunstkonzepten und Weltanschauungen gehört somit zu einem der wichtigsten Faktoren der Postmoderne.⁶³ Eng verbunden mit der Indifferenz sind die Problematiken der Pluralisierung und Partikularisierung.⁶⁴ Daneben sind es vor allem die narzisstische Individualisierung und das Streben nach Selbstverwirklichung, die Wertsetzungen und Überzeugungen ebenso wie ideologische und religiöse Utopien verdrängen.⁶⁵ Die metaphysische Wertsuche, die Frage nach dem Wert, der Wahrheit und dem Subjekt erscheint bedeutungslos und die Suche nach dem ‚richtigen Maßstab‘, nach der wahren Werteskala und dem wahren Ich werden aufgegeben und Austauschbarkeit und Gleichwertigkeit kommen auf.⁶⁶ Der Bruch mit der Aufklärung ist unausweichlich und ein Erfassen und Erklären der Welt mit Hilfe der ‚großen Erzählungen‘ von Religion und Wissenschaft hinfällig.⁶⁷ Dementsprechend deklariert auch Jean-François Lyotard das Ende der großen Metaerzählungen als signifikantes

⁶⁰ Vgl. Riese 2003, 41-44.

⁶¹ Feyerabend, 1986, 32; vgl. ferner 21-32.

⁶² Vgl. Riese 2003, 4.

⁶³ Vgl. Mayer 1998, 438-439, hier 438-439.

⁶⁴ Vgl. Welsch 1987, 4-7; Zima 2001, 44.

⁶⁵ Vgl. Zima 2001, 35.

⁶⁶ Vgl. Zima 2001, 341-343; 238-239.

⁶⁷ Vgl. Mayer 1998, 438.

Merkmal der Postmoderne.⁶⁸ Im ästhetischen Bereich führt dies zu einer Enthierarchisierung und Entdifferenzierung von verschiedenen kulturellen Niveaus, ohne dass dies wirklich zum Verlust aller Differenzierungsmarken führt.⁶⁹ In der Literaturdebatte warf Leslie Fiedler das erste Mal das Konzept der Grenzüberschreitung auf. In seinem Aufsatz „Cross the Border – Close the Gap“ vertritt er die postmoderne Literatur als eine für ein junges Massenpublikum zugängliche Literatur. Literatur soll fortan nicht mehr nur intellektuell und elitär, sondern auch romantisch, sentimental und populär sein und kann so zur Beseitigung und Überschreitung von Grenzen zwischen ‚Professionalismus und Amateurtum‘ führen.⁷⁰

Ein weiteres Kennzeichen der Postmoderne ebenso wie des Poststrukturalismus, ist der Wirklichkeitsverlust und die Ersetzung und Verdrängung der Realität durch Technologien und Simulationen. Dies bietet auf der einen Seite Freiheit durch Dehierarchisierung und Liberalisierung, während es auf der anderen Seite als Oberflächenästhetik der Konsumgesellschaft und gleichschaltende Kommerzialisierung abgewertet wird.⁷¹

⁶⁸ Vgl. Mayer 1998, 140; Lyotard 1979, 54-68. Luhmann geht noch einen Schritt weiter und zeigt auf, dass Lyotards Kritik der großen Erzählungen selbst eine solche Erzählung ist. Daraus folgt, dass die Einheit der Gesellschaft beziehungsweise der Welt nicht mehr als Prinzip, sondern nur noch als Paradox behauptet werden kann. Vgl. Luhmann 1997, 1144; zur Postmoderne 1143-1149.

⁶⁹ Vgl. Luhmann 1997, 1145-1146; Riese 2003, 2. Daraus ergibt sich nicht zwangsläufig eine Nivellierung der Literatur, stattdessen kann diese nun auf eine gewisse Mehrfach- beziehungsweise Doppelstruktur zurückgreifen. So verbindet sich nicht nur populärer und elitärer Geschmack, sondern eine Verknüpfung von Fiktion und Wirklichkeit, Mythos und Technologie wird möglich. Vgl. Welsch 1987, 16.

⁷⁰ Vgl. Fiedler 1984, 689-690.

⁷¹ Vgl. Mayer 1998, 438.

Der Poststrukturalismus, der sich in Paris entwickelte, bezieht sich in seiner Auffassung auf den französischen Strukturalismus, modifiziert diesen aber und entwickelt ihn kritisch weiter. So wird die höhere Bewertung des von de Saussure geprägten Begriffs des Signifikats, im Gegensatz zum Signifikanten und Referenten, kritisch betrachtet. Jacques Derrida vollzieht diesen Schritt mit Hilfe der dekonstruktiven Analyse, die das Verdrängen des Sprachmaterials offen legt und die Illusion unkontaminierter Bedeutung hervorbringt. Die Spaltung zwischen Signifikat und Signifikant wird deutlich.⁷² Prinzipiell geht es dem Post-strukturalismus aber, im Gegensatz zum Strukturalismus, um eine Gleichstellung der Ebenen des Signifikanten und des Signifikats. Eine Trennung in Tiefen- und Oberflächenstruktur, wie dies der Strukturalismus propagiert, kann nicht aufrechterhalten werden. So geht der Strukturalismus davon aus, dass aus verschiedenen Oberflächenstrukturen eine Tiefenstruktur zu abstrahieren ist, die aus verschiedenen Texten eine allgemeine Bedeutung herausarbeiten kann. Der Poststrukturalismus fordert verschiedene Les- und Interpretationsebenen, die einem Text inhärent sind, und ihn nicht auf eine allgemeine Bedeutung festlegen. Dieser Interpretationsansatz wird, ähnlich wie in der Postmoderne, pejorativ auch als ‚anything goes‘ bezeichnet.⁷³

Die für die Postmoderne charakteristischen Schlüsselbegriffe werden ebenfalls im Poststrukturalismus deutlich. So wird die strukturalistische Suche nach Bedeutung abgelehnt und die Vieldeutigkeit des Signifikanten propagiert. Ein Text verfügt nicht mehr über eine allgemeine Bedeutung, sondern über mehrere Bedeutungsebenen, die aufgrund seiner Struktur erkennbar sind.⁷⁴ Folglich wird die Suche nach Sinn und Wahrheit als sinnlos und

⁷² Vgl. Berressem 1998, 439-440, hier 439-440.

⁷³ Vgl. Berressem 1998, 440.

⁷⁴ Vgl. Zima 2001, 288.

unzeitgemäß abgelehnt und durch Indifferenz, Pluralisierung und Partikularisierung ersetzt.⁷⁵

Wie bereits in der Diskussion um die Postmoderne erwähnt, wird auch im Poststrukturalismus die Realität in der kapitalistischen Welt durch eine hyperreale Simulation ersetzt. Baudrillard prägt den Begriff des *Simulakrum* und spricht von einer Hyperrealität der Codes, Zeichen und Bilder. Diese Hyperrealität ist eine künstliche Produktion und unterliegt vollständig den Werten des Kapitalismus.⁷⁶ Diese Sicht auf die Realität führt zu einer Neudefinition des Subjektbegriffs. So ist das poststrukturalistische Subjekt ohne Ursprung, ein Zeichenprodukt, gefangen und definiert durch Sprache und Kultur. Dadurch, dass das Subjekt der Sprache unterworfen ist, wird es zu einem literarischen Subjekt und ist dementsprechend vor allem in den Literaturtheorien auf Interesse gestoßen.⁷⁷

Bezogen auf den postmodernen Text lassen sich laut Zima folgende Schlüsse ziehen: Postmoderne Texte würden nicht primär gesellschaftskritisch wirken wollen, sondern verstünden sich als radikales Experiment ohne kritische Zielsetzung. Sie seien lesbare Erzählungen, die populäre Tradition und Experimente kombinieren, und sie würden als ideologische Reaktion auf die Indifferenzproblematik gesehen werden können. Schließlich stuft Zima sie als ästhetisch-politische Revolten gegen eine als nihilistisch und sinnlos erfahrene Gesellschaftsordnung ein.⁷⁸ So kennzeichnet den postmodernen Text nicht mehr die Suche nach Sinn und Wahrheit, sondern das Spiel mit der Intertextualität, das sich

⁷⁵ Vgl. Zima 2001, 296.

⁷⁶ Vgl. Berressem 1998, 439; Baudrillard 1988 (zur Hyperrealität 156-159).

⁷⁷ Vgl. Berressem 1998, 440.

⁷⁸ Vgl. Zima 2001, 270.

in Parodie und Imitation traditioneller Strukturen zeigt, tritt in den Vordergrund.⁷⁹

2 Die postmoderne Mythenerzählung Michel Tourniers

Die Wiederentdeckung der Handlung, wie dies auch im Tournierschen Roman zu beobachten ist, kann in diesem Sinne als ironisches Spiel der Intertextualität verstanden werden. Ein weiterer Punkt, der ebenfalls bei Tournier zum Tragen kommt, ist der Rückgriff auf Mythen, Märchen und Archetypisches. Seit der Antike ist der Mythos negativ behaftet und erst im 18. Jahrhundert kann eine positive Wende festgestellt werden. Im 20. Jahrhundert trägt vor allem Lévi-Strauss mit der strukturalistischen Mythentheorie zur Aufwertung des Mythos bei.⁸⁰ Mit Hilfe der auf die Ethnologie angewandten strukturalen Methode kommt Lévi-Strauss zu dem Schluss, dass jeder Institution, jedem Brauch und jedem Mythos eine unbewusste Struktur zu Grunde liegt. Sein Interesse gilt vorwiegend dieser Struktur und weniger dem Inhalt des Mythos. Neben der Struktur des Mythos bildet die Intertextualität des mythischen Zeichens, das Prinzip der *bricolage*, die Grundlage seines Mythenverständnisses. So bedient sich der *bricoleur* verschiedener Dinge, bereits verarbeiteter Produkte, Bruchstücke und Überreste, und strukturiert damit eine neue Gesamtheit. Der *bricolage* liegt der Gedanke zugrunde, dass Denken und Handeln nicht rational-zielgerichtet sind, sondern sich vielmehr zufällig ergeben. So gilt auch der *pensée sauvage* der Naturvölker nicht etwa als Vorform unseres kausal-wissenschaftlichen Denkens, sondern steht diesem gleichberechtigt gegenüber.⁸¹

⁷⁹ Vgl. Klettke 1991, 30.

⁸⁰ Vgl. Klettke 1991, 30; Simonis 1998, 389.

⁸¹ Vgl. Winisch 1997, 256-257; Klettke 1991, 55-56.

In den Werken Tourniers kommen immer wieder zwei Arten von Mythen zum Ausdruck. Zum einen ist es der Mythos des Alltags, der Sachen und Dinge darstellt, die jeder Mensch kennt: „Un mythe est une histoire que tout le monde connaît déjà.“⁸² Zum anderen ist es der Mythos des Ursprungs, der immer wieder auftaucht: „[...] son contenu latent renvoie au temps mythique de la Genèse qui correspond à un espace vierge, l'espace vivant de la création du monde [...].“⁸³ Ziel der Mythenerzählung ist es, im Sinne der Semiotik einen autonomen Sprachstatus aufzubauen, aufgrund dessen intertextuelle Bezüge zu vorgegebenen Zeichensystemen und mythischen Signifikanten, die im kollektiven Unterbewusstsein gespeichert sind, hergestellt werden können. Der *bricoleur* beruft sich nicht mehr auf die herkömmliche Referenzialität des mimetischen Erzählens, sondern begreift das Schreiben als autonomen, intertextuellen, sekundären Zeichenprozess, der dabei auf ein primäres Zeichensystem verweist, das im gesellschaftlichen Diskurs bereits besteht. Dieses Verfahren erlaubt eine mehrschichtige Bedeutungsstruktur, die dem Leser eine referentiell-mimetische Ebene und eine nicht-referenzielle mythische Ebene aufzeigt.⁸⁴

Tournier selbst schreibt um wiedergelesen zu werden, doch er verlangt keine zweite Lektüre, sondern möchte, dass der Leser bei seiner ersten Lektüre an den Mythos erinnert wird und in diesem Sinne den Inhalt des Textes – den mythischen Stoff – wiedererkennt und wieder liest.⁸⁵ Die Dechiffrierung dieser mythischen Zeichen erfolgt durch den Glauben an die mythische Welt und ist nicht mit zweckrationalen und logischen Kategorien zu leisten. Letztendlich verschmilzt die mythische Bedeutung mit dem Hel-

⁸² VP 184.

⁸³ Bouloumié 1988, 243; vgl. Röttgers 1993, 57.

⁸⁴ Vgl. Blüher 1985, 258-259.

⁸⁵ Vgl. VP 184 ; 198.

den und am Ende steht der Sieg der mythischen Zeichen.⁸⁶ Betrachtet man die Struktur des Mythos, zeigt sich, dass sie sowohl historisch als auch ahistorisch ist. Jeder Mythos verfügt über die gleiche Grundstruktur und die verschiedenen Varianten bilden so einen Gesamtmythos. Als Grundmotiv der mythischen Gesamtstruktur können im Tournierschen Roman die Entwicklung der Themen von Suche, Weg und Ziel gelten. So beginnt jeder Roman mit einer Einführung, es folgt ein Bruch des Protagonisten mit den vorherrschenden Lebensumständen und dann kann dieser seinen Entwicklungsweg beschreiten. So wie die Handlung der Romane von Mythen durchsetzt ist, so werden auch die Protagonisten zu Mythenträgern oder mythischen Personen. Ihr Handlungstrieb richtet sich oft nach einer strukturellen Logik, die nicht auf eine realistische oder psychologische Motivation schließen lässt. Im Gegensatz zu den Personen, die realitätsbezogen agieren und von der Gesellschaft und dem Charakter der Zeit geprägt sind, bleiben diese mythischen Personen in der Zeitlosigkeit verhaftet.⁸⁷

Neben den Motiven der Intertextualität und des Mythos kennzeichnet vor allem die plurale Lektüre den postmodernen Text. Da nicht mehr die Suche nach einer allgemeinen Wahrheit vorherrschend ist, werden diverse Interpretationen eines Textes möglich. Der Leser ist so nicht nur passiver Rezipient, sondern wird zum Mitsender, da er den Text unabhängig von der Intention des Autors interpretieren kann. Konsequenterweise wird der Text zum Experimentierfeld des Lesers, der ihn nach Belieben seinem eigenen Zweck dienstbar machen kann.⁸⁸ So sieht auch Tournier die Kommunikation und das Spiel zwischen Autor und Leser als ein wichtiges Element seiner Literatur. Er be-

⁸⁶ Vgl. Wolfzettel 1986, 221-224.

⁸⁷ Vgl. Winisch 1997, 258-264.

⁸⁸ Vgl. Klettke 1991, 30-33.

schreibt sich selbst als Schriftsteller, der schreiben um zu veröffentlichen, um gekauft und um schließlich gelesen zu werden. Denn erst durch den Leser werde das Buch, was es ist: Es fülle sich mit Leben, nehme Träume und Phantasien des Lesers auf und werde „un monde imaginaire foisonnant, où se mêlent indistinctement [...] les intentions de l'écrivain et les fantasmes du lecteur.“⁸⁹ Der Leser wird zum Co-Autor und bringt durch das Lesen seine eigene Kreativität in das Buch mit ein.⁹⁰

3 Die traditionelle Form des Tournierschen Romans

Der Roman Tourniers kann – wie die vorangegangenen Ausführungen gezeigt haben – aufgrund seines Spiels der Intertextualität und der pluralen Lektüre als postmoderner Text gelesen werden. Diese Interpretation geht allerdings von der Oberflächenstruktur des Textes aus, der in seiner reinen Form durchaus als Imitat und Parodie, im Sinne der *bricolage*, gesehen werden kann.⁹¹ Klettke bezeichnet die traditionelle Form des Romans als Imitat und deckt den Anschein des Wirklichkeitsmimetischen als pseudo-illusionistisch auf.⁹² Auch Tournier schließt die Möglichkeit der Parodie nicht aus. Er proklamiert keinen Anspruch auf formale Innovation, wie dies die Moderne anstrebt, sondern vertritt eine innere Erneuerung:

Mon propos n'est pas d'innover dans la forme, mais de faire passer au contraire dans une forme aussi traditionnelle, préservée et rassurante que

⁸⁹ VV 13; zum Verhältnis Leser – Autor VV 11-27; vgl. Scheiner 1990, 14.

⁹⁰ Vgl. Petit 1991, XV.

⁹¹ Vgl. Winisch 1997, 286.

⁹² Vgl. Klettke 1991, 284.

possible une matière ne possédant aucune de ces qualités. On parlera peut-être à ce propos de parodie. Va pour la parodie.⁹³

Indem er sich von der formalen Innovation abwendet, bricht er mit der Moderne. Aber dadurch, dass er einen innovatorischen Anspruch hegt, schließt er sich gleichzeitig auch der Tradition der Moderne an. Für Bürger resultiert daraus die typische Ambiguität der Postmoderne.⁹⁴ Des Weiteren wird die Postmoderne dadurch gekennzeichnet, dass sie sich nicht auf die Wirklichkeit bezieht und, im Gegensatz zur Moderne, kein Versuch der Sinnsetzung unternommen wird. Dem Tournierschen Text kann – wenn man ihn so verstehen will – ebenfalls keine Bedeutung mehr zugewiesen werden. Die geschichtliche Realität wird in ein Netz von Beziehungen verwoben und besteht aus einer Signifikantenkette, die auf nichts mehr verweist und dementsprechend auch nicht mehr Ausdruck der Zeit ist. Laut Bürger, der als Beispiel *Le Roi des Aulnes* herausgreift, haben seine Romane keinen Realitätsbezug und verweisen nicht auf die Gegenwart des Autors. Aber auch eine gegensätzliche Interpretation, also die Darstellung des nationalsozialistischen Deutschlands durch den Protagonisten, die Mythenklitterungen und Verweisungen als Ausdruck der Epoche zu sehen, ist möglich.⁹⁵ In diesem Sinne kann Tournier postmodern gelesen werden, aber sein Werk kann nicht per se als postmodern deklariert werden, da die Zuweisung dieses Begriffs durch die Herangehensweise und nicht durch eine gewisse Anzahl von Merkmalen bestimmt ist.⁹⁶

Nähert man sich dem Tournierschen Werk auf hermeneutischer Ebene und betrachtet die Tiefenstruktur, werden durchaus zentrale Probleme und Botschaften vermittelt, die sowohl auf

⁹³ VP 190; vgl. ferner Scheiner 1990, 6; Blüher 1985, 272.

⁹⁴ Vgl. Bürger 1988, 299-300.

⁹⁵ Vgl. Bürger 1988, 301-304.

⁹⁶ Vgl. Bürger 1988, 304-305.

eine außerliterarische Realität als auch auf den Versuch der Sinnsetzung verweisen. So sind die Protagonisten auf der Suche nach einer ungespaltenen Existenz, die sich unabhängig von gesellschaftlichen Zwängen und von Zeit und Raum, durch den Einklang des Protagonisten mit sich selbst und dem Kosmos, verwirklichen lässt.⁹⁷ Das Grundthema des ‚Helden auf der Suche‘ und die utopistisch orientierten Zielvorstellungen desselben erinnern an das antike *peregrinatio*-Motiv, die mittelalterliche *queste* und den deutschen Bildungs- und Entwicklungsroman.⁹⁸

Der klassische Entwicklungsroman ist seit dem 18. Jahrhundert bekannt. Grundlage jedes Romans ist die Reise des Protagonisten, der ohne Erfahrungen, aber voller Hoffnungen und Illusionen, in die Welt zieht. Auf seiner Reise erlebt er typische Ereignisse seiner Epoche, in dem vorliegenden Fall also die Auseinandersetzung mit einer postmodernen Welt. Idriss zieht hinaus in die Welt und lernt die Übermacht des bildüberfluteten Okzidents kennen. Doch jede Etappe in Nordafrika, jede Bekanntschaft, die er in Paris knüpft, hilft ihm bei seiner Entwicklung und am Ende gelingt es ihm, die Bilder der westlichen Welt zu lesen, zu verstehen und sich dadurch von ihnen zu emanzipieren.⁹⁹ Die ‚Irrungen und Wirrungen‘ des Protagonisten führen dem Leser sowohl die negativen als auch die positiven Erscheinungen der aktuellen Epoche vor Augen und prägen ihn ebenso wie den Protagonisten. Am Ende kann der Held wie auch der Leser, der sich mit dem Protagonisten identifiziert, als eigenständige und gefestigte Persönlichkeit entlassen werden.¹⁰⁰

Mit der traditionellen Form des Romans greift Tournier auf eine lineare und überschaubare Handlung zurück, die einen An-

⁹⁷ Vgl. Winisch 1997, 287, 289; Naturel 2002, 32.

⁹⁸ Vgl. Winisch 1997, 126.

⁹⁹ Vgl. Schwarz 1987, L9; Dey 1986, 91; Worton 1992, 40.

¹⁰⁰ Vgl. Schwarz 1987, L9.

fang, eine Entwicklung und ein Ende hat.¹⁰¹ Die Rückkehr zur Sinnproduktion zeigt sich in der Wahl zentraler, epochenübergreifender Probleme. Idriss verkörpert den Helden auf der Suche und greift so das Thema der Identitätsfindung auf. So wie Idriss auf seiner Reise immer wieder Neues lernt und erfährt, so zeigen sich auch dem Leser neue Modelle und Alternativvorstellungen, die ihm als Identifikationsmuster dienen können.¹⁰² Durch die Produktion von Sinn soll in den gesellschaftlichen Wertbildungsprozess eingegriffen werden. Dies ist allerdings nur über eine breite Leserschaft möglich. Tournier richtet sich deshalb ganz bewusst an ein breites Publikum, was ihn dazu zwingt, seine Romane verständlich und lesbar zu gestalten. Neben dieser einfachen, mimetischen Erzählebene existiert eine weitaus differenziertere, untergelagerte Symbolebene. Versteckte Zeichen und Symbole, die Rückgriffe auf griechische Mythologie, Nationalgeschichte, Weltliteratur und christliche Vorstellungen erlauben, erschließen sich eher dem humanistisch gebildeten Leser. Die Rückbesinnung auf vor-handenes Gedankengut wird gefordert und allgemeine Zusammenhänge und Assoziationen werden deutlich. Nur wer als Leser in der Funktion des Mitautors, die inhärenten Symbole des Werkes dechiffriert, kann es als Ganzes erschließen.¹⁰³ Als Konsequenz der Rückkehr zur Sinnproduktion und Lesbarkeit wird der Protagonist wieder zum Handlungs- und Bedeutungsträger und zum Zentrum der Fiktion. Er kann als Identifikationsmodell, bei Tournier meist als Negativpräsentation, gesehen werden. Tournier will den Leser so auf sich selbst und die zeitgenössische Gesellschaft aufmerksam machen. Seine Figu-

¹⁰¹ Vgl. Winisch 1997, 1; 116-117; Bevernis 1986, 180.

¹⁰² Vgl. Bevernis 1986, 179; 182.

¹⁰³ Vgl. Bevernis 1986, 179-182; Drouillard 1992, 5-6. Winisch geht von drei Ebenen des Tournierschen Textes aus: der syntagmatisch-linearen Ebene, der paradigmatisch-motivischen Ebene und der mythisch-referenziellen Ebene. Vgl. Winisch 1997, 115-127.

ren verweisen auf gesellschaftliche und individuelle, meist negativ empfundene Erfahrungen, die mit Hilfe der ästhetischen Identifikation und Einfühlung sowie einer Korrektur der Verhaltensnormen, überwunden werden können. Dem Leser können sie als Beispiel zur Überwindung gesellschaftlicher Zwänge und zur Verschmelzung des Individuums mit der Natur und mit christlicher Humanität dienen.¹⁰⁴ Die so geschaffene Literatur bietet dem Leser durchaus Identifikationsmuster an, die auf eine außertextliche Realität verweisen.¹⁰⁵ Um dem Tournierschen Werk gerecht zu werden, müssen sowohl die postmoderne als auch die traditionell-hermeneutische Herangehensweise berücksichtigt werden. Die Form des Romans baut auf dem klassischen Bildungsroman auf, während die Oberflächenstruktur auf die postmodern gestaltete Welt und ihre Erzählstrukturen verweist. Der bewusst traditionell gestalteten Form stehen inhaltliche Umgestaltungen und Figuren gegenüber, die einen ästhetischen Neuerungs willen zeigen und zeitgenössische Themen aufgreifen. Daher lässt sich das Werk Tourniers schwer einer aktuellen literarischen Strömung zuordnen.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Vgl. Bevernis 1986, 179; 182.

¹⁰⁵ Vgl. Winisch 1997, 289.

¹⁰⁶ Vgl. Strom 2001, 209.

2 LEBENSÄÄUME IN LA GOUTTE D'OR

1 Theoretische Konzepte zum Lebensraum

Der Raumbegriff in Philosophie, Soziologie und Literaturwissenschaften

Der Begriff des Raumes ist von vielen unklaren Vorstellungen begleitet und sein Verstandnis reicht vom Welt-, Wohn- und K6rperraum bis hin zu geometrischen Raummessungen. Als imaginäre Vorstellung und wechselnder Verstandigungshorizont geh6rt er seit fr6hester Zeit zur Wahrnehmung des Menschen. So waren es Platon und Aristoteles, die in ihren Schriften eine erste Diskussion des Raumes vornahmen. Dennoch kamen Kosmologie und Naturphilosophien bis ins 17. Jahrhundert, bildende K6nste und Architektur sogar bis ins 19. Jahrhundert ohne expliziten Raumbegriff aus. Mit Beginn der neuzeitlichen Naturwissenschaften erfuhr der Raum eine philosophische Substantialisierung und wurde mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als eine erkenntniskritische und ästhetische Kategorie entdeckt. Im 20. Jahrhundert wuchs das Bewusstsein, dass Raumvorstellungen, ähulich wie Zeitvorstellungen, nicht nur auf der transzendentalen Apriori unserer sinnlichen Erfahrungen beruhen, sondern wechselnde und vielfältige Anschauungsformen darstellen, die von Zeitkoordinaten, Gestaltungs- und Erkenntnisparametern sowie von kulturgeschichtlichen Symbolbildungen abhängig sind.

Die Unterscheidung zwischen Ortsfragen und geometrisch-abstrakten Anschauungen, zwischen Naturnachahmungen und anthropologischen Erkenntnisstrukturen, zwischen euklidischen und nicht-euklidischen Bezugsgr66en sowie zwischen eigenen

und fremden Sozial- und Kulturräumen war ein entscheidender Schritt zur Herausbildung des Raumbegriffs. Das Räumliche erfuhr schließlich eine plurale Dimensionierung.¹⁰⁷ Diese Pluralität wurde durch Ernst Cassirer theoretisch begründet. Der Raum gilt nun nicht mehr als einfache, anschauliche Gegebenheit, sondern ist Ertrag und Ergebnis eines Prozesses der symbolischen Forschung. Der Ordnungsbegriff wird nun vor den Seinsbegriff gestellt, da der Raum sich nicht durch sein Sein, sondern durch seine Ordnung und seine Beziehungen definiert. Cassirer postuliert, dass Raum und Zeit „keine Substanzen, sondern vielmehr ‘reale Relationen’; [...]“¹⁰⁸ seien. Der substanzielle Raumbegriff wird zu einem Ordnungsbegriff, der den Gegensatz zwischen abstraktem Raumbegriff und konkreter Ortsbestimmung der Dinge auflösen kann. Der Raumbegriff der ‚realen Relation‘ zeichnet sich durch eine Objektivität aus, die in der Wahrheit von Beziehungen liegt. Nicht mehr die Körper ‚im‘ Raum, oder das Geschehen ‚in‘ der Zeit werden als Welt definiert, sondern ein „System von Ereignissen“¹⁰⁹ formt die Welt. In die gesetzliche Ordnung oder auch in die Bestimmung dieser Ereignisse gehen Zeit und Raum mit ein.¹¹⁰ Der Begriff der Ordnung ist allerdings von Verschiedenheit und Vielgestaltigkeit möglicher Raumstrukturen gekennzeichnet. So gibt es keine allgemein feststehende Raumanschauung, sondern verschiedene Sinnordnungen. Mythische, ästhetische oder theoretische Ordnungen bilden die Form und Struktur des Raumes.¹¹¹ Mit der Pluralität des Räumlichen wird ein Paradigmenwechsel vollzogen, der den Übergang zwischen Moderne und neuzeitlicher Entwicklung kennzeichnet. Die

¹⁰⁷ Vgl. Ott 2003, 113-114.

¹⁰⁸ Cassirer 1975, 17-35, hier 22.

¹⁰⁹ Cassirer 1975, 22.

¹¹⁰ Vgl. Cassirer 1975, 22; Ott 2003, 114; Röttgers 1993, 42.

¹¹¹ Vgl. Cassirer 1975, 22-29.

homogene Raumanschauung, die einfache Nachbildung der Welt, wird durch die Bindung an unterschiedliche Zeitdimensionen und Örtlichkeiten – mit der Möglichkeit weiterer struktureller Kombinationen – definiert. Individuelle Raumkonzepte, diverse Raumexperimente und -theorien breiten sich in allen Bereichen aus, was teilweise zu einem nachlässigen und inflationären Gebrauch des Raumbegriffs führt.¹¹²

Claude Lévi-Strauss führt den Gedanken des Ordnungs- und Relationsbegriffs weiter und überträgt ihn auf die ethnologische Forschung. Er fordert, im Sinne einer gleichberechtigten Evaluierung der Kulturräume, das Abrücken vom eurozentrischen Evolutionsgedanken und plädiert für die Betrachtung einer räumlichen Verteilung der Kulturen. Geht das vorherrschende Verständnis von einer Ausbreitung der Kulturen im Raum und abgestuft in der Zeit aus, so betont Lévi-Strauss ihren ‚écarts différentiels‘, um einer Homogenisierung entgegen zu wirken. Er sieht die Bedeutung der Kulturen in ihrer räumlichen Vernetzung in Zeit und Raum. Zudem geht er davon aus, dass allen Kulturen eine gemeinsame Struktur zu Grunde liegt. Die Trennung strukturaler Raumbetrachtungen von Fragen der Genese hat zu einem Paradigmenwechsel geführt, der als postmoderne Verabschiedung der Historie und als poststrukturalistisches Differenzdenken bezeichnet wird. Damit verbunden ist eine philosophische Abwertung des Kausalitätsprinzips und der ideengeschichtlichen Herleitungen.¹¹³

Michel Foucault schließt sich dieser differenzgenerierenden Methodik an und fordert eine Übertragung auf die Geisteswissenschaften. Laut Foucault könne die Gegenwart als Epoche des Raumes bezeichnet werden, die sich durch Nähe und Ferne, Nebeneinander und Auseinander charakterisiere. Ziel des Struktura-

¹¹² Vgl. Ott 2003, 115; 113.

¹¹³ Vgl. Ott 2003, 116-117.

lismus sei es, Relationen zwischen den Elementen zu schaffen, die sowohl in der Zeit als auch im Raum verteilt seien:

Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration; [...].¹¹⁴

Seine These weckt die Hoffnung auf zwei neue Richtungen in der Geschichtsschreibung: Auf der einen Seite setzt er dem qualitativen Orts- und Relationsraum des ‚Innen‘, den er im Sinne Cassirers als heterogenetischen und ästhetischen Begriff aufführt, den homogenisierenden Raum entgegen. Auf der anderen Seite fordert er die Sichtbarmachung und Erschließung verdeckter, gesellschaftlicher Räume des ‚Äußeren‘, sogenannter Heterotopien.¹¹⁵ Heterotopische Orte seien reale Räume unserer Gesellschaft, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, die aber dennoch lokalisierbar seien. Im Gegensatz zu Utopien, die im Wesentlichen unwirkliche Räume seien, könnten Heterotopien als realisierte Utopien, als wirkliche und wirksame Orte, bezeichnet werden. Foucault unterscheidet sechs Punkte, die eine Heterotopie charakterisieren, die aber nicht alle gleichzeitig erfüllt sein müssen, damit von einer Heterotopie gesprochen werden kann.

Der Ansatz von Gilles Deleuze und Félix Guattari bildet das Pendant zu Foucaults Entwurf. Sie versuchen mit Hilfe einer verräumlichten Lektüre und mit Begrifflichkeiten, die aus der Kartografie und Geologie entlehnt sind, unterschiedliche Wissensbereiche aus methodologischen und psychologischen Verengungen herauszuführen, um unbewusste Sinnsedimentierungen darzulegen. Sie analysieren Raumkodierungen in machtpoliti-

¹¹⁴ Foucault 1994, 752.

¹¹⁵ Vgl. Ott 2003, 116-117.

schen, epistemologischen und künstlerischen Modellen. So unterteilen sie einerseits den Raum in einen geglätteten, anorganischen Bereich – den Raum des Nomaden – andererseits in einen gekerbten Bereich – den Raum des Sesshaften. Sie fokussieren vor allem die Entzifferung und Entdeckung diverser Raumkodierungen und die Untersuchung auf inhärente Heterotopien.¹¹⁶

Betrachtet man die Auseinandersetzungen mit dem Raum im Bereich der Philosophie, so zeigt sich, dass dieser zum vielgestalteten Nahraum menschlicher Erfahrung erklärt und mit Existenz und Leiblichkeit in Beziehung gesetzt wird. Martin Heideggers Bestimmung des qualitativen Nahraumes, mit der Betonung seiner wesenhaften Tendenz zur Nähe des Daseins, hat bis heute seine Gültigkeit bewahrt. Heidegger postuliert wieder die Verbindung zwischen Raum und Ort. Der Raum erhalte sein Wesen durch den Ort: Er werde in seine Grenzen ‚eingelassen‘ und ‚eingräumt‘, und versammele sich gewissermaßen um einen Ort. Die Plätze dieser Orte würden dann eine Messung des Räumlichen durch den Abstand oder Zwischenraum zwischen den Orten erlauben.¹¹⁷ Auch Michel de Certeau nimmt eine Unterscheidung zwischen Raum und Ort vor. Er beschreibt den Ort als geometrische Figur und stabilen Zustand, in dem sich die Elemente in einer Ordnung der Koexistenz befinden: „Un lieu est donc une configuration instantanée de positions.“¹¹⁸ Den Raum hingegen beschreibt er als praktizierten Ort, als Begegnung mit Bewegung: „L’espace est un croisement de mobiles [...] un lieu pratiqué.“¹¹⁹ Durch Vektoren der Richtung, die Quantität der Geschwindigkeit und die Variable der Zeit, ergo durch die Gesamtheit von Bewegung, entstehe der Raum: Eine geometrisch bestimmte Straße

¹¹⁶ Vgl. Ott 2003, 142.

¹¹⁷ Vgl. Ott 2003, 140-141.

¹¹⁸ Certeau 1990, 173.

¹¹⁹ Certeau 1990, 173.

werde in Konsequenz dieser Aussage als Ort bezeichnet und erst durch die Fußgänger, die sich in ihr bewegen, werde sie zum Raum. So wie der Ort durch die Bewegung zum Raum werde, so werde das geschriebene Wort durch die Lektüre zum gesprochenen Wort. Das Schriftstück gilt als Ort, während die Lektüre selbst durch das praktizierte Lesen zum Raum wird.¹²⁰ Im Gegensatz zu Heideggers statischem Orts- und Raumverständnis entsteht der Raum bei Certeau durch Aktivität des Subjekts.¹²¹

Angesichts der wachsenden Raumdifferenzierung ruft die Soziologie zur Rückbesinnung auf notwendige Verortungsstrategien auf und macht auf den Verfall traditioneller Vergesellschaftungsformen aufmerksam. So lässt Georg Simmel deutlich werden, dass der moderne Raum seine Funktion als Grundlage sozialer Organisation durch die immer abstrakter werdenden Vergesellschaftungsformen verloren hat. Pierre Bourdieu hingegen kritisiert die herrschaftsorientierte symbolische Besetzung des Raumes. Hier knüpft auch Siegfried Kracauers Beobachtung an, die davon ausgeht, dass jede Gesellschaftsschicht den ihr zugewiesenen Raum einnimmt. So wird dem Generaldirektor das neusachliche Arbeitszimmer zugeordnet, während der charakteristische Ort des Mittelstandes die Siedlung bildet und der Erwerbslose „das Gegenteil eines Heimes und gewiss kein Lebensraum“¹²² zugewiesen bekommt. Jeder Raum konstituiert sich folglich durch die gesellschaftlichen Verhältnisse und Raumbilder werden zu Träumen der Gesellschaft, die erst durch ihre Entzifferung die soziale Wirklichkeit hervortreten lassen.¹²³ Marc Augé betont das Anwachsen von Nicht-Orten in der *surmodernité*. Nicht-Orte würden, im Gegensatz zum Ort, keine Identität haben und sich we-

¹²⁰ Vgl. Certeau 1990, 172-175.

¹²¹ Vgl. Certeau 1990, 142.

¹²² Vgl. Kracauer 1992, 31.

¹²³ Vgl. Kracauer 1992, 31-32; Ott 2003, 146-147.

der als relational noch als historisch bezeichnen lassen. In diesem Sinne berufen sie sich auf eine negative Definition.¹²⁴ Der Nicht-Ort hat bei Augé zwei Bedeutungen: „[...]des espaces constitués en rapport à certaines fins, et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces.“¹²⁵ So wird einerseits ein Raum, der in Bezug auf bestimmte Zwecke konstituiert ist, als Nicht-Ort verstanden, während andererseits die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält, ebenso als Nicht-Ort bezeichnet wird.¹²⁶

In den Literaturwissenschaften wird das Problem von Raumdarstellungen meist in Verbindung mit Wirklichkeitsdarstellungen gesehen. Bereits der Roman des 18. Jahrhunderts verwendet Raum und Zeit als realitätsbezogenes Koordinatensystem zur Darstellung der epischen Situation und ihrer Koordination. Im Roman des 19. Jahrhunderts ist eine deutliche Stärkung des Raumes zu sehen, was sich in der vermehrten Darstellung von Milieubeschreibungen, Bildern und Tableaus als Rahmen für Handlung und Personen zeigt.¹²⁷ Beruhte die Betonung des räumlichen Hintergrunds als Bild und Sinnbild äußerer Mächte früher auf außerliterarischen Gründen, so wird im modernen Roman das optische Detail zur unmittelbaren Anschauung und als indirektes Darstellungsmittel besonders wichtig. Im Folgenden ändert sich die Einheit von Romanheld und Umwelt. Es kommt zum Verschwinden der Personen und im Gegenzug zu einer gesteigerten Autonomie der Dinge. Dies zieht die Aufgabe der logisch-kausalen Ordnung zugunsten einer räumlich-zeitlichen Ordnung nach sich. Daraus ergeben sich wiederum drei Positionen: Die erste

¹²⁴ Vgl. Augé 1992, 100.

¹²⁵ Augé 1992, 118-119.

¹²⁶ Vgl. Augé 1992, 118-119.

¹²⁷ Die Milieubeschreibung gilt als typisches Phänomen des Naturalismus, während die Verwendung von Bildern und Tableaus auch anderen Strömungen des 19. Jahrhunderts zu zuschreiben ist. Vgl. Hoffmann 1978, 20.

sieht den Menschen vor dem Hintergrund der Landschaft und strebt den Ausgleich durch die Harmonie des Menschen mit seinem Raum an, die zweite beruft sich auf die Autonomie der Dinge und deren Emanzipation vom Menschen und die dritte strebt eine Metamorphose von Umwelt und Mensch an, die zur Beseitigung der Schranken zwischen Subjekt und Objekt beiträgt und die Transformation als einziges Prinzip erhebt.¹²⁸

In der Forschung lässt sich der Raum sowohl als episches Strukturelement, aber auch als Milieubeschreibung, Lebensbereich und Landschaft definieren. Wolfgang Kayser entwirft, in Anlehnung an Edwin Muir, drei Romantypen: den Geschehnisroman, den Figurenroman und den Raumroman. Die Unterteilung in einen Raumroman macht die Bedeutung des Raumes deutlich. Im Gegensatz zu Muir, der den Raum als sozial und historisch bedingte Umwelt darstellt, schreibt Kayser ihm durchaus eine eigenständige, typologische Formkraft zu.¹²⁹ Allerdings ist es fraglich, ob in einem Roman jeweils nur ein Element – im Geschehnisroman das Geschehen, im Figurenroman die Figuren und im Raumroman der Raum – dominierend wirken kann.¹³⁰ Robert Petsch sieht den Raum vor allem in Bezug auf den Vorgang und die Handlung, und geht davon aus, dass der Dichter zwar auf eine topografische Raumwirklichkeit zurückgreifen kann, den Raum selbst aber erst schaffen muss. Diesen dichterisch-epischen Raum unterteilt er in einen bestimmten, einen absoluten und einen erfüllten Raum. Als Gegenentwurf zu diesem Raum entwirft er den Raum des ‚Lokalen‘, der durch Zahlen und Maßangaben bestimmt ist.¹³¹ Herman Meyer beruft sich auf die Bestimmung des Raumes durch Cassirer und nimmt ebenfalls

¹²⁸ Vgl. Hoffmann 1978, 16-25.

¹²⁹ Vgl. Hoffmann 1978, 31-33; Röttgers 1993, 23.

¹³⁰ Vgl. Pabst 1960, 36-37.

¹³¹ Vgl. Petsch 1975, 36-37; Hoffmann 1978, 34-35; Röttgers 1993, 24.

eine Unterscheidung in das faktisch ‚Lokale‘ und den sinnbezogenen Raum vor.¹³² Bruno Hillebrand untergliedert den Raum in den ephemeren Gesellschaftsraum, der als Kulisse und Handlungshintergrund dient, und in den fundamentalen Erlebnisraum, der die Verankerung des Menschen im Raum deutlich macht. Der Gesellschaftsraum wird „[...] vorwiegend mit der Perspektive des objektiven Erzählers gesehen und geschildert, während der erlebte Raum ganz aus der Perspektive der jeweils zentralen Person dargestellt ist.“¹³³ Auch die Bezeichnung als primärer und sekundärer Raum ist in diesem Zusammenhang möglich.¹³⁴

Abschließend sei noch auf die Strukturierung Gerhard Hoffmanns verwiesen, der den gelebten Raum in *Anschauungs-* und *Aktionsraum* sowie *gestimmten Raum* unterteilt. Der *gestimmte Raum* zeigt das subjektive Empfinden und die Atmosphäre des Raumes, die durch den Protagonisten wahrgenommen wird. Seine Ausdrucksbewegungen zeigen die Reaktionen auf den Raum und werden so zum Spiegel seiner Gefühle. Die Dinge werden nach Ausdruck und Stimmung determiniert.¹³⁵ Der *Aktionsraum* ist auf das handelnde Subjekt bezogen. Der Protagonist bedient sich der Dinge aufgrund ihrer Nützlichkeit und Verfügbarkeit. Indem er handelt und aktiv ist, erfährt der Protagonist die Funktion des Raumes und der Dinge.¹³⁶ Der *Anschauungsraum* konzipiert sich aus einem panoramaartigen Überblick oder einer Verrätselung der Landschaft. Er wird auch als Fernraum bezeichnet, da hier ein Gegenüber der Dinge ohne feste Funktionen oder Stimmungen gegeben ist. Das räumliche Bild ist oft Ausdruck gewonnener

¹³² Vgl. Meyer 1975, 208-211; ferner Hoffmann 1978, 35-36; Röttgers 1993, 24-25.

¹³³ Hillebrand 1975, 433-434.

¹³⁴ Vgl. Hillebrand 1975, 433-434; ferner Hoffmann 1978, 36-37; Röttgers 1993, 25.

¹³⁵ Vgl. Hoffmann 1978, 55-58.

¹³⁶ Vgl. Hoffmann 1978, S 79-80.

Erkenntnis.¹³⁷ Der *Anschauungsraum* sowie der *gestimmte Raum* können erneut unterteilt werden.¹³⁸ Zudem nimmt Hoffmann die Zerlegung des Raumes in kleinste, situative Einheiten vor. Das *Tableau*, als eine ‚description en mouvement‘, liefert einen Zustandsbericht über Raum und Mensch. Das *Panorama* bietet einen Überblick über eine Stadt- oder Naturlandschaft und in der räumlichen *Szene* steht die Aktion einer Handlung im Vordergrund. Diese Einteilung des Raumes nennt er die Mikrostruktur. Die größeren Zusammenhänge und die Relationen zwischen den Orten und Räumen bezeichnet er als Makrostruktur. Hier wären die *Vielortromane*, deren Handlung an immer wieder neuen Orten spielt, und die *Einortromane*, die sich auf einen Ort konzentrieren, zu nennen.¹³⁹ Darüber hinaus ist der Raum von einer Tiefen- und einer Oberflächenstruktur gekennzeichnet. Der Tiefenstruktur des Raumes schreibt Hoffmann Anschauung, Handeln und Gestimmtheit des Subjekts zu. Daraus ergeben sich die bereits beschriebenen Räume des *Anschauungsraumes*, des *Aktionsraumes* und des *gestimmten Raumes*. Die Oberflächenstruktur bietet eine konkrete, historisch bedingte und erklärende Darstellung.¹⁴⁰

Laut Röttgers lassen sich gewisse allgemeine Kennzeichen des Raumes zusammenfassen. So ist vor allem die Unterscheidung

¹³⁷ Vgl. Hoffmann 1978, 92-93.

¹³⁸ Vgl. Hoffmann 1978, 109-112. Der Anschauungsraum lässt sich in den idyllischen Raum, den kurios-komischen Raum (Hoffmann 1978, 112-114), den phantastisch-satirischen Raum (Hoffmann 1978, 122-126) und den deformiert-grotesken Raum (Hoffmann 1978, 133-137) unterteilen. Der gestimmte Raum lässt sich weiterhin in den mythischen Raum (Hoffmann 1978, 198-206), den unheimlichen Raum (Hoffmann 1978, 161) und den halluzinativ-visionären Raum (Hoffmann 1978, 171-178) untergliedern. Vgl. ferner Röttgers 1993, 65.

¹³⁹ Vgl. Hoffmann 1978, XI; zur Mikrostruktur 445-582, zur Makrostruktur 587-675.

¹⁴⁰ Vgl. Hoffmann 1978, 7; 12-13.

zwischen dem mathematischen und dem gelebten Raum zu treffen. Der mathematische Raum zeichne sich durch seine Homogenität aus, verfüge über keinen natürlichen Mittelpunkt und in Folge dessen werde auch keine Richtung bevorzugt. Der gelebte Raum hingegen zeichne sich durch eine natürliche Mitte – gegeben durch den erlebenden Menschen – aus. So bilde der Mensch das Zentrum eines Raumes, den er mit wachsendem Bewusstsein seiner Identität erschließen könne. Außen- und Innenraum können sich durch wachsende Harmonie und Identität verändern. Auch die Heterogenität gilt als typisches Merkmal des gelebten Raumes. Orte und Gegenden werden durch den Menschen qualitativ unterschieden und es zeigt sich eine inhaltliche Gliederung, die sich aus einem gewissen Harmonieempfinden, also der Vertrautheit oder Fremdheit des Menschen dem Raum gegenüber, ergibt. Der Raum selbst kann als förderndes und tragendes Element, aber auch als Gegenspieler dem Menschen gegenüber auftreten. Insgesamt kann der Raum und seine Erschließung durch das Individuum als Symbol für das Verhältnis zwischen Welt und Mensch gesehen werden. Der erlebte Raum lässt sich noch einmal unterteilen in den real gelebten Raum, der sich dem konkreten menschlichen Leben erschließt, und dem imaginierten Raum, der durch die Einbildungskraft entsteht. Die Bedeutung des imaginierten Raumes für den Menschen stützt sich auf den realen Raum und ist in der Einbildungskraft verankert.¹⁴¹

Die Entwicklungslinien des Raumbegriffs beginnen mit einer Phase der imaginär angeleiteten Raumschöpfung. Es folgt die Weiterentwicklung zu einer naturphilosophischen Festlegung und der Homogenisierung des Raumes. Einer Phase neuerlicher Breite in der Moderne schließt sich dann die Phase eines neuzeitlichen Einheitsraumes und eines modernen fraktalisierten Raumes an.

¹⁴¹ Vgl. Röttgers 1993, 27-28.

Als Konsequenz lässt sich daraus der Raumbegriff als heterogenisierender Relationsbegriff ableiten.¹⁴²

Raumkonzeptionen im Tournierschen Roman

In *Le vent Paraquet* äußert sich Tournier zur Raumthematik. Ein entscheidender Faktor der Raumvorstellung ist für ihn die wechselseitige Beziehung zwischen Raum und Mensch. Durch geistige Freiheit, Fantasie und aktives Handeln kann der Mensch sich seinen eigenen Raum schaffen, zum Einklang zwischen Innen- und Außenraum kommen und so eine harmonische Einheit zwischen Körper und Geist herstellen.¹⁴³

In den Romanen Tourniers tritt der Raum als konstituierendes Element auf, da er die Entwicklung des Protagonisten beeinflusst. Der Raum wird als konkretes, situatives Raumerlebnis geschildert, das sich auf den gelebten oder auch erlebten Raum alltäglicher Dinge bezieht. Inneres Erleben und Umwelterfahrungen entsprechen sich oft und die Entfaltung des Lebens in und durch den Raum sind typische Kennzeichen. So spiegeln sich Veränderungen im Leben des Protagonisten oft in einem Wechsel des Schauplatzes wider und stehen in engem Zusammenhang mit der Handlung. Die Wahl des Schauplatzes stellt in gewisser Weise die Seelenregungen des Protagonisten dar. Neben diesem personal gelebten Raum trifft man aber vielfach auch auf planvoll skizzierte Umweltdarstellungen, die an die Reisetätigkeit Tourniers erinnern.¹⁴⁴ Die Beziehung zwischen Raum und Protagonist ist für die Entwicklung der Romanhandlung von großer Bedeutung. Dank seiner Souveränität und seiner gestärkten Identität kann der Held den Raum erschließen. Dieser Prozess wird durch gewisse

¹⁴² Vgl. Ott 2003, 118.

¹⁴³ Vgl. VP 267-268; Röttgers 1993, 31.

¹⁴⁴ Vgl. Hoffmann 1978, 3; Röttgers 1993, 29-30.

mythische Erkenntnisse sowie durch geistige und seelische Entwicklung vorangetrieben. Die Einheit von Innen und Außen, von Körper und Geist, zeigt die Überwindung von Zeit und Raum und führt zu einem absoluten Einheitsgefühl.¹⁴⁵ Die Erschließung des Raumes erfolgt durch die individuelle Ordnung des Protagonisten. Mit Hilfe dieser Ordnung gestaltet und erfüllt er ‚seinen Raum‘ und bildet eine Einheit zwischen Mensch und Raum, zwischen Innen- und Außenwelt.

Die bereits bestehende Ordnung ist historisch und daher mit der Zeit verbunden. Nur durch die Überwindung von Zeit und Raum kann der Protagonist zu seinem Ziel gelangen: der Einheit zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Mensch und Raum.¹⁴⁶ Die Zeit wird zu einem ebenso wichtigen Element wie der Raum. Sie wird in den Romanen *Tourniers* selten in ihrem chronometrischen Ablauf dargestellt, sondern spiegelt, ähnlich wie der Raum, die Gefühlslage und Gemüthsstimmung des Protagonisten wider. So kann der Rhythmus der Zeit sehr verschieden sein und variiert je nach Gefühlslage der Figuren. Erst durch die Missachtung der gesellschaftlich vorgegebenen, zeitlichen Regeln kann der Held sich von der Zeit lösen, sie umdrehen und sich unabhängig von ihr entfalten. Das Streben nach Vollkommenheit verwirklicht sich in einem reinen Raum, frei von den Lasten der Zeit, also in einem gewissen Klima von Ewigkeit. In den modernen Industriegesellschaften hat die Zeitlichkeit meist Vorrang vor dem Raum, was mit der Spaltung des Menschen von seiner Umwelt bezie-

¹⁴⁵ Röttgers bezeichnet diesen Prozess auch als ‚Raumwerden des Seins‘ beziehungsweise als ‚Verräumlichung der Zeit‘. Erst durch die Möglichkeit des räumlichen Erlebens des Protagonisten als ‚Zentrum des Raumes‘ kann er durch eigene Aktivität den Prozess des ‚Raumwerdens‘ und der ‚Verräumlichung‘ von Zeit sowie geistiger und seelischer Entwicklung voran treiben. Vgl. Röttgers 1993, 36-37.

¹⁴⁶ Vgl. Röttgers 1993, 42-43.

ungsweise von dem ihm umgebenden Raum verbunden ist.¹⁴⁷ Der Weg des Protagonisten verläuft meist über den Sozialraum, also die fixierte Zeit seiner sozialen Epoche. Es folgt die Identitätswerdung und das Erlangen der Souveränität über seinen Raum bis hin zur Überwindung des Raumes. Unabhängig von herkömmlichen Zeit- und Raumparametern erreicht er ein Einheitsgefühl des absoluten Seins.¹⁴⁸ Der Mensch entwickelt sich durch Freiheit und Fantasie und in Wechselwirkung mit dem Raum entsteht eine harmonische Einheit, die sich auch in der Einheit von Geist und Körper findet.¹⁴⁹

Bei der Betrachtung der Raumkonzeptionen in den Romanen Michel Tourniers wird deutlich, dass er sich bei der Darstellung des Verhältnisses von Mensch und Welt auf christliches Gedankengut beruft. Die christliche Verankerung spiegelt sich in dem starken Schicksalsglauben der Protagonisten wider. Der Mensch ist nach christlichen Vorstellungen in eine objektive und universale Seinsordnung eingebettet, die sich auf Gott und dem unendlichen Sein gründet. Der Mensch gehört der Ordnung des Geistigen an. Die Seele gilt als Ebenbild Gottes und wird nicht wie bei Platon als präexistent gedacht. Die Helden Tourniers sind so auf der einen Seite in einen übergeordneten Sinnzusammenhang gebettet, während sie auf der anderen Seite subjektive Wahrnehmungen und Gefühle äußern. Sie versuchen die Trennung zwischen irdisch-materiellem Geschehen und himmlisch-geistigem Streben zu überwinden.¹⁵⁰

Ein weiteres Element der Tournierschen Raumkonzeptionen sind Naturdarstellungen. So wird die Natur oft beseelt beschrieben und der Protagonist zeichnet sich durch seinen Glauben an

¹⁴⁷ Vgl. Röttgers 1993, 38-41; GO 202.

¹⁴⁸ Vgl. Röttgers 1993, 44-46.

¹⁴⁹ Vgl. VP 267-268; Röttgers 1993, 31.

¹⁵⁰ Vgl. Röttgers 1993, 51-52.

Geisterkräfte aus. Die Natur erfährt so eine gewisse ‚Vergöttlichung‘ und Wesensverwandlung. Das Erkennen von Symbolen und metaphorischen Zeichen durch die mythische Wahrnehmung des Protagonisten gehört ebenfalls zu den Elementen der Raumwahrnehmung. Der Protagonist muss die Symbole und Zeichen der Realität individuell entschlüsseln. Nur so kann er diesen Symbolen Wahrheiten entnehmen, die nicht dokumentierbar sind und nur ihm selbst offenbart werden. Die Entzifferung dieser Symbole durch den Protagonisten kann als Versuch gesehen werden, die Welt als ‚seinen Raum‘ zu konstruieren.¹⁵¹ So wie der Held Zeichen und Symbole seiner Welt dechiffriert, muss auch der Leser die sprachlichen Zeichen des Romans, dessen Strukturen und Elemente in Beziehung setzen, um das Werk in seiner Gesamtheit beziehungsweise in seiner Makrostruktur zu verstehen. Der Raum ist Ausdruck des Erlebens des Helden. Seine subjektive Wahrnehmung der Welt spiegelt sich in der Darstellung des gelebten Raumes wider. Die subjektive Wahrnehmung des Raumes wiederum kann zur Ausdrucksform eines geistigen oder seelischen Komplexes werden. In den Romanen gibt es verschiedene Handlungsstränge an verschiedenen Orten und in verschiedenen Räumen. Jeder Handlungsstrang hat sein eigenes räumliches Zentrum. Diese Zentren treten im Verlauf des Romans in wechselseitige Beziehungen und formen in einer Art Symbiose die Entwicklung des Protagonisten.¹⁵²

Laut Röttgers spannt sich der Tourniersche Roman zwischen den beiden räumlichen Polen Chaos und Kosmos auf. Der Protagonist befindet sich zu Beginn des Romans im Chaos und es herrscht eine gewisse Disharmonie zwischen Mensch und Raum. Der Mensch muss sich nun in diesem Raum orientieren, sich weiterentwickeln und schließlich seinen eigenen Raum, seinen

¹⁵¹ Vgl. Röttgers 1993, 55-56.

¹⁵² Vgl. Röttgers 1993, 61-63.

Kosmos schaffen. Der erste Schritt dazu ist der Bruch mit seinem herkömmlichen Lebensraum, also mit dem Sozialraum, der ihn umgibt. Diese Abwendung von der ihn umgebenden Gesellschaft führt allerdings zur Einsamkeit des Protagonisten. Doch durch diese Einsamkeit kann er sich selbst als Zentrum seines Lebensraumes erfassen und den ersten Schritt zur Gründung seines eigenen Kosmos⁴ machen. Die Einsamkeit führt ebenso zu einer Öffnung gegenüber transzendentalen Einflüssen, was sich in dem absoluten Glauben an das Schicksal, die Gunst der Verhältnisse und das Geschick zeigt. Der zweite Schritt gilt nun dem Entziffern der Zeichen und Symbole, die den Raum umgeben. Die Einsamkeit im Raum, die Disharmonie zwischen Innen- und Außenwelt muss in einem langen Reifeprozess überwunden werden. Erst die Entfaltung im Raum kann zur Beseitigung dieser Dualität führen. Die Entwicklung subjektiv-geistiger Fähigkeiten und die Erfahrung des eigenen Seins kann zur Einheit zwischen Innen- und Außenwelt, materieller und geistiger Welt führen.¹⁵³

Wie bereits aus der Inhaltswiedergabe deutlich wurde, spielt der Großteil des Romans in den Lebensräumen zwischen Orient und Okzident. In den folgenden Kapiteln sollen nun diese Lebensräume mit Hilfe der vorgestellten Raummodelle analysiert werden. Unter Lebensraum soll hier der Raum verstanden werden, der den Protagonisten umgibt und in dem er sich bewegt. Der Lebensraum ist so nicht an ein Land gebunden, sondern konstruiert sich immer wieder dort, wo sich die Hauptfigur befindet.

Der Schwerpunkt der weiteren Untersuchung liegt auf den beiden Lebensräumen Tabelbala und Paris, aber auch die Räume, die sich auf der Reise konstruieren, werden als Lebensräume bezeichnet und untersucht. Unter Raum wird die Sphäre verstanden, die den Protagonisten umgibt. Der Ort hingegen zeichnet

¹⁵³ Vgl. Röttgers 1993, 66-73.

sich durch seinen statischen Charakter aus und bezieht sich auf einen konkreten und lokalisierbaren Punkt. Interessant sind die reziproken Sichtweisen auf die Lebensräume. So wird der Lebensraum Paris von Tabelbala aus als reizvolles Traumland geschildert und Idriss interessiert sich – neben den westlichen Er rungenschaften – vor allem für die Andersartigkeit der Stadt.¹⁵⁴ In Paris angekommen verändert sich diese Sichtweise und obwohl das Leben hier mehr Freiheiten zu bieten hat, ist es nicht unbedingt einfacher und erfüllter als in Tabelbala.¹⁵⁵ Der Blick auf seine Heimat verändert sich und Idriss muss feststellen, dass die Bilder, die in Frankreich und auch schon im Norden Algeriens von der Oase und der Wüste zu sehen sind, nicht viel mit seiner Heimat Tabelbala zu tun haben.¹⁵⁶ Hier wird durch Bilder und moderne Medien ein Lebensraum von weiten Wüsten und paradiesischen Oasen konstruiert, der nicht mit dem Lebensraum übereinstimmt, den Idriss kennt. Es zeigt sich, dass sich diese Lebensräume durch Konstruktion und De-Konstruktion immer wieder transformieren.

2 Der Lebensraum des Orients

Der Lebensraum der Wüste

Die einleitende Wüstenbeschreibung in *La goutte d'or* kann als *Panorama* deklariert werden. Kennzeichen des *Panoramas* sind der Rundblick über die Naturlandschaft, der statische Charakter, die zeitliche Entrücktheit und der Gegensatz zwischen dem erleben-

¹⁵⁴ Vgl. GO 58-59.

¹⁵⁵ Vgl. GO 122.

¹⁵⁶ Vgl. GO 142.

den Subjekt und der Landschaft als Objekt.¹⁵⁷ Im ersten Abschnitt wird die Sahara nach diesem Muster beschrieben: Vereinzelte Bäume, Felsen und Steine bilden statische Elemente in dieser kargen und trockenen Geröllwüste. Idriss ist hier den ganzen Tag mit seinen Schafen und Ziegen unterwegs und nur der Lauf der Sonne erinnert ihn an die fortschreitende Zeit. Er sieht sich als erlebendes Subjekt gegenüber der Sahara als Objekt. Bis auf das bedeutsam-komische Ereignis des Fotografierens durch eine französische Touristin und das Zusammentreffen mit seinem Freund, dem Nomaden Ibrahim, unterbricht nichts diesen Gegensatz.¹⁵⁸ Die ersten Beschreibungen der Wüste lassen sich zusätzlich dem *gestimmten Raum* zuordnen. Die Atmosphäre wird lebendig und anschaulich geschildert und als wichtigstes Charakteristikum der Sahara werden das gleißende Licht und die Hitze beschrieben. Idriss erinnert sich an mündlich überlieferte Legenden und Erzählungen, die berichten, dass unvorsichtige und ungehorsame Kinder von Dschinns, den bösen Geistern, mitgenommen werden. Diese Erinnerungen, aufgeschreckte Tiere und die ersten Sonnenstrahlen ermahnen ihn daran, sich einen Begleiter für den Tag zu suchen, um der Einsamkeit zu entfliehen:

Mais cette légende avait laissé des traces dans son cœur, et le miroitement trompeur des premiers rayons du soleil sur le chott el Ksob, la fuite éperdue d'un gros varan dérangé de son lit de sable par ses pieds nus, le vol blanc d'une chouette égarée dans la lumière matinale, tout le poussait à chercher d'urgence un contact humain.¹⁵⁹

Der Aberglaube, die ständige Präsenz der Dschinns und der große Einfluss von Traditionen und Sitten, gehören zu seinem Alltag. Die Sonne nähert sich mehr und mehr ihrem Zenit und

¹⁵⁷ Vgl. Hoffmann 1978, 446.

¹⁵⁸ Vgl. GO 9-21.

¹⁵⁹ GO 9-10.

wird immer stärker: „Le soleil montait à l’horizon [...] et] flambait en plein ciel [...]“.¹⁶⁰ Menschen und Tiere, aber auch die überhitzte Erde, leiden unter der sengenden Sonne.¹⁶¹ Neben dem Licht kommt auch die Rauheit und Wildheit der Wüste zum Ausdruck. Dies wird in der Bewunderung, die er Ibrahim entgegenbringt, deutlich. Er schafft es, aus der Rauheit noch Nutzen zu ziehen: „Au demeurant ce garçon, rendu un peu fou par le soleil et la solitude, ne craignait ni dieu ni diable, et savait tirer parti de l’aridité même du désert.“¹⁶² Die Trockenheit der Sahara prägt das raue Bild: „On ne distinguait encore que la silhouette tourmentée de rares souches mortes ou de faibles talus semés d’abesqui sur lesquels les chevreaux se juchaient d’un bond.“¹⁶³ Laut Hoffmann kann der äußere Raumentwurf „einen psychischen Prozess, eine Anmutung, einen nicht artikulierbaren inneren Vorgang spiegeln.“¹⁶⁴ Betrachtet man die räumliche Darstellung der Wüste und die Bewegungen Idriss’ in diesem Lebensraum unter diesem Blickwinkel, lassen die Rauheit der Wüste, die abgestorbenen Bäume und die überall vorherrschende Trockenheit eine innere Unzufriedenheit erahnen. Für Idriss ist die Wüste weniger ein Paradies und seine alltäglichen Sorgen gelten dem Überleben seiner Herde und der Flucht vor der Einsamkeit und der Sonne.

Unterbrochen wird diese panoramaartige Darstellung durch die *Szene* des Fotografierens. Kennzeichnend für die *Szene* sind die Perspektivierung des Geschehens durch das Bewusstsein der Romanfigur, die Betonung des zeitlichen Nacheinander der Ereignisse und die Nahsicht des Erzählers. Zentrale Faktoren der

¹⁶⁰ GO 12-13.

¹⁶¹ Vgl. GO 13.

¹⁶² GO 11.

¹⁶³ GO 10.

¹⁶⁴ Hoffmann 1978, 55.

Szène sind die Kommunikation oder der Konflikt. Als Erzählform wird häufig der Dialog gewählt.¹⁶⁵ Idriss hat seine Herde auf der Suche nach Ibrahim zum Brunnen von Hassi Ourit gebracht. Anstelle seines Freundes findet er dort allerdings die Spuren eines Autos. Sofort vergisst er alles um sich herum und folgt den Spuren: „Une voiture, une automobile, dont personne n’avait parlé dans l’oasis, surgissait de la nuit avec sa charge de richesses matérielles et de mystère humain!“¹⁶⁶ Er folgt den Reifenspuren und entdeckt schon kurze Zeit später einen Landrover am Horizont. Nachdem der Fahrer ihn entdeckt hat, wendet er das Auto und fährt wieder zurück. Eine blonde, leicht bekleidete Frau steigt aus dem Wagen und fotografiert Idriss. Nach einem kurzen Dialog über das Foto, das sie in Paris entwickeln lassen und ihm dann schicken möchte, verschwindet der Landrover wieder in der Wüste. Die lineare Abfolge der Ereignisse betont das zeitliche Nacheinander und stellt den Zeitfaktor in den Vordergrund. Die ganze *Szène* dauert nur wenige Minuten und hat für Idriss doch große Bedeutung. Das Fotografieren wird für ihn zum entscheidenden Erlebnis, das ihn zu dem Entschluss anregt seinen heimatlichen Lebensraum zu verlassen. Die ganze Situation wird aus dem subjektiven Empfinden von Idriss geschildert und der Dialog tritt als Erzählform in den Vordergrund. Dies suggeriert durch die Dominanz der Nahsicht des Erzählers auch für den Leser eine gewisse Nähe zum Geschehen. Die *Szène* wird von einem dynamischen Moment, beispielsweise von Kommunikation oder von einem Konflikt begleitet. In der vorliegenden *Szène* wird sowohl das Element der Kommunikation als auch das des Konflikts einbezogen. Idriss verfolgt den Dialog zwischen der blonden Frau und dem Fahrer: „Idriss prêtait l’oreille et rassemblait les bribes

¹⁶⁵ Vgl. Hoffmann 1978, 447-449, 481; 534.

¹⁶⁶ GO 12.

de français qu'il possédait pour comprendre ce qui se disait."¹⁶⁷ Die einzigen Worte, die er selbst von sich gibt, verlangen das Foto. Doch dies soll er erst später zugeschickt bekommen. Schon verschwindet der Landrover wieder und mit ihm sein Foto: „Mais non, son image roulait à cette heure vers Béni Abbès enfermée dans le boîtier de l'appareil, lui-même à l'abri de la Land Rover."¹⁶⁸ Letztendlich löst dieser Akt des Fotografierens auch eine Art Konflikt in Idriss aus. Von nun an muss er immer wieder an die blonde Frau, an den Norden, an Frankreich und an das Weggehen denken. Da die Oasenbewohner das Foto fürchten, gehört er als ‚Fotografierter‘ schon nicht mehr wirklich zu seiner Heimat: „Idriss n'était plus tout à fait le même homme.“¹⁶⁹ Infolgedessen begibt sich Idriss auf die Suche nach seinem Foto. Auf dieser Reise, und durch die Bilder, die er von sich selbst sehen wird, lernt er sich selbst kennen.¹⁷⁰

Die Wüste wird nicht nur als heimatlicher Lebensraum des Protagonisten beschrieben, sondern es werden auch die Besonderheiten der afrikanischen Lebensweisen dargestellt. Idriss' Leben wird vom Verlauf der Zeit, der Angst vor der Einsamkeit, der Bedeutung des Aberglaubens – vermittelt durch mündliche Überlieferungen und Legenden – und von dem Gegensatz zwischen Nomaden und Sesshaften bestimmt.¹⁷¹ Neben dieser realen, geografisch existierenden Wüste, die sehr positiv dargestellt wird, als Ort der Traditionen, der Harmonie und der Identität des Protagonisten, existiert die dargestellte, repräsentierte Wüste, mit der er auf seiner Reise immer wieder konfrontiert werden wird.¹⁷² Das

¹⁶⁷ GO 13.

¹⁶⁸ GO 15.

¹⁶⁹ GO 14.

¹⁷⁰ Vgl. Bouloumié 1986, 3.

¹⁷¹ Vgl. Naturel 2002, 28.

¹⁷² Vgl. Naturel 2002, 29.

Thema der Wüste zieht sich durch den ganzen Roman und taucht immer wieder auf. In die Raumthematik eingebettet, stellt die Wüste eine enorme ‚physische Weite‘ dar. Zur Raumerschließung dieser Weite brauchen die Menschen auch eine gewisse ‚geistige Weite‘, die sich im Gefühl der Freiheit ausdrückt. Idriss entflieht zwar der traditionellen Enge seiner Heimat, doch findet er in Paris vorerst nur die äußere Freiheit. Erst mit Hilfe der traditionellen Musik, der Kalligrafie und einem goldenen Schmuckstück in Form eines Tropfens, dem *bijou saharien*, kann er auch seine innere Freiheit finden. Die physische Weite der Wüste findet ihre Entsprechung in der geistigen Weite, die sich am Beispiel des Goldtropfens der Sahara, in der Kongruenz von Form und Inhalt, zeigt.¹⁷³

Der Lebensraum der Oase

Der folgende Abschnitt, der sich im Hause von Idriss Familie abspielt, hat das Ereignis des Fotografierens und seinen befürchteten Aufbruch zum Thema. Der Aufbau weist in seiner Mikrostruktur auf die *Szenen* hin. Der Konflikt, der durch das Fotografieren ausgelöst wurde, und die Kommunikation der beiden Frauen darüber, scheinen zentrale Faktoren zu sein. Weitere Elemente erinnern hingegen an das *Tableau*. So wird eine gewisse Simultanität deutlich: Die beiden Frauen unterhalten sich, dabei schminkt und frisiert die Nachbarin Kuka Idriss' Mutter. Parallel dazu verfolgt Idriss die Unterhaltung, mischt sich aber selbst nicht ein, sondern beschäftigt sich mit seinen Spielzeugkamel – für die er eigentlich schon zu alt ist – und schnitzt weitere Kamele aus einem Kaolinblock. Der Dialog der beiden Frauen wird durch die charakteristische Erzählform des *Tableaus*, den Bericht, immer wieder unterbrochen. Die Simultanität betont, im Gegen-

¹⁷³ Vgl. Röttgers 1993, 32.

satz zur Einheit des Geschehens und der Zeit in der *Szène*, die Raumgrundlage und die Personen. Bezogen auf die räumliche Organisation des Erzählabschnittes sind die Gliederung der Personen, ihre Relationen zueinander und die Beziehung des Einzelnen zur ganzen Gruppe von Bedeutung.¹⁷⁴ Hier sind es die beiden Frauen, die im Vordergrund stehen, während Idriss sich im Raum zurückzieht: „Idriss se faisait oublier, comme il avait appris à le faire chaque fois que, dans la demeure trop exiguë, il assistait à une scène dont il était en principe exclu en raison de son âge ou de son sexe.“¹⁷⁵ Das ganze Geschehen wird aus der Zuschauerperspektive des Erzählers geschildert, was als Kennzeichen des *Tableaux* zu sehen ist. Idriss hat sein Erlebnis erzählt und seine Mutter, vor allem aber die Nachbarin Kuka wissen von dem negativen Einfluss des Bildes und fürchten seinen Aufbruch. Idriss verfolgt ihr Gespräch, vertieft sich aber ganz in seine Schnitzarbeiten, um nicht in die Unterhaltung miteinbezogen zu werden: „[...] il voulait se garder d'intervenir dans la litanie morose des deux femmes.“¹⁷⁶ Durch die missmutige Unterhaltung der beiden Frauen, die düsteren Hinweise und Voraussagungen Kukas, entsteht eine dunkle, enge und traurige Stimmung.¹⁷⁷

Die Beschreibungen der Traditionen und des Aberglaubens lassen die festgelegten Verhaltensnormen und -regeln der Oasenbewohner erkennen und verstärken den Aspekt der Enge. So symbolisieren Frisuren und Schminke abstrakte Zeichen, die zeigen, wer verheiratet ist und wer nicht. Nur wer diese Zeichen lesen und verstehen kann, kennt auch ihren Schutz vor Geistern und dem bösen Blick. Und nur derjenige, der sich diesen Zeichen

¹⁷⁴ Vgl. Hoffmann 1978, 446; 481; zum Abschnitt im Haus GO 22-26.

¹⁷⁵ GO 26; vgl. ferner Worton 1992, 47-48.

¹⁷⁶ GO 23.

¹⁷⁷ Vgl. Rosello 1990, 74-75.

anpasst, kann in dieser Gesellschaft existieren.¹⁷⁸ Die Angst vor dem bösen Blick ist weit verbreitet und setzt eine Anzahl von Schutzmaßnahmen voraus:

Pour ne pas être blessé par le mauvais œil, passer autant que possible inaperçu est une sainte précaution. Tirer l'œil par sa mise, sa force, sa beauté, c'est tenter le diable. [...] Toute image avantageuse est grosse de menace. Que dire alors de l'œil photographique et de l'imprudence de celui qui s'offre complaisamment à lui!¹⁷⁹

Idriss hat sich nicht nur durch den Akt des Fotografierens leichtsinnig dem bösen Blick ausgeliefert, auch in seiner Kindheit musste mehrmals die Unterstützung der Götter angerufen werden, um sein Leben zu retten.¹⁸⁰ Diese Faktoren lassen seinen nahen Aufbruch erahnen oder sogar vorhersagen. Obwohl es Moslems verboten ist Menschen und Tiere abzubilden, hat Idriss Holzkamele als Spielzeug bekommen. Inzwischen ist er zu alt für diese Spielsachen, die ihn seit seiner frühesten Kindheit begleiten, aber dennoch beschäftigt er sich gerne mit ihnen. Diese Herde spiegelt seine Bewunderung für die Nomaden wider und symbolisiert seinen Wunsch wegzugehen:

Son troupeau de chameaux sculptés lui servait depuis sa petite enfance à jouer au nomade Chaamba. [...] Son admiration pour les nomades Chaamba allait dans ce sens, comme aussi ce petit troupeau de chameaux

¹⁷⁸ Vgl. Petit 1991, 155; zu traditionellen Frisuren und Schminke, vgl. GO 25-26.

¹⁷⁹ GO 24.

¹⁸⁰ Kuka vermutet, dass Idriss zu früh laufen gelernt hat, was seine Mutter allerdings verneint. Vgl. GO 23-24. Dass Idriss als kleiner Junge an die Nachkommen der schwarzen Sklaven verkauft wurde, hält Kuka für ein schlechtes Omen. Vgl. GO 25-26. Worton macht auf die Außenseiterrolle Idriss' seit seiner Kindheit aufmerksam. Vgl. Worton 1992, 37.

sculptés qu'il choyait encore à une âge où l'on se ridiculise avec de tels enfantillages.¹⁸¹

Die Spielzeugkamele, die zu seinem Lebensraum gehören, werden zum Spiegel seiner Gefühle und lassen sich so dem *gestimmten Raum* zuordnen. Diesem schreibt Hoffmann auch den existentiell-grotesken Raum zu. Der Protagonist fühlt sich in seinem Lebensraum isoliert, frustriert, desorientiert und ohne Kommunikation. Der menschlich geschaffene Raum hat sich ihm entfremdet und ist zu einem grotesken Raum geworden. Dinge und Raum werden zu eigenen Gestalten und Ausdrucksmedien, die als Kommunikations- und Enthüllungspartner des Protagonisten dienen.¹⁸² Idriss ist auf der einen Seite noch sehr in die traditionelle Lebenswelt der Oase eingebunden, auf der anderen Seite wird aber auch deutlich, dass er sich immer mehr von ihr isoliert. So werden seine hölzernen Spielzeugkamele zu seinen Kommunikationspartnern, die seiner Bewunderung für die Nomaden, für die Anderen, die außerhalb seiner eigenen Welt leben, Ausdruck verleihen. Noch hat er sich von seinem Zuhause nicht komplett entfremdet, aber eine gewisse Isolation wird deutlich, da er Kontakt und Kommunikation nicht bei den Oasenbewohnern, sondern bei seinen Spielzeugkamelen, bei Ibrahim, dem Nomaden, und bei seinem Onkel Mogadem sucht. Dieser ist der Einzige, der die enge Welt der Oase bereits verlassen hat und Erfahrungen von außerhalb, aus der Fremde mitgebracht hat und deswegen als Außenseiter gilt. Er brachte Idriss ein paar Brocken Französisch und vor allem Lesen und Schreiben bei.¹⁸³ Auch Ibrahim wird von den Oasenbewohnern als Außenseiter gesehen, da er sich nicht den Bräuchen und Regeln der sesshaften Oasenbewohner unterwirft. Ibrahim beherrscht den Lebensraum der Wüste und

¹⁸¹ GO 23; 25.

¹⁸² Vgl. Hoffmann 1978, 136, 147-149.

¹⁸³ Vgl. Pezechkian-Weinberg 1998, 117; GO 53.

kann sich in ihm frei bewegen. Er kann aus der Dürre der Wüste Nutzen ziehen, mit einem Auge – das andere hat er verloren – auf zwei Kilometer Entfernung eine Gazelle erkennen, drei Tage in der Wüste ohne Wasser und Nahrung überleben und er findet sich bei Nacht oder während eines Sandsturms zurecht.¹⁸⁴ Idriss hingegen scheint dem Lebensraum der Wüste und dem der Oase wenig verbunden zu sein. Der Tod Ibrahims lässt ihn die Isolation noch deutlicher fühlen: „La mort tragique d’Ibrahim avait ouvert un grand vide d’amitié autour de lui que pas un garçon de l’oasis ne pouvait remplir.“¹⁸⁵ Ibrahim möchte ein Kamel, das in einen Brunnen gefallen ist, retten. Doch bei dieser Aktion stürzte der ganze Brunnen in sich zusammen und begräbt Ibrahim und das Kamel. Die Bewunderung, die Idriss Ibrahim entgegengebracht hat, ist mit einer positiven Konnotation der Wüste verbunden und sein Tod dekonstruiert nicht nur die Freundschaft, sondern auch die positive Bindung an den Lebensraum der Wüste.

Das nächste Ereignis in Idriss’ Leben ist die Hochzeit eines etwa gleichaltrigen Oasenbewohners. Auch hier zeigen die Reaktionen Idriss’ auf die ausführlich beschriebenen Traditionen und Riten Zurückhaltung und Kritik. Das Einzige, was ihn an dem Ritus teilhaben lässt, ist der Versuch sich in den fast gleichaltrigen Jungen hineinzusetzen. Aber auch das gelingt ihm nur schwer:

Au spectacle de ce jeune homme qui s’enracinait solennellement à Tabelbala en devenant mari, et sans doute bientôt père, Idriss se sentait des ailes lui pousser aux talons, et il pensait avec un élan affamé à la photographe blonde qui lui avait pris son image et l’avait emportée avec elle dans son véhicule de rêve.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Vgl. GO 11; Pezechkian-Weinberg 1998, 117.

¹⁸⁵ GO 28.

¹⁸⁶ GO 28.

Auf der einen Seite hofft er sein Foto zugeschickt zu bekommen, auf der anderen Seite aber sieht er sich selbst losziehen, um sein Foto zu suchen. „Mais il se voyait surtout prenant la route et s’engageant vers le nord dans une longue marche qui s’achèverait à Paris.“¹⁸⁷ Die Hochzeitsfeier, die sich über 10 Tage hinzieht, beginnt an diesem Abend mit einer Truppe von Tänzern und Musikern aus dem Hohen Atlas. Die Tänze und Gesänge, die abends im Licht von Fackeln ausgeführt werden, erscheinen in bildlicher und eindrucksvoller Weise:

Des torches projetaient des lueurs d’incendie sur les murs chaulés des gourbis. Des appels rauques et des youyous suraigus, le grondement sourd d’une batterie de tambours et des stridences de trompettes déchiraient le silence nocturne.¹⁸⁸

Die Dunkelheit und das Schattenspiel der Fackeln lassen die Atmosphäre geheimnisvoll wirken und die lauten und schrillen Töne der Instrumente wecken die Aufmerksamkeit der Zuschauer. Die Beschreibung der Atmosphäre des Raumes, und wieder einmal die Beschreibung von Licht und Schatten, von Tönen und Klängen, lassen auf den *gestimmten Raum* schließen.¹⁸⁹ Idriss ist gefangen und begeistert vom Tanz und vom Gesang, insbesondere der Gesang der Tänzerin Zett Zobeidas fasziniert ihn:

La libellule vibre sur l’eau
Le criquet grince sur la pierre
La libellule vibre et ne chante parole
Le criquet grince et ne dit mot
Mais l’aile de la libellule est un libelle
Mais l’aile de la criquet est un écrit

¹⁸⁷ GO 29.

¹⁸⁸ GO 29.

¹⁸⁹ Vgl. Hoffmann 1978, 55-56.

Et ce libelle déjoue la ruse de la mort
Et cet écrit dévoile le secret de la vie.¹⁹⁰

Dass ihn diese geheimnisvollen und rätselhaften Worte auf seinem künftigen Weg begleiten werden, ahnt er noch nicht. Um ihren Hals trägt Zett Zobeida ein Schmuckstück in Form eines Goldtropfens. Für Idriss, der diesem Zeichen nichts zuordnen kann und das nicht zu dem ihm bekannten Symbolsystem gehört, bedeutet der Goldtropfen nichts als „[...] le signe pur, la forme absolue.“¹⁹¹ Deswegen wird Zett Zobeida und ihr Goldtropfen als : „[...] l'émanation d'un monde sans image, l'antithèse et peut-être l'antidote de la femme platinée à l'appareil de photo [...]“¹⁹² beschrieben.¹⁹³ Der Abend klingt mit dem Märchenerzähler aus, der die Geschichte von *Barberousse ou Le portrait du roi*¹⁹⁴ erzählt, die die Bildthematik widerspiegelt. Idriss beeindruckt an dieser Geschichte besonders die Tatsache, dass das Porträt, welches *Barberousse* letztendlich zufrieden stellt, von einer blonden Europäerin entworfen wurde, und dass *Barberousse* sich kurze Zeit später nach Frankreich begibt. Idriss will es ihm gleichtun. Als er am nächsten Morgen zum Lager der Tänzer und Sänger zurückkommt, sind sie bereits aufgebrochen und der Platz ist leer:

Il n'y a que des foyers éteints et fumants, des fruits pourris, des étrons, des vestiges indéfinissables qu'Idriss retourne de son pied nu. Une mélancolie indicible lui tombe sur le cœur. Partir. Il veut partir avec elle. Comme la femme blonde dans sa Land Rover.¹⁹⁵

¹⁹⁰ GO 30.

¹⁹¹ GO 31.

¹⁹² GO 31.

¹⁹³ Vgl. Petit 1991, 155.

¹⁹⁴ Vgl. GO 32-47.

¹⁹⁵ GO 49.

Die Leere des Raumes und die Einsamkeit der frühen Morgenstunde spiegeln die Gefühle von Idriss wider. Die *Scène* lässt sich dem *gestimmten Raum* zuordnen.¹⁹⁶ Da findet er auf dem Boden den Goldtropfen von Zett Zobeida. Für ihn ist das ein glücklicher Zauber, der ihn in seinem Entschluss wegzugehen, sich nicht den Riten anzupassen und zu heiraten, bestärkt: „Partir, ou alors se marier selon les rites. Partir, plutôt, partir!“¹⁹⁷ Bevor sich Idriss allerdings gen Norden aufmacht, besucht er seinen Onkel Mogadem, der als einziger Oasenbewohner ein Foto besitzt und weit über die Grenzen Tabelbalas gereist ist. Der Prophezeiung Kukas, die das Fortgehen Idriss' als tragisches Schicksal sieht, wird nun die Empfehlung Mogadems, sich auf die Suche nach seinem Foto zu machen und die positiven Aspekte einer solchen Reise zu genießen, gegenübergestellt.¹⁹⁸ Idriss verlässt seinen ursprünglichen Lebensraum der Wüste und der Oase auf der Suche nach dem neuen, vielversprechenden Lebensraum Paris. „Le nord, le travail, l'argent et les femmes platinées, cela faisait partie d'un même tout, confus mais brillant. Le contraire de Tabelbala en quelque sorte.“¹⁹⁹

Der Lebensraum der Oase wird vor allem als Ort traditioneller Bräuche und Riten beschrieben. Idriss fällt es schwer, sich in die festgesetzten Strukturen einzufügen ohne sie hinterfragen zu dürfen. Darin liegt letztendlich auch sein Aufbruch begründet. Die tieferliegende Ursache zum Aufbruch erklärt sich durch seinen nomadischen Urtrieb, den er, obwohl er zu den sesshaften Oasenbewohnern gehört, in sich trägt. Der Tod Ibrahims, die Erscheinung der blonden Französin, die Geschichte von *Barberousse* und der Bericht Mogadems sind die Auslöser, die ihn zu

¹⁹⁶ Vgl. Hoffmann 1978, 55.

¹⁹⁷ GO 49; vgl. Petit 1991, 155.

¹⁹⁸ Vgl. Rosello 1990, 75.

¹⁹⁹ GO 58.

einer langen Entwicklungs- und Bildungsreise aufbrechen lassen.²⁰⁰

Veränderungen der Lebensräume

Am nächsten Morgen macht sich Idriss zu Fuß auf den Weg, doch bereits nach wenigen Kilometern wird er von Salah Brahim, dem Briefträger, in dessen Lastwagen nach Béni Abbès mitgenommen. Der Blick aus dem Fenster lässt die vorbeiziehende Wüste als *Reisepanorama* erscheinen. Laut Hoffmann zeichnet sich das *Reisepanorama* durch den Gegensatz zwischen einem inneren *gestimmten Raum* und einem äußeren *gestimmten Raum* aus. Eine quantitative Raffung lässt eine Veränderung des Bildes entstehen und die Bewegung, der sich verändernden Bilder, weckt Assoziationen und hält das Bewusstsein wach. So birgt das *Reisepanorama* Momente der Sehnsucht und des Traumes in sich und bringt Gedanken und Emotionen des Bewusstseins oder Unterbewusstseins zum Ausdruck. Der Blick aus dem Fenster kann als Motiv für die Fiktion attraktiv gemacht werden. Zudem haftet der Situation etwas Künstliches an, da sich der Protagonist nicht in seiner gewohnten Umgebung, sondern in einer Art Ausnahmezustand befindet und folglich ganz auf sich gestellt ist.²⁰¹ Das enge, kleine Fahrerhäuschen steht im Gegensatz zu der weiten Wüstenlandschaft die sich hinter dem Fenster erstreckt. Idriss sieht die Wüste das erste Mal aus einem ganz anderen Blickwinkel: „Idriss, qui connaissait ce sol comme son élément naturel, le découvrait sous un aspect nouveau grâce au camion.“²⁰² Als völlig neu entdeckt er die unterschiedliche Bodenbeschaffenheit der Wüste, die beim Autofahren eine wichtige Rolle spielt. Der enorme Einfluss

²⁰⁰ Vgl. GO 57.

²⁰¹ Vgl. Hoffmann 1978, 470-471.

²⁰² GO 64.

des Lichts beziehungsweise die ständige Sonneneinstrahlung wird auch hier – wie bei den ersten Wüstenbeschreibungen – betont. Dem gleißenden Licht der Sonne und der enormen Trockenheit der Wüste, die fast schon an eine Landschaft der Toten erinnert, wird die schläfrig-friedliche Stille und Kühle im Fahrerhäuschen gegenüber gestellt:

La vitesse et le violent courant d'air qui passait dans la cabine auraient pu faire oublier la chaleur. Mais le paysage avait cette allure hébétée que donne le martèlement du soleil au sommet de sa courbe. Salah et Idriss se turent un long moment, un peu assoupis, à demi conscients d'échapper par miracle à la fournaise. L'apparition d'un fantôme d'oasis vint aggraver la tristesse que donnent à un paysage l'excès de lumière et l'absence d'ombre. On distinguait des pans de mur, une bergerie effondrée, derrière une rangée de palmiers lépreux, la coupole blanche d'un petit marabout. – Tu vois, ici, grogna Salah Brahim, il n'y a plus que les morts qui sont chez eux.²⁰³

Die wechselhafte Oberfläche des Sandes macht die Veränderungen der Landschaft deutlich.²⁰⁴ Auch Momente der Sehnsucht und des Traumes werden in diesem Abschnitt deutlich. Idriss träumt von Frankreich und die Fahrt im Auto scheint ihm diesen Traum schon ein Stück näher gebracht zu haben. Idriss lauscht den Erzählungen von Salah Brahim nur mit einem Ohr, doch die drei Worte „cinéma, télévision, bal“²⁰⁵ scheinen es ihm besonders angetan zu haben: „Ils coloraient de leur phosphorescence magique la sensation si nouvelle et si heureuse de filer à vive allure, assis dans un fauteuil, à deux mètres au-dessus de la piste.“²⁰⁶

Die nächste räumliche Erfahrung in Béni Abbès zeigt Idriss, dass er sich nicht mehr in seinem gewohnten Lebensraum befin-

²⁰³ GO 65.

²⁰⁴ Vgl. GO 64-65.

²⁰⁵ GO 63.

²⁰⁶ GO 63.

det und sich nicht wie gewohnt frei bewegen kann. Hier offenbaren sich die verschiedenen sozialen Räume, die jeweils nur einem bestimmten Personenkreis zugänglich sind. Als Idriss zu dem großzügig und luxuriös gebauten Hotel Rym kommt, betrachtet er voll Neugier die fröhlichen Gäste. Doch schon kurz darauf ruft ihm ein Bediensteter zu: „Dis donc, toi là-bas! Tu n’as rien à faire ici. Va un peu plus loin!“²⁰⁷ Idriss ist erstaunt, dass er in so einem rauhen Ton angesprochen wird und „[...] il découvrirait soudain avec une clarté lumineuse sa place dans cette société si nouvelle pour lui.“²⁰⁸ Jede Gesellschaftsschicht nimmt den ihr zugewiesenen Raum ein und Idriss muss feststellen, dass ihm nicht alle Räume offen stehen. Er bleibt Außenseiter und Zuschauer des Geschehens, das sich wie ein *Tableau* vor ihm als Beobachter ausbreitet.²⁰⁹ Das nächste paradiesische Bild, das sich ihm bietet, ist das kommunale Schwimmbad, welches von gleichaltrigen Jungen bevölkert ist. Idriss betrachtet das Geschehen wie ein Schauspiel, wie eine abgesperrte Bühne, zu der er selbst keinen Zutritt hat. Hier – ebenso wie bei dem Erlebnis vor dem Hotel Rym – weist das Geschehen auf die Merkmale des *Tableaus* hin. Das Geschehen lebt von einer gewissen Simultanität, vom Nebeneinander der badenden und spielenden Jungen. Daneben wird die Zuschauerperspektive des Erzählers deutlich, da Idriss sich selbst wie ein Zugvogel vorkommt, der von außen beobachtet. Die typische Erzählform des *Tableaus*, der Bericht, wird hier und bei dem Erlebnis am Hotel Rym eingesetzt.²¹⁰ Das Schwimmbad und seine Umgebung wird paradiesisch geschildert, ein Paradies, zu dem Idriss jedoch keinen Zutritt hat:

²⁰⁷ GO 74.

²⁰⁸ GO 74.

²⁰⁹ Vgl. Pezechkian-Weinberg 1998, 118-119.

²¹⁰ Vgl. Hoffmann 1978, 446-447; 481-482; zum Hotel Rym GO 73-74; zum Schwimmbad 74-75.

Il découvre la piscine communale alimentée par une source minérale jaillissante et ombragée par un rideau de glycines et de bougainvillées. [...] c'était une autre image de paradis qui s'offrait, image de fraîcheur, de nudité heureuse, de jeux gratuits. [...] il n'était pas le frère de ces enfants, de son âge pourtant, qui s'ébattaient en criant de joie entre les eaux vertes du bassin et les grappes mauves suspendues sur leurs têtes.²¹¹

Zufällig kommt Idriss zum Sahara-Museum. Hier entdeckt er, hinter Glasvitrinen verbannt, ausgestopfte Tiere und Lebewesen der Wüste sowie Werkzeuge und Gebrauchsgegenstände seines alltäglichen Lebens. Statt paradiesischer Blicke auf dass, was er im Norden und in Frankreich zu erwarten hofft, offenbart sich hier sein täglicher Lebensraum. Das erste Mal sieht er diese ihm so vertrauten Objekte mit anderen Augen, da sie ihrer gewohnten Umgebung entrissen sind.²¹² Die Vitrinen des Museums erinnern an das *Panorama*, da sie einen Rundblick über die Naturlandschaft der Wüste vermitteln, dabei aber statischen Charakter bewahren, zeitlich entrückt sind und sich durch eine gegenständliche Fülle auszeichnen. Auch die Perspektive des erlebenden Subjekts und der Landschaft als Objekt ist gegeben.²¹³ Das Museum verbildlicht und konkretisiert die geschilderten Vorgänge, es macht deutlich, dass Idriss seinen Lebensraum verlassen hat und an ihm auch nicht mehr teil hat.²¹⁴ Doch dieses Ereignis macht ihm schmerzlich bewusst, dass er auch einen Teil seiner Identität zurückgelassen hat: „Il avait l'impression qu'on l'arrachait à lui-même, comme si son âme avait soudain quitté son corps, et l'observait de l'extérieur avec stupeur.“²¹⁵ Das Gefühl der Spaltung ist Ausdruck einer Identitätskrise, die Idriss ergriffen hat.

²¹¹ GO 74-75.

²¹² Vgl. Pezechkian-Weinberg 1998, 119; zum Sahara-Museum GO 75-79.

²¹³ Vgl. Hoffmann 1978, 466.

²¹⁴ Vgl. Hoffmann 1978, 450.

²¹⁵ GO 78.

Der Akt des Fotografierens war der Beginn dieser Krise, der differenzierte Blick auf seine Heimat, die kulturelle Entfremdung in Europa und der Verlust seiner Identität bilden den Verlauf dieser Entwicklung. Idriss sucht sich selbst nicht in seinen eigenen seelischen Regungen, sondern außerhalb von sich. Er sucht sich in den Bildern, die andere Menschen sich von ihm machen. Doch die Bilder der Anderen stimmen nicht mit seinem eigenen überein und es kommt zum Widerspruch. Die daraus resultierende Einsamkeit und das Außenseitertum sind typische Charakterzüge der Romanhelden Tourniers.²¹⁶ Idriss ist gezwungenermaßen zum Außenseiter geworden. Er partizipiert nicht mehr an seinem ursprünglich alltäglichen Leben, hat aber auch keinen Zutritt zu den paradiesischen Räumen westlich geprägten Lebens erhalten. Er ist ein Reisender, ein Nomade, „un oiseau de passage“²¹⁷, dem sich verschiedene Bilder – ähnlich wie im *Reisepanorama* – darbieten, die für ihn aber nicht zugänglich sind. Er bleibt allein und auf sich gestellt, außerhalb jeglichen Raumes.²¹⁸

Die nächste Reiseetappe ist Béchar. Die Mikrostruktur weist einige Verbindungen mit dem *Panorama* auf. So vermittelt die erste Beschreibung Béchars einen Ausblick auf die Stadtlandschaft und für Europäer scheint es nichts Unansehnlicheres zu geben:

[...] des immeubles H.L.M., des casernes, des écoles, une usine électrique, des administrations d'autant plus nombreuses que ce chef-lieu de moins de cinquante mille habitants est considéré comme la dernière ville digne de ce nom avant le désert.²¹⁹

²¹⁶ Vgl. Winisch 1997, 169-170.

²¹⁷ GO 75.

²¹⁸ Vgl. Hoffmann 1978, 470; GO 75.

²¹⁹ GO 81.

Die Beschreibung erscheint statisch, geschlossen und im Vordergrund steht die gegenständliche Fülle der städtischen Gebäude. Auch der Gegensatz zwischen erlebendem Subjekt und der Landschaft als Objekt werden aufrecht erhalten. Für Idriss jedoch erscheint Béchar aufregend und neu, und er verliert sich in der ihm so fremden Stadt:

Pour Idriss, c'était la découverte d'une nouvelle planète. Les vitrines, les boucheries et même un embryon de supermarché l'éblouirent. Mais c'était surtout le trafic automobile qui le grisait [...]. Il s'enfonça dans un marché couvert, rôda dans un dédale de ruelles, émergea sur une vaste avenue déserte et poussiéreuse.²²⁰

Weitere Elemente des *Anschauungsraumes* kommen ebenfalls zur Geltung. Der panoramaartige Überblick über die Stadt geht über eine bloße Aufzählung der Bauwerke nicht hinaus und ein funktionaler und stimmungsmäßiger Bezug zum Protagonisten wird nicht hergestellt. Gegenstände und Dinge behalten ihre erkennbaren und versteckten Eigenschaften. Bei einer konkreten Betrachtung des Geschehens wird eine gewisse Verrätselung deutlich.²²¹ Idriss irrt mehr oder weniger verloren, neugierig und forschend durch die Stadt und kann ihre Zeichen nicht verstehen. So kennt er beispielsweise die Funktion und Tätigkeit des Verkehrspolizisten nicht und bleibt von dessen Anblick fasziniert stehen: „[...] il demeura un long moment à observer la gesticulation d'un agent qui réglait la circulation.“²²² Dieses Bild der Verrätselung, die Zeichen, Bilder und Eindrücke, die Idriss nicht dechiffrieren kann, machen deutlich, dass er dieser neu entdeckten Welt noch nicht angehört. Auch hier bleibt er vorerst Beobachter einer ihm fremden Welt. Das räumliche Bild wird zum Ausdruck der ge-

²²⁰ GO 81-82.

²²¹ Vgl. Hoffmann 1978, 92.

²²² GO 81.

wonnenen Erkenntnis des Protagonisten.²²³ Kurze Zeit später kommt er auf seinem Streifzug zu dem Fotografen Mustapha. Dieser fotografiert Touristen vor einer Landschaft optischer Täuschung und schafft so einen künstlichen Raum. Die Sahara wird hier erstmals aus der Wahrnehmung des Touristen, aus der Sicht desjenigen der nicht ursprünglich aus der Wüste stammt, geschildert.

Tournier ist bei seinen Beschäftigungen mit der Sahara – die er selbst mehrmals bereist hat – auf zwei unterschiedliche Sichtweisen gestoßen: Für die einen ist die Wüste die Hölle, für die anderen das Paradies. Die ursprünglichen Bewohner der Sahara haben keinen Begriff für ‚Sahara‘: „Sie hassen die Wüste und sind überhaupt nicht für ihren Charme empfänglich.“²²⁴ Für den Westeuropäer ist das Bild der Sahara oft mehr ein fantasiertes Gefüge als ein geografischer Ort und je mehr die physikalischen Gegebenheiten ignoriert werden, desto präziser wird die Fantasie. Auch Idriss lernt den Begriff ‚Sahara‘ erst in Frankreich kennen. Für ihn ist die Wüste kein klar umgrenztes Gebiet, sondern sie besteht aus Strukturen, die sich im Sand verlagern und geprägt sind von einem mehrdeutigen und kurzlebigen Charakter.²²⁵ Mustapha wirbt mit den paradiesischen Eigenschaften der Wüste und betont „[...] l’âtre beauté du paysage désertique“.²²⁶ In Frankreich wird Idriss mit einer Reihe weiterer Bilder und Werbeplakate konfrontiert, welche Wüste und Oasen darstellen, die aber nichts gemeinsam haben mit dem, was Idriss aus seiner Heimat kennt. Im Gegensatz dazu betont Mustapha, dass er nicht die Wüste darstellen, sondern sie nach seiner künstlerischen Freiheit neu kreieren wolle: „Le Sahara représenté sur cette toile, c’est

²²³ Vgl. Hoffmann 1978, 92-93.

²²⁴ Heidick 1988, 15.

²²⁵ Vgl. Cloonan 1989, 468-469.

²²⁶ GO 85.

le Sahara idéalisé, et en même temps possédé par l'artiste.²²⁷ Indem er die Wüste, das Bild eines Harems oder das *Panorama* über das nächtliche Paris neu gestaltet, schafft er einen künstlichen Raum, der an die individuellen Wünsche und Vorstellungen seiner Kunden angepasst ist. Idriss schlägt er vor, sich vor dem Bild des nächtlichen Paris fotografieren zu lassen, dann müsste er nicht mehr wirklich dort hinreisen. Doch Idriss erscheint das wenig verlockend. Das Poster, das Mustapha ihm zeigt, repräsentiert Paris bei Nacht, mit dem Eiffelturm, den Champs-Élysées, Moulin Rouge und Notre-Dame. Ein unrealistisches Bild, das Paris – befreit von jeglicher kultureller Repräsentation – als einfaches, austauschbares Hintergrundmotiv zeigt.²²⁸ Mustapha versteht Idriss' Anliegen und bringt für Paris genauso viel Begeisterung auf wie für die Wüste: „Paris, la ville-lumière! La ville-image! Des femmes et des images par millions! Bien sûr que tu trouveras la tienne, ça va de soi. Ce qui est moins évident, c'est si tu en seras plus heureux!“²²⁹ Zwei Tage später bricht Idriss von Béchar nach Oran auf. Aus Kostengründen nimmt er den Bus und beobachtet aus dem Fenster das vorbeiziehende *Reisepanorama*:

Idriss [...] observa la métamorphose de la campagne. Ce n'était plus le désert, loin de là. Non seulement les bouquets d'acacias piquetaient la plaine, mais les champs cultivés succédaient aux grosses fermes et aux cultures potagères, et le car ne cessait de ralentir et de corner pour doubler des tracteurs et des machines agricoles. On traversait une plaine céréalière dont l'opulence l'étonnait.²³⁰

Im Gegensatz zu den fruchtbaren Feldern und großen Bauernhöfen der Ebene, die sich hinter dem Fenster des Reisebusses aus-

²²⁷ GO 84.

²²⁸ Vgl. Ruhe 2001, 58-59.

²²⁹ GO 87.

²³⁰ GO 91.

breiten, ist der Raum im Bus eng bemessen und zwischen Männern, Frauen, Kindern und allerlei Gepäck wird jedem nur ein winziger Platz zugewiesen. Das *Reisepanorama* ermöglicht die quantitative Raffung der Bilder. So wird die Landschaft bei Fahrtantritt noch als „*toujours désertique*“²³¹ beschrieben, doch schon bald hat sie sich zu einem fruchtbaren Ackerland entwickelt. Noch entspricht die äußere Veränderung den Erwartungen, die Idriss an den Norden hat.²³² Kurze Zeit später, als sie Oran erreichen, scheint der Raum nicht mehr so vielversprechend:

En sortant, Idriss fut saisi par la fraîcheur de l'air. Un ciel uniformément gris s'étendait sur des immeubles hérissés d'antennes de télévision qui lui parurent gigantesques. C'était donc cela le nord? [...] Il y avait dans l'atmosphère une brutalité, une désolation, une énergie qui blessaient et gonflaient le cœur.²³³

Oran präsentiert sich für Idriss nicht gerade einladend: die Luft ist kalt, die Häuserfront eintönig; Brutalität und Trostlosigkeit sind zu spüren. Idriss' subjektives Empfinden verweist auf den *gestimmten Raum*. Die Atmosphäre ist gedrückt, der dröhnende Aufprall eines Fußballs klingt wie ein Faustschlag und der graue eintönige Himmel lässt kein Licht und keinen Sonnenstrahl erkennen. Laut Hoffmann kann der äußere *gestimmte Raum* Ausdruck eines inneren Vorgangs oder eines psychischen Prozesses sein. Die Trostlosigkeit Orans drückt hier die Enttäuschung von Idriss über den Norden aus. Er fühlt sich in der neuen Umgebung nicht wohl, seine Ausdrucksbewegungen weisen darauf hin, dass ihm die räumlichen Gegebenheiten fremd sind.²³⁴

²³¹ GO 89.

²³² Vgl. Hoffmann 1978, 470-471, zur Busfahrt GO 88-91.

²³³ GO 92.

²³⁴ Vgl. Hoffmann 1978, 55-56, zu Oran GO 91-92.

Eine weiteres Ereignis der Busfahrt ist das Zusammentreffen mit einer alten Frau, Lala Ramirez, die ihr Proviant mit Idriss teilt. Diese Episode deutet ebenfalls darauf hin, dass er sich noch lange nicht selbst gefunden hat. Innen- und Außenraum scheinen weiterhin in Disharmonie zueinander zu stehen. Ramirez hält ihn für ihren verstorbenen Sohn Ismaïl, doch Idriss will sich dieses Bild nicht aufdrängen lassen und flieht vor Ramirez und dem Bild, das sie ihm aufzwingen will.²³⁵ In Oran will Idriss endlich das Meer sehen. Von den Bildern der Wüste und von dem, was er vom Meer weiß, hat er sich ein Bild geschaffen:²³⁶ „La mer aurait ressemblé aux dunes de sables qu’il connaissait à Tabelbala, et surtout dont il avait vu le déferlement doré à Béni Abbès.“²³⁷ Doch er ist enttäuscht vom Anblick des bleigrauen Wassers:

Idriss s’assit sur la pierre, les pieds au ras des eaux grumeleuses sur lesquelles flottaient des paillons et des bouteilles de matière plastique. C’était donc cela! [...] Idriss s’emplissait les yeux de ce spectacle triste et décevant.²³⁸

Das Bild, das er vor sich sieht, entspricht ganz und gar nicht dem, was er sich vom Meer und vom Norden erhofft hat. Bei diesem tristen Anblick wird ihm auf einmal bewusst, dass er seinen heimatlichen Lebensraum hinter sich gelassen und gegen diesen desillusionierenden Anblick eingetauscht hat:

Pour la première fois, il pensait à Tabelbala comme à une entité cohérente et cernable. Oui, l’éloignement venait enfin de rassembler dans sa mémoire sa mère et son troupeau, sa maison et la palmeraie, la place du marché où stationnait le car de Salah Brahim, le visage des ses frères, de

²³⁵ Vgl. zur Episode mit Lala Ramirez GO 92-94.

²³⁶ Vgl. Naturel 2002, 30.

²³⁷ GO 95.

²³⁸ GO 95.

ses cousines. Un sanglot sec vint mourir dans sa gorge. Il se sentait perdu, abandonné, rejeté devant cette eau, gris comme l'au-delà.²³⁹

Erst die Entfernung lässt ihn den Lebensraum seiner Heimat als ein geschlossenes, räumliches Gebilde sehen. Doch Idriss bleibt nicht viel Zeit zum Nachdenken, denn schon bald legt die Fähre Tiapasa nach Marseille ab. Auf der Fähre lernt Idriss einen Goldschmied kennen. Mit ihm zusammen kann er sich eine enge und dunkle Kabine teilen. Die Überfahrt über das Mittelmeer, das als „[...] grise comme l'au-delà [...]“²⁴⁰ beschrieben wird, und die Nacht in der grabähnlichen Kabine lassen den ‚Tod‘ des kleinen Hirtenjungen erahnen. Als er kurze Zeit später in Marseille dann auch noch seinen Goldtropfen – Zeichen seiner Heimat und seiner inneren Freiheit – an eine Prostituierte verliert, scheint der Schritt in das Erwachsenenalter bei gleichzeitigem Freiheitsverlust vollzogen.²⁴¹ Die *Szene* in der Schiffskabine spiegelt das Geschehen durch das Bewusstsein des Protagonisten wider und kann als organische Einheit gesehen werden. Die Betonung des zeitlichen Verlaufs sowie der Konflikt und die Kommunikation werden als zentrale Faktoren deutlich.²⁴² Idriss bemerkt hier, dass ihm nicht nur der äußere Lebensraum verloren gegangen ist, sondern auch, dass er einsam geworden ist:

Au soulagement qu'il éprouva en se serrant contre son compagnon, Idriss prit conscience de la terrible solitude dont il souffrait corps et âme depuis qu'il avait quitté sa famille. [...] Les yeux fermés, bercé par la houle et le grondement sourd des machines, il songeait dans cette pénombre souter-

²³⁹ GO 95.

²⁴⁰ GO 95.

²⁴¹ Vgl. Bouloumié 1986, 3.

²⁴² Vgl. Hoffmann 1978, 447-449.

raine à son ami Ibrahim, disparu dans les entrailles du puits d'Hassi el Hora.²⁴³

Er ist kein Zuschauer, sondern erlebt die *Szene* selbst aus direkter Nähe. Der Goldschmied klärt ihn über Tradition und Verwendung seines Goldtropfens, der *bullia aurea*, bei den Römern auf: Der Träger des Goldtropfens gilt als frei Geborener. Idriss erklärt ihm im Gegenzug, warum er die Oase, die ihm auch eine gewisse Freiheit im Sinne von Unabhängigkeit gewährleistete, verlassen hat:

Pour partir. Chez nous il y a les deux races, quelquefois mélangées dans une même familles: ceux qui restent où ils sont nés, et ceux qui doivent partir. Moi je suis de la seconde sorte. Il fallait que je parte. Et puis j'ai été photographié par une femme blonde. Elle est retournée en France avec ma photo.²⁴⁴

Idriss erklärt dem Goldschmied, dass er sein Foto bereits in Béni Abbès, in Béchar und in Oran gefunden hat, nur dass ihm diese Fotos nicht ähneln. Diese Erkenntnis macht deutlich, dass Idriss seine Situation durchaus erkennt, aber trotzdem noch nicht in der Lage ist sie zu überwinden. Er befindet sich nicht nur auf der Suche nach seinem Foto, sondern ebenfalls auf der Suche nach seiner eigenen Identität und dem Einklang zwischen Innen- und Außenraum. Bis hierhin ist ihm keine der Fotografien, die vorgeben ihn darzustellen, ähnlich. Die Stationen, die er durchlaufen hat, zeigen ihn als Außenseiter, Reisenden und Zuschauer zwischen den Räumen und machen deutlich, dass er nicht im Einklang mit seinem Lebensraum ist.²⁴⁵

²⁴³ GO 102.

²⁴⁴ GO 99.

²⁴⁵ Vgl. Winisch 1997, 169-170.

3 Der Lebensraum des Okzidents

Der Lebensraum Marseille

Bereits auf der Fähre kommt Idriss über den Fernseher mit den ersten Bildern aus Frankreich in Kontakt. Wie gebannt starrt die Masse der Auswanderer auf die drei Fernsehgeräte und wartet auf „[...] ce premier message de la Terre Promise.“²⁴⁶ Was sie zu sehen bekommen, ist Werbung für Zahnpasta, Putzmittel und eine Lebensversicherung, alles erscheint voller Glück und Harmonie: „C'est donc cela la France?“²⁴⁷ Als Idriss kurze Zeit später französischen Boden betritt, versucht er einen Unterschied zu entdecken:

Il tâta le sol de ses pieds pour en éprouver la consistance. Il ouvrait les yeux pour saisir les différences évidentes qui auraient dû distinguer Marseille d'Oran. [...] Mais il était déçu au total de se sentir si peu dépaycé sur cet autre rivage de la Méditerranée.²⁴⁸

Der Schock vollzieht sich allerdings kurze Zeit später, als er ein Plakat erblickt, welches für eine Urlaubsreise in einer Oase der Sahara wirbt:

Un massif de palmes et de fleurs exorbitantes entourait une piscine en forme de haricot. Des filles blondes en minuscule bikini minaudaient autour du bassin turquoise, et buvaient dans des hauts verres avec des pailles coudées. Deux gazelles apprivoisées inclinaient leur tête élégante vers une vaste corbeille emplie d'oranges, de pamplemousses et d'ananas. Une oasis saharienne? Tabelbala, n'était-ce pas une oasis saharienne?²⁴⁹

²⁴⁶ GO 103.

²⁴⁷ GO 104.

²⁴⁸ GO 106.

²⁴⁹ GO 106-107.

Idriss ist verwirrt. Offensichtlich handelt es sich um die Sahara, also die Wüste, aus der er stammt, aber er kann keinerlei Übereinstimmungen entdecken zwischen dem Plakat und Tabelbala. Während Idriss die steinige, trockene und vegetationsarme Oase Tabelbala vor Augen hat, wird auf dem Plakat eine paradiesische Oase, voller Leben und Luxus dargestellt. Hier manifestieren sich wieder die unterschiedlichen Sichtweisen auf den Lebensraum der Wüste.²⁵⁰ Anstatt sich und seinen Lebensraum in diesem Plakat wiederzufinden, verliert sich Idriss mehr und mehr in den Bildern und den Räumen, die ihn umgeben.²⁵¹ Das Bild der Oase präsentiert sich ihm als *Panorama*. Das Plakat vermittelt einen Ausblick auf eine Oase, es ist statisch, in sich geschlossen und unabhängig vom Zeitfaktor präsent. Idriss steht der Landschaft als Objekt in der Funktion des erlebenden Subjekts gegenüber. Laut Hoffmann kann das *Panorama* Ausdruck der Verbildlichung und Konkretisierung geschilderter Vorgänge sein. Anhand dieses Ereignisses wird dem Leser deutlich gemacht, dass sich Idriss nicht nur in einem ihm fremden Lebensraum befindet, sondern dass auch sein eigener, ihm vertrauter, Lebensraum hier völlig anders dargestellt wird und er dadurch von ihm entfernt wird.²⁵² Das Plakat lässt sich dem *Anschaunungsraum* zuordnen, da es einen Fernraum bildet, in dem die Dinge ohne stimmungsmäßigen Bezug und Funktion statisch dargestellt werden. Idriss sieht das Schwimmbad und die Mädchen, doch die Funktion und Stimmung, die sie vermitteln sollen, bleiben ihm fremd und unverständlich. Das Plakat stellt für ihn eine Verrätselung dar, da er das Gesehene nicht mit der Oase und der Wüste identifizieren kann.²⁵³ Die Konfrontation

²⁵⁰ Zu den unterschiedlichen Sichtweisen auf die Sahara, vgl. Heidick 1988, 15.

²⁵¹ Vgl. Pezechkian-Weinberg 1998, 123.

²⁵² Vgl. Hoffmann 1978, 446; 450; GO 106-107.

²⁵³ Vgl. Hoffmann 1978, 92; GO 106-107.

mit dem Idealbild der Wüste zum Zwecke der Vermarktung hinterlässt bei Idriss nicht den von der Werbung gewünschten Eindruck. Da er die wahre Wüste – das Sein im Gegensatz zum Schein des Werbeplakates – kennt, kann er mit diesem Paradiesbild nichts anfangen und versteht seine Funktion nicht.²⁵⁴

Dank der Empfehlung eines mosambikanischen Handelsreisenden findet er in einem billigen Hotel in Marseille eine Unterkunft. Idriss legt sich aufs Bett und wird sofort vom Schlaf übermannt. Er träumt von Tabelbala, von seiner Mutter und seiner Schafherde. Doch als er vom Geblöke eines Schafes geweckt wird, muss er feststellen, dass sich dieses im Hinterhof des Hotels befindet und er weit von seiner Heimat entfernt ist:

Il n'était pas à Tabelbala, béni par le soleil levant. Il se retrouvait dans une chambre inconnue, dans une ville inconnue, dans un pays inconnu. Un sanglot d'angoisse s'échappe de sa gorge. Rentrer chez lui!²⁵⁵

Auch hier im gelobten Land genauso wie in Béni Abbès, in Béchar und in Oran, bleibt Idriss ein Fremder und ein Außenseiter. Die *Szene* wird durch das Bewusstsein des Protagonisten geschildert und bildet eine organische Einheit. Die Betonung des Zeitfaktors wird durch den kurzen Aufenthalt Idriss' in dem dunklen Hotelzimmer verdeutlicht.²⁵⁶ Sobald er draußen ist und neue Erlebnisse auf ihn zukommen, kann er sein Heimweh vergessen. Doch in der Dunkelheit des Schlafes, ebenso wie in der dunklen Schiffskabine, wird ihm seine Einsamkeit und Fremdheit bewusst.

Im Norden Afrikas wurde ihm der Gegensatz zwischen seinem herkömmlichen Lebensraum und dem neuen Lebensraum deutlich gemacht. So entdeckt er Reichtum und Schönheit, kann

²⁵⁴ Vgl. Röttgers 1993, 224-225.

²⁵⁵ GO 108.

²⁵⁶ Vgl. Hoffmann 1978, 447-448.

aber selbst daran nicht teilhaben. Hier in Marseille trifft er immer wieder auf Erinnerungen an seine Heimat. So begegnet er einer blonden Frau, die ihn an die Frau aus dem Landrover erinnert. Dass die Prostituierte ihm schon kurze Zeit später seinen Goldtropfen und auch seine Unschuld rauben wird, ahnt Idriss noch nicht. Er beobachtet fasziniert, wie sie sich schminkt. Dies erinnert ihn an Kuka und seine Mutter, die sich auf ganz andere Art und Weise geschminkt haben. Einerseits kennt er die abstrakten Zeichen, welche die soziale Position und Stellung der Frau markieren, andererseits wecken die grellen Farben, welche die natürliche Erscheinung verdeutlichen beziehungsweise imitieren, seine Neugier. Für Idriss ist das Bild der Prostituierten undurchsichtig und mysteriös, während er die Zeichen der afrikanischen Schminkkunst lesen kann.²⁵⁷ Er hält die Bilder, die er sieht, sei es die Werbung für Zahnpasta, das Plakat der Oase oder die geschminkte Prostituierte, für die Wirklichkeit. Doch er muss schon bald feststellen, dass in Frankreich vieles nur visuell ist. Fernseher, Poster und Plakate können immer nur betrachtet werden, aber Prostituierte – wie er sie später in der Peepshow kennen lernen wird – und Schaufensterauslagen bleiben ihm aufgrund seiner Armut verschlossen.²⁵⁸

Ein weiteres Beispiel für das Auseinanderklaffen von erlebter und dargestellter Realität offenbart sich ihm am Bahnhof Saint-Charles in Marseille. Idriss versucht die Plakate, auf denen Sehenswürdigkeiten zu sehen sind, in Einklang zu bringen mit dem, was er sieht und kennt. Doch dieses Vorhaben scheint aussichtslos, und alles, was er entdeckt, scheint zwei verschiedenen Welten zugehörig:

Il tentait d'établir un lien entre ces villes et les affiches de la S.N.C.F. où l'on voyait le mont Saint-Michel, Azay-le-Rideau, Versailles ou la pointe

²⁵⁷ Vgl. Pezechkian-Weinberg 1998, 124.

²⁵⁸ Vgl. GO 110-111; Petit 1991, 160-161.

du Raz. Pourquoi ces hauts lieux de l'imagerie française ne correspondaient-ils jamais aux grandes cités où allaient les trains et les travailleurs qu'ils transportaient? Il y avait là, semblait-il, deux mondes sans rapport, d'une part la réalité accessible, mais âpre et grise, d'autre part une féerie douce et colorée, mais située dans un lointain impalpable.²⁵⁹

Plakate und Werbung suggerieren einen Lebensraum, den er so nie vorfinden wird.²⁶⁰ Idriss versteht die vorherrschenden Codes und Konventionen des Okzidents noch nicht und kann sie dementsprechend auch nicht entziffern. Für ihn wird die Welt immer zwiespältiger und unlesbarer.²⁶¹

Kurze Zeit später befindet sich Idriss im Zug nach Paris. Ihm gegenüber hat der etwa gleichaltrige Franzose Philippe, der sich im Gegensatz zu ihm selbstsicher und passend bewegt, niedergelassen. Wie für das *Reisepanorama* üblich wird hier der Gegensatz zwischen Innen und Außen deutlich. Im Abteil entwickelt sich ein Gespräch zwischen Philippe und Idriss über Fremde und Heimat; Erinnerungen an Tabelbala werden wach, während draußen die sich verändernde Landschaft seines neuen Lebensraumes vorbeizieht. Eine quantitative Raffung lässt die qualitativen Veränderungen des Bildes hervortreten, so wird die vorbeiziehende Landschaft beschrieben und durch die Erzählungen Philippes über Land und Leute ergänzt.²⁶²

Le paysage provençal déployait ses garrigues, ses oliveraies, ses champs de lavandin. [...] C'est encore la Provence. Cyprès rangés en haie pour proté-

²⁵⁹ GO 112.

²⁶⁰ Marc Augé spricht in diesem Zusammenhang von den Nicht-Orten. Das antizipierte Bild, das dem Reisenden vor Reiseantritt präsentiert würde, stelle sich dar, würde aber einen andern Namen tragen und würde dem Reisenden nie in dieser Form präsentiert werden: „L'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du non-lieu“ (Augé 1992, 110).

²⁶¹ Vgl. Pezechkian-Weinberg 1998, 124.

²⁶² Vgl. Hoffmann 1978, 470.

ger les cultures des coups de mistral. Tuiles romaines sur les toits. Mail n'y en a plus pour longtemps. C'est Valence la frontière du Midi. A Valence, on change de climat, on change de paysage, on change de construction.²⁶³

Durch die Fahrtbewegung ergibt sich eine fließende Perspektive und Überschneidungen der Bilder wecken viele Assoziationen. Das Gespräch entwickelt sich dementsprechend von der Landschaft, über die Sprache bis hin zum Thema des Bildes in Form der Fotos, die Philippe Idriss zeigt. Die anfängliche Bewunderung und freundschaftlichen Gefühle, die Idriss Philippe gegenüber hegt, weichen im Laufe der Zugfahrt dem Misstrauen und einem Gefühl der Fremdheit.²⁶⁴ Er entdeckt auf den Fotos, welche die Verlobte von Philippe zeigen, die blonde Frau aus dem Landrover und die blonde Prostituierte aus Marseille. In ihr sieht er die Bilder der „[...] blondes voleuses de photo et de goutte d'or.“²⁶⁵ Deutlich wird ihm vor Augen geführt, dass Philippe sich in einem anderen, ihm verschlossenen, Lebensraum bewegt. Doch so wie Idriss von allen Franzosen gleich wahrgenommen wird – entweder wird er in der Masse der Auswanderer gar nicht wahrgenommen oder sie sehen in ihm ihre Klischees und Fantasien verwirklicht – so erscheinen Idriss alle Blondinen gleich.²⁶⁶ In diesem Sinne dient nicht nur der Blick aus dem Fenster, sondern auch der Blick auf die Fotos von Philippe dem Ausdruck von Gedanken und Emotionen. Der innere Konflikt und die Zerrissenheit zwischen beiden Lebensräumen wird Idriss durch die Fotos und seine Assoziationen bewusst. Als weiteres Merkmal des *Reisepanoramas* gilt die künstliche Situation, in der sich der Protagonist befindet.²⁶⁷ Idriss befindet sich in einer ungewohnten Umgebung

²⁶³ GO 114.

²⁶⁴ Vgl. GO 113; 116.

²⁶⁵ GO 116.

²⁶⁶ Vgl. Pezechkian-Weinberg 1998, 124-125.

²⁶⁷ Vgl. Hoffmann 1978, 470-471.

und ist folglich auf sich gestellt. Für ihn ist die Situation allerdings schon fast Alltag geworden, da er sich bereits seit einiger Zeit auf der Reise befindet. Er ist so schlau abzuwarten, bis alle Reisenden in den Zug gestiegen sind, er genug Zeit hatte das Vorgehen zu beobachten, und nun selbst unauffällig die Vorbilder kopieren kann um nicht aufzufallen.²⁶⁸ Unter all den Zivilisierten wird ihm das erstmal seine ‚sauvagerie‘ bewusst. In gewisser Weise versteckt er seine Identität, um in der Masse der Reisenden unterzutauchen und in ihr aufzugehen.²⁶⁹

Sowohl der innere als auch der äußere Raum des *Reisepanoramas* spiegeln den *gestimmten Raum* wider. So werden Stimmung und Atmosphäre des Raumes geschildert, auf der einen Seite die Freiheit und Heiterkeit der Ferien im Süden und die Kälte und Tristesse des Nordens, auf der anderen Seite die anfängliche Faszination für Philippe, die bald einem finsternen und misstrauischem Blick weicht.²⁷⁰ Die Ausdrucksbewegungen der Protagonisten lassen ihre Reaktionen auf den Raum deutlich werden. So bewegt sich Philippe sehr sicher im Raum und die angemessenen Bewegungen lassen auf die Eingestimmtheit seiner Person mit dem Raum schließen. Idriss hingegen fühlt sich sehr unsicher, versucht zwar sich angemessen zu verhalten, aber seine Vorsicht, etwas falsch zu machen, weist darauf hin, dass die Gestimmtheit mit dem Raum nicht gegeben ist.²⁷¹

Idriss wird auf der Zugfahrt erneut mit dem Thema der Wüste konfrontiert. Als Philippe ihn als Fremden bezeichnet, bringt er vor, dass sowohl Berber als auch Araber in Frankreich weniger fremd sind als beispielsweise in Deutschland. So hat er in Alge-

²⁶⁸ Vgl. GO 112-113.

²⁶⁹ Vgl. Pezechkian-Weinberg 1998, 125.

²⁷⁰ Vgl. Hoffmann 1978, 55-56; zur Darstellung der Gefühle GO 113, 116; zur Landschaft GO 114.

²⁷¹ Vgl. Hoffmann 1978, 56; zu Philippe GO 113; zu Idriss GO 112-113.

rien immer wieder Kontakt mit Franzosen gehabt und ihre Sprache gelernt. Im Gegenzug gibt Philippe zu, dass jeder Franzose gewisse Vorstellungen von der Wüste hat: „Chaque Français a son idée sur l’Algérie et le Sahara, même s’il n’y a jamais mis les pieds. Ça fait partie de nos rêves.“²⁷² Hier manifestieren sich die unterschiedlichen Vorstellungen der Lebensräume, die deutlich machen, dass sowohl die Vorstellungen der Algerier von Frankreich und umgekehrt falsch sind. Idriss ahnt bereits, dass er seine Vorstellungen vom Lebensraum des Okzidents dekonstruieren muss, da der Schein nicht immer das hält, was er verspricht. Sowohl die über den Fernseher vermittelten Bilder von Frankreich als auch die Werbeplakate der Bahn lösen ihre Versprechungen nicht ein.²⁷³

Der Lebensraum Paris

In Paris kommt Idriss zunächst bei seinem Vetter Achour unter, durch ihn erhält er eine Arbeit als Straßenfeger und wird in das städtische Leben eingeführt: „Idriss découvre ainsi la vie parisienne sous son aspect le plus humble.“²⁷⁴ Die erste *Szène* in Paris wird durch das Bewusstsein Idriss’ geschildert und bildet eine organische Einheit. Die Einheit des Geschehens, die Nahsicht des Erzählers und die Kommunikation können als zentrale Faktoren der *Szène* gesehen werden. Ein echter Dialog – wie er für die *Szène* typisch ist – entwickelt sich hier nicht, doch erfährt man, dass Idriss sowohl von einem pensionierten Straßenfeger, als auch von seinem Vetter Achour in die Technik des Fegens und in das Leben in Frankreich eingeführt wird.²⁷⁵ Die *Szène* lässt sich

²⁷² GO 115.

²⁷³ Vgl. GO 103-104; 112.

²⁷⁴ GO 121.

²⁷⁵ Vgl. Hoffmann 1978, 447-449, 481, 534; GO 121-122.

dem *Aktionsraum* zuordnen, da sie auf das handelnde Subjekt, also auf Idriss, bezogen ist. Die Dinge im Raum werden nach Nützlichkeit und Funktion bestimmt. So lernt er mit dem Besen umzugehen, die Hydranten zu nutzen und die 17 Mülleimer ihres Bezirks zu leeren. Was er so von Paris kennen lernt, ist durch Funktion und Nutzen bestimmt. Die Stadt kennzeichnet sich für ihn vor allem dadurch, dass sie – im Gegensatz zur Oase, die von Armut, Mangel und Öde gekennzeichnet ist, – aus Überfluss besteht und täglich an ihren Abfällen, Abgasen und Ausscheidungen zu ersticken droht.²⁷⁶ Idriss kennt nur diesen kleinen Bereich von Paris, das Viertel um *La goutte d'or*, das schon seit dem 19. Jahrhundert traditionell von Ausländern bewohnt wird.²⁷⁷ Das übrige Paris liegt in der Ferne und ist für ihn unerreichbar. Idriss lernt schnell, dass sein Vorstellungsmodell vom Norden und von Paris nicht mit dem übereinstimmt, was er hier sieht.²⁷⁸ Der *Aktionsraum* wird – wie im vorliegenden Fall – häufig für Räume der Arbeit verwendet. Eine klare Abgrenzung zum *Anschaunungsraum* und zum *gestimmten Raum* ist nur bedingt möglich, da Anschauungsdaten, aber auch Stimmung und Atmosphäre oft miteinbezogen werden.²⁷⁹ Während der alte Straßenfeger ihm alles über das Kehren und Fegen beibringt, versucht sein Vetter ihm einige Unterschiede zwischen ihrer Heimat und Frankreich beizubringen:

Ici, c'est pas comme au pays, lui disait-il. Au pays, t'es coincé dans une famille, dans un village. Si tu te maries, bon Dieu, tu devient la propriété

²⁷⁶ Vgl. GO 122; Pezechkian-Weinberg 1998, 126.

²⁷⁷ Im 19. Jahrhundert waren es hauptsächlich Gastarbeiter aus der Bretagne und Savoyen, die sich dort niedergelassen hatten. Heute gilt *La Goutte d'or* als maghrebinisches Viertel. Bereits Émil Zolas Roman *L'Assommoir* spielt in *La Goutte d'or* und der Ort kann als Topos des Arbeiterviertels gelten. Vgl. Heidick 1988, 15; Hoffmann 1978, 79-80; GO 121-122.

²⁷⁸ Vgl. Worton 1992, 32.

²⁷⁹ Vgl. Hoffmann 1978, 80.

de ta belle-mère! [...] Ici non, c'est la liberté. Oui, c'est très bien la liberté. Mais attention! C'est aussi terrible, la liberté! Alors ici, pas de famille, pas de village, pas de belle-mère! T'es tout seul. Avec une foule de gens qui passent sans te regarder. Tu peux tomber par terre. Les passants continueront. Personne te ramassera. C'est ça la liberté. C'est dur. Très dur.²⁸⁰

Seine Heimat, der Lebensraum der Wüste, stellt in gewisser Weise eine vormoderne Zeit dar, während er in Paris mit dem städtischen Leben einer postmodernen Welt konfrontiert wird. In der Oase war er in eine Gemeinschaft eingebunden und feste Bräuche und Riten bestimmten seinen Tagesablauf. In Paris kann er sich frei bewegen, aber niemand nimmt ihn wahr und er wird in der Masse der Gastarbeiter zum isolierten Außenseiter. Wenn er als Person wahrgenommen wird, dann unter dem Blickwinkel der anderen, die in ihm das sehen, was sie sehen wollen. Keiner macht sich die Mühe, Idriss wirklich sehen und verstehen zu wollen.²⁸¹ Idriss haftet das unschuldige Leben der Wüste noch an, er ist noch ganz in ihr verankert, und Achour stellt fest, dass dies wiederum die Leute in Paris anzieht:

[...] ton désert, ton oasis, tu les portes encore avec toi. Tu t'en rends même pas compte. Mais moi qui suis déjà tout bouffé par Paris, je sens bien qu'il y a quelque chose autour de toi qui attire et qui retient. C'est comme un charme.²⁸²

In der Tat hat Idriss großes Glück. Er wird gleich für einen Werbefilm von Achille Mage engagiert und verdient 200 Francs. Als er kurze Zeit später durch die Straßen Paris' spaziert, bleibt er fasziniert vor einem Restaurant stehen. Dieses präsentiert sich mit seinem orientalischem Dekor und den traditionellen Speisen als *Panorama*: „La façade de l'établissement tenait du bordj militaire,

²⁸⁰ GO 122.

²⁸¹ Vgl. GO 122.

²⁸² GO 127.

du marabout religieux et du palais des *Mille et Une Nuits*. Un garçon en chéchia et pantalon bouffant veillait à la porte.²⁸³ Als statisch geschlossene Einheit repräsentiert es gegenständliche Fülle und zeitliche Entrücktheit, die für das *Panorama* typisch sind. Die kalligrafische Schrift, die verschiedenen Speisen, die Fassade und ein Wächter in traditioneller Kleidung zeugen von der gegenständlichen Fülle. Das traditionelle Ensemble scheint aus einer früheren Zeit zu stammen und symbolisiert so die Zeitlosigkeit. Idriss steht als erlebendes Subjekt dem Restaurant als Objekt gegenüber.²⁸⁴ Ihm ist das orientalische Dekor fremd und die Speisen, die als arabische Nationalgerichte ausgegeben werden, kennt er nicht. Das Bild von Afrika und von der Wüste, mit dem er hier konfrontiert wird, kann er nicht wiedererkennen. Dort trifft er Sigisbert de Beaufond, der ihn zum Essen einlädt. Beflügelt von seinen Vorstellungen, sieht er Idriss als perfekte Repräsentation der Sahara: „Je te regarde et je me dis: c’est le Sahara qui vient à moi!“²⁸⁵ Idriss erklärt ihm, dass er als Berber²⁸⁶ zwar aus der Wüste stamme, dass er den Begriff ‚Sahara‘ allerdings erst in Frankreich kennen gelernt habe. Beaufond will ihm daraufhin beibringen, was man über die Sahara wissen muss und was er darunter zu verstehen habe: „Je vais t’apprendre Idriss-du-Sahara.“²⁸⁷ Er will in Idriss seine Vorstellungen und Wünsche verwirklicht sehen und erzählt ihm die Geschichte von General

283 GO 128.

284 Vgl. Hoffmann 1978, 446; GO 128-130.

285 GO 129.

286 Naturel bemerkt, dass sich Idriss hier in erster Linie als Oasenbewohner sieht und nicht als Afrikaner oder Berber. Doch Idriss sagt eindeutig „je suis berbère“ (GO 129) und auch auf der Zugfahrt von Marseille nach Paris gibt er sich als „Berbère“ (GO 115) aus. Vgl. Naturel 2002, 29.

287 GO 130.

Laperrine und der Fremdenlegion, mit der er ihm wieder ein neues Bild der Wüste präsentiert.²⁸⁸

Auf seiner Reise nach Paris hat Idriss Philippe kennen gelernt und ihn aufgrund seiner Sicherheit im Raum bewundert. Hier in Paris trifft er auf Zob, einen Jugendlichen, den er ebenfalls bewundert. Er herrscht über die Spielhalle *Électronic*, die in einem panoramaartigen Ausblick als statisch geschlossene, von gegenständlicher Fülle und zeitlicher Entrücktheit geprägtes Bild geschildert wird. Eine Vielzahl von Automaten füllt diesen Raum, der durchgängig – ein Hinweis auf die zeitliche Entrücktheit – in Betrieb ist.²⁸⁹ Zob ist der Anführer einer Gruppe von Strichjungen, die in regelmäßigen Abständen den homosexuellen Regisseur Mage besuchen. Idriss bewundert sowohl Philippe als auch Zob, doch er übersieht, dass Zob nur über das *Électronic* und seine Bande herrscht, außerhalb seines ‚Machtbereiches‘ und des Lebensraumes, den er sich geschaffen hat, sähe sein Verhalten ganz anders aus. Ähnliches gilt für Philippe, der auch nur seinen Lebensraum beherrscht.²⁹⁰

Der folgende Dialog zwischen Mage und Idriss verdeutlicht erneut den Konflikt zwischen der Realität der Wüste und dessen Repräsentation im Okzident. Idriss erzählt, dass er aus Tabelbala, aus einer Oase mitten in der Wüste stamme. Mage kann dies kaum glauben und ist begeistert von seinem „Petit Prince des sables“²⁹¹: „En plein désert...dans les sables? – Le sable, c’est pas ça qui manque, mais il y a surtout des cailloux. Le reg, on dit“²⁹² Während Mage seinen magischen Vorstellungen von feinem Sand

²⁸⁸ Zur Geschichte des Generals Laperrine, GO 130-136; 221-222.

²⁸⁹ Vgl. Hoffmann 1978, 446; GO 137-138.

²⁹⁰ Vgl. GO 137-140; Pezechkian-Weinberg 1998, 127.

²⁹¹ GO 142. Dies kann als Anspielung auf *Le Petit Prince* von Antoine de Saint-Exupéry verstanden werden.

²⁹² GO 141.

und bis zum Horizont reichender Weite nachhängt, sieht Idriss die Unfruchtbarkeit der Wüste, die nicht nur aus Sand, sondern vor allem aus Steinen besteht. Er versucht die Bilder, die man ihm aufdrückt und die man sich von ihm macht, abzuschütteln:

Encore une histoire que je ne comprends pas. Le désert, tout le monde m'en parle depuis que je l'ai quitté. [...] Et maintenant vous avec votre petit prince. Je n'y comprends rien, et pourtant ce désert, c'est bien là que je suis né.²⁹³

Er fühlt sich immer mehr von den Bildern eingesperrt und bedroht. Dennoch lässt er sich noch einmal zu einem Werbefilm überreden. Die Werbung für das Erfrischungsgetränk *Palmeraie* bildet den Höhepunkt der Wüstenrepräsentationen. Idriss ist jetzt nicht mehr nur Zuschauer, sondern er ist selbst Schauspieler in einer Wüstendarstellung fernab der Realität.²⁹⁴ Der Werbefilm, der sich als *Tableau* präsentiert, bietet eine bewegte Beschreibung. Die räumliche Organisation der Erzähleinheit, die Beschreibung des Raumes und der Menschen sowie die Schilderung aus der Zuschauerperspektive des Erzählers sind als Merkmale des *Tableaus* gegeben. Die Dreharbeiten finden im begrenzten Raum des Francœur-Studios statt und eine Pappdekoration soll Schauspielern und Technikern den Raum der Wüste vermitteln. Die Simultanität als Charakteristikum des *Tableaus* ist ebenfalls gegeben: So wird das Geschehen auf der Bühne geschildert, während Idriss sich mit einem Kamel hinter der Bühne befindet.²⁹⁵ Das Kamel soll durch seine Anwesenheit das Dekor aus Plastik und Pappe echter wirken lassen. Nach den Dreharbeiten hat man keine Verwendung mehr für das Tier, weshalb es zu einem Schlachter ge-

²⁹³ GO 142.

²⁹⁴ Vgl. GO 147-153; Naturel 2002, 30; Röttgers 1993, 225.

²⁹⁵ Vgl. Hoffmann 1978, 446-447, 482; GO 147-150.

bracht werden soll. Idriss, der sich mit Kamelen auskennt, wird diese Aufgabe zugewiesen.

Der Schlachthof befindet sich am anderen Ende von Paris, und so muss er die Stadt von Norden nach Süden durchqueren. Bis jetzt setzte sich Paris für ihn nur aus Randgebieten zusammen, die Wohnung in der „rue Myrha dans le XVIII^e arrondissement“²⁹⁶, das Restaurant im „décor mauresque“²⁹⁷ und die Wohnung von Mage in der „rue Caplat, [...] dans la médina de Paris, exclusivement peuplée d’Africains“²⁹⁸. So wie Paris durch seine Peripherie dargestellt wird, so werden auch die Personen marginalisiert und als typische Erscheinungen postmoderner Städte beschrieben. Doch nun durchquert Idriss das reale Paris, das durch Kultur und Literatur geprägt ist: „le cimetière de Montmartre“²⁹⁹, „la gare Saint-Lazare, [...] place de la Madeleine et rue Royale, [...] la place de la Concorde, [...] le pont Alexandre III [...et] le pont de l’Alma en direction de la tour Eiffel“³⁰⁰. Doch er kennt ihre Bedeutung nicht, verbindet nichts mit den Monumenten und geht an ihnen vorbei, ohne sie zu betrachten. Bruchstücke und Reste der normalerweise als bedeutend empfundenen Stadt erscheinen ihm wie Relikte aus einer anderen Zeit, die in keinem Zusammenhang zur Gegenwart stehen. Da Idriss aber nur das marginalisierte Paris kennt, ist es verständlich, dass das kulturelle Paris für ihn keinerlei Bedeutung hat. Der städtische Raum wird ganz aus den Augen Idriss’ beschrieben.

Ruhe sieht Tourniers Beschreibungen von Paris als soziales Fragment: Die Stadt sei gekennzeichnet von Trennung und Polarisation und habe ihre Kraft zur Integration – möglicherweise

²⁹⁶ GO 117.

²⁹⁷ Vgl. GO 128-129.

²⁹⁸ GO 139.

²⁹⁹ GO 154.

³⁰⁰ GO 155.

auch ihre Faszination – verloren.³⁰¹ Geht man von diesem Blickwinkel aus, kann die Stadt im Sinne Augés in Orte und Nicht-Orte unterteilt werden. Die bedeutenden, alten Orte werden nicht mehr integriert, sondern registriert und klassifiziert und bekommen als ‚Orte der Erinnerung‘ einen speziellen, festumschriebenen Platz zugewiesen.³⁰² So zieht Idriss an all den bekannten und bedeutenden Orten vorbei, ohne ihre Identität und Geschichte zu kennen und zu verstehen. Die alten Orte werden nicht mehr integriert, sondern existieren neben dem peripheren Paris, den Nicht-Orten, der *surmodernité*. Das Wohnheim in der *rue Myrba*, das orientalische Restaurant, die Wohnung von Achille Mage, aber auch die Wohnung von Etienne Milan, in der *rue de la Goutte-d’Or*, die Peepshows in der *rue Saint-Denis* und die *Tati*-Geschäfte können als Nicht-Orte bezeichnet werden. Dieses marginalisierte Paris verfügt weder über Geschichte noch Identität. Das Restaurant versucht zwar über gewisse orientalische Attribute eine Identität zu suggerieren, doch der aus dem Orient stammende Idriss kann sich mit diesen Merkmalen nicht identifizieren, da sie westlichen Vorstellungen entsprungen sind.³⁰³ Die Konstruktion der Orte ist rein funktional und für bestimmte Zwecke vorgesehen. So sind das Restaurant und das *Tati*-Kaufhaus auf den Verkauf ausgerichtet, das Wohnheim und die Wohnungen dienen ebenfalls einem bestimmten Zweck, nämlich der Unterbringung.³⁰⁴ Auf sei-

³⁰¹ Fraglich ist allerdings, ob die Kraft der Integration früher gegeben war. So gibt es seit dem 19. Jahrhundert typische Arbeiterviertel, wie beispielsweise *La Goutte d’or*, in denen eine Mehrheit an Immigranten leben. Es ist davon auszugehen, dass auch die Arbeiter aus der Bretagne und Savoyen im 19. Jahrhundert wenig vom kulturellen und literarischen Paris mit seinen berühmten Baudenkmälern wussten und ebenfalls ein marginalisiertes Paris kennen lernten. Vgl. Ruhe 2001, 58-59; Heidick 1988, 15.

³⁰² Vgl. Augé 1992, 100-101.

³⁰³ Vgl. Augé 1992, 100.

³⁰⁴ Vgl. Augé 1992, 118-119.

ner nächtlichen Wanderung mit dem Kamel durch Paris sorgt das seltsame Zweigespann zuerst noch für Aufsehen, doch je näher sie dem schicken Zentrum von Paris kommen, je weniger werden sie beachtet. Idriss denkt keine Minute daran, das Kamel einfach stehen zu lassen. Er fühlt sich verantwortlich für das Tier und als Nomade – der er weiterhin ist – fühlt er sich verpflichtet, seine Aufgabe zu erfüllen.³⁰⁵ Das Kamel als Repräsentant der Wüste, ja sogar als Herrscher der Wüste, verkörpert das Pendant zu Idriss. Das mächtige, aber in Paris auch unpassende und unbeholfene Tier verdeutlicht die Gespaltenheit Idriss: Auf der einen Seite sein Stolz, der Widerschein der Wüste, auf der anderen Seite die demütigende Stellung, die er in Paris einnehmen muss.³⁰⁶ Idriss fühlt sich in Gegenwart des Kamels geborgen, erinnert sich an Tabelbala und den Gesang von Zett Zobeida. Es scheint, als ob er mitten in Paris, und dieses Mal auf dem Weg in den Süden, die Wüste und somit seinen Lebensraum und seine Identität ein bisschen wiederfindet. Je näher er seiner eigenen Identität ist, desto weniger scheint er von den Bewohnern Paris' wahrgenommen zu werden. Nur das periphere Paris, die Clochards, die Bewohner der Hausboote und Randbezirke nehmen das seltsame Gespann wahr.³⁰⁷

³⁰⁵ Vgl. GO 153-155.

³⁰⁶ Vgl. Bouloumié 1988, 134. Naturel macht auf die vielfachen Verweise und Bedeutungen des Kamels aufmerksam. So war Idriss' Freund Ibrahim Kamelhirte und starb wegen eines KamelIdriss' Kamelenspielzeuge dienten ihm dazu Nomade zu spielen und sich seinen eigenen Lebensraum zu schaffen. Und schließlich wird das Kamel in Paris als Objekt für die Werbung benutzt – genauso wie Idriss –, um dann beim Schlachter zu enden. Doch Idriss rettet es vor dem Tod und bringt es in den *Jardin d'Acclimatation*, wo es herausgeputzt und würdevoll als Reittier Kindern und ihren Träumen zur Verfügung steht. Vgl. Naturel 2002, 30.

³⁰⁷ Vgl. GO 153-156; Pezechkian-Weinberg 1998, 129.

In Béni Abbès ist Idriss das erste Mal mit der Wüste hinter Glasvitrinen konfrontiert worden, hier in Paris reiht sich ein Schaufenster neben das andere. Idriss kann nicht genug bekommen von den schön dekorierten und vom Überfluss gekennzeichneten Vitrinen. Tournier beschreibt die Schaufenster folgendermaßen:

Elle forme un lieu clos, à la fois totalement étalé aux regards, mais inaccessible aux mains, impénétrable et sans secret, un monde que l'on ne touche qu'avec les yeux, et cependant réel, nullement illusoire comme celui de la photographie ou de la télévision. Coffre-fort fragile et provocant, la vitrine appelle l'effraction.³⁰⁸

Wie so viele Dinge in Frankreich sind die Auslagen ebenfalls nur für das Auge bestimmt. Den Blicken sind sie komplett ausgeliefert, alles ist sichtbar und ohne Geheimnisse. Eine wirkliche Welt, die allerdings nicht betreten werden kann und somit unzugänglich bleibt. Die Beschreibung erinnert an den Foucaultschen Terminus der Heterotopie. Diese ist ebenfalls ein Raum, der real existiert und als Gegenplatzierung zur Utopie gesehen werden kann. Die Illusionsheterotopie schafft einen Illusionsraum – ähnlich wie das Schaufenster –, der den realen Raum als noch illusorischer entlarvt.³⁰⁹ Die Menschen sehen in den Vitrinen etwas, das durchaus real ist, das existiert, das sie sich aber in der Mehrheit nicht leisten können und das für sie unerreichbar bleibt.

Die Peepshow basiert letztendlich auf dem gleichen Phänomen: Den Menschen wird etwas präsentiert, das ihr reales Leben als noch illusorischer erscheinen lässt. Die Frau hinter der Glas-scheibe ist zwar real, aber dennoch unerreichbar. Idriss begibt sich in eine Peepshow und bekommt das Bild einer blonden ‚Löwin‘ präsentiert. Er ist so begeistert von ihr, dass er sie am näch-

³⁰⁸ GO 160.

³⁰⁹ Vgl. Foucault 1994, 755-756; 761.

sten Tag wieder sehen will. Die Warnung seines Veters Achour, dass sie nur für die Augen sei und für ihn nicht real existiere, schlägt er aus. Am nächsten Tag trifft er in der Peepshow eine Putzfrau mit grauen, kurzen Haaren, Krampfadern und einem harten Gesicht. Doch an ihren Augen und ihrem Mund kann er die ‚Löwin‘ erkennen. Was hinter der Glasscheibe verlockend und glanzvoll aussah, entlarvt sich in der Realität als grau und unbedeutend.³¹⁰ Im Sinne Hoffmanns kann die Vitrine als *Panorama* gewertet werden, da die Werbeauslagen statisch und geschlossen sind und sowohl von gegenständlicher Fülle als auch von zeitlicher Entrücktheit gekennzeichnet sind. Die Schaufenster zeichnen sich gerade durch ihre Überfülle an Waren aus, die Tag und Nacht ausliegen. Ebenso ist der Gegensatz zwischen dem erlebenden Subjekt Idriss und der Vitrine als Objekt gegeben.³¹¹ Ist die Vitrine noch durch ihre Realität gekennzeichnet, die sich zwar hinter einer Glasscheibe befindet aber trotzdem da ist, so verändert der Fotograf Etienne Milan den realen Raum dadurch, dass er ihn mit Abbildern, mit Schaufensterpuppen, belebt. Einerseits bekommt die Landschaft durch die künstlichen Puppen ebenfalls etwas Künstliches und wird zu einer wahrhaften Halluzination. Andererseits gibt die Landschaft den Puppen etwas von ihrer Realität ab und sie erhalten „[...] une vie beaucoup plus intense que ne peut le faire un décor de vitrine.“ Ähnlich wie Jean Baudrillard geht Milan davon aus, dass durch die Vermischung von realer Landschaft und künstlichen Puppen die Grenzen verwischt werden und Ambivalenz sowie Hyperrealität geschaffen werden. Indem Reales mit Falschem gemischt wird, verflüchtigt sich das Reale, während es sich gleichzeitig erhöht und zum Realen schlechthin wird: zur Hyperrealität.

³¹⁰ Vgl. GO 161-164; Pezechkian-Weinberg 1998, 130; Worton 1992, 53.

³¹¹ Vgl. Hoffmann 1978, 446; zur Vitrine GO 160, zur Peepshow GO 161-164.

Über Milan lernt Idriss Giovanni Bonami, den Chefdekorateur des *Tati*-Kaufhauses, kennen, der von ihm gerne ein Schaufensterpuppenmodell formen will. Das Klientel des Kaufhauses besteht zum großen Teil aus Arabern und so wäre eine Schaufensterpuppe maghrebinischen Typs ein gute Verkaufsstrategie.³¹² Obwohl Idriss skeptisch ist und sich schon vervielfacht in endloser Zahl als Schaufensterpuppe sieht, dem Blick des Massenpublikums in hilflosen und lächerlichen Posen ausgeliefert, stimmt er dem Vorhaben zu. So begibt er sich in die „laboratoires de la société Glyptoplastique“³¹³ in Pantin.³¹⁴ Das Labor befindet sich in den Gebäuden der ehemaligen Wachsbildnerwerkstätten des Dr. Charles-Louis Auzoux, der dort anatomisch zerlegbare Modelle für alle medizinischen Fakultäten Frankreichs herstellte. Später wurde auch das Wachsfigurenkabinett, das Grévin-Museum, beliefert. Der Anblick der Räumlichkeiten erinnert an das *Tableau*. Der Bericht schildert in einer bewegten Beschreibung das Geschehen. Da mehrere Räume beschrieben werden – zum Ersten die Räume mit Kollektionen und Muster anatomischer Modelle, zum Zweiten der Raum mit einem Künstler und zum Dritten das Abgusslabor – wird die Simultanität des *Tableaus* eingehalten. Die räumliche Organisation der Erzähleinheit und die Beschreibung des Raumes aus der Zuschauerperspektive des Erzählers verweisen ebenfalls auf das *Tableau*.³¹⁵ Das Verfahren – bei dem es nicht mehr nur um die Verdoppelung oder Nachbildung eines Bildes geht, sondern um dessen Proliferation – wird für Idriss zum entscheidenden Erlebnis auf seinem Weg von der erdrückenden Omnipräsenz des Bildes zur Befreiung von diesem.

³¹² Vgl. Jay 1986, 53.

³¹³ GO 183.

³¹⁴ Winisch weist darauf hin, dass mit Pantin der Stadtteil nord-östlich von Paris gemeint ist, dass eine Übersetzung aber auch auf die Marionette und Gliederpuppe hindeutet. Vgl. Winisch 1997, 83.

³¹⁵ Vgl. Hoffmann 1978, 446-447; 481-482; GO 183-185.

Der Vorgang selbst kommt einer Genese gleich. Das Gefühl lebendig begraben zu werden macht sich in Idriss breit und lässt ihn an seinen Freund Ibrahim denken. Dieses Erlebnis erschüttert ihn so sehr, dass er sich die nächsten Tage in das Wohnheim der Gastarbeiter zurückzieht: „Il ressentait le besoin de se protéger du monde extérieur, et voulait éviter ses pièges et les mirages qui se dressaient sous ses pas.“³¹⁶ Erst durch diesen inneren Rückzug kann sich die Metamorphose mit Hilfe der Musik und der Kalligrafie vollziehen. Idriss ist in der ersten Zeit seines Aufenthaltes mehr oder weniger von einem Ort zum anderen gezogen, hat sich die Lebensräume und Vorschläge der anderen angeeignet, ohne sie jedoch wirklich zu verstehen, angefangen mit dem Lebensbereich des Straßenkehrers, über das Restaurant, die unterschiedlichen Darstellungen der Wüste sowie die Wohnungen und Lebensentwürfe von Achille Mage und Etienne Milan.³¹⁷ Hier, ebenso wie im Norden Afrikas, ist er nur Gast, Nomade und Wanderer in einer Welt, die ihm als Labyrinth erscheint. Seine Bewegungen im Raum sind unsicher und er versucht sich den Bewegungen der anderen anzupassen, das zu machen, was die anderen ihm vorschlagen und von ihm erwarten. Das bizarre Bild Idriss' mit seinem Kamel im nächtlichen Paris macht deutlich, dass Idriss sich den Lebensraum des Okzidents bis jetzt nicht angeeignet hat, dies vielleicht auch gar nicht kann. Doch so verfehlt das Bild auch scheinen mag, das Kamel gibt Idriss eine gewisse Sicherheit im Raum und so führt er es ohne Zwischenfälle ans andere Ende von Paris. Schaufenster, Peepshows und die Reproduktion seiner Person als Schaufensterpuppe halten ihn

³¹⁶ GO 190.

³¹⁷ Petit geht davon aus, dass Idriss inzwischen seit sieben Jahren in Paris ist. Die ersten Fernsehsendungen auf der Fähre zeigen Studentenunruhen, vermutlich die Unruhen vom Mai 1968. Durch Milan erfährt man, dass sie sich etwa im Jahr 1975 befinden (vgl. zum Jahr 1968 GO 104, zum Jahr 1975 GO 173, 182). Vgl. Petit 1991, 160; 166.

jedoch noch von seiner inneren Einkehr und Metamorphose ab. Erst durch das einschneidende Erlebnis in den Laboratorien der ‚Glyptoplastique-Gesellschaft‘, das in ihm Erinnerungen an den Tod Ibrahims, vielleicht sogar an seinen eigenen Tod weckt, führt dazu, dass Idriss sich von nun an auf sich selbst konzentriert.

Die Erschließung des Lebensraumes

Das folgende *Tableau* spielt im Wohnheim in der *rue Myrba*. Es kann als bewegte Beschreibung charakterisiert werden, da darüber berichtet wird, wie Idriss in das Leben im Wohnheim eingeführt wird und durch den Schneidereiarbeiter Mohammed Amouzin das Radiohören und den Gesang der ägyptischen Sängerin Oum Kalsoums kennen lernt. Die älteren Bewohner des Wohnheims sind noch stärker in ihrer ursprünglichen Kultur verhaftet und grenzen sich durch ein oder zwei Generationen von den Fernsehfanatikern ab, die sich ganz der visuellen Überreizung hingeben. Die Erzählform besteht aus dem Bericht und beschreibt aus der Zuschauerperspektive des Erzählers den Raum, die Menschen und deren Bewegungen. Die Raumgrundlage und die Figurenkonstellation, in diesem Falle die Rentner im Wohnheim und ihr wohlwollendes Entgegenkommen Idriss gegenüber, stehen im Vordergrund. Eingeflochten in das *Tableau* ist die Geschichte vom Konzert Oum Kalsoums in Paris, das Amouzin dank eines blinden Begleiters besuchen durfte.³¹⁸ Die Mikrostruktur lässt sich dem *gestimmten Raum* zuordnen, der durch die Atmosphäre, die anwesenden Personen und die Stimmung gekennzeichnet ist. Die Atmosphäre strahlt durch die Rentner eine gewisse Ruhe und Freundlichkeit aus. Die Ausdrucksbewegungen des Protagonisten zeigen seine Reaktionen auf den Raum. So ist Idriss zu Beginn sehr ruhebedürftig und vollzieht als passiver Zuhörer kaum Be-

³¹⁸ Vgl. Hoffmann 1978, 446-447, 481-482; GO 190-197.

wegungen im Raum. Doch nach und nach taucht er in die Welt des Klanges ein: „Il comprenait peu à peu que, contre la puissance maléfique de l'image qui séduit l'œil, le recours peut venir de signe sonore qui alerte l'oreille.“³¹⁹ Und so hört er Oum Kalsoum stundenlang zu und die Erinnerung an Zett Zobeidas Gesang und Tanz erwachen wieder. Oum Kalsoum wird zur Entsprechung Zett Zobeidas und „la résurrection d'Oum Kalsoum évoquée par le tailleur égyptien devient la propre résurrection d'Idriss“³²⁰. Idriss, der sich im städtischen Labyrinth verlaufen und sich hier zurückgezogen und erholt hat, ergreift nun wieder die Initiative.

Durch Amouzin lernt er den Kalligrafiemeister Abd Al Ghafari kennen und begibt sich in seine Lehre. Dieser Schritt macht deutlich, dass Idriss anfängt, sich in seinem Lebensraum sicherer zu fühlen und seine Ausdrucksbewegungen werden angemessener.³²¹ Die Einführung in die Kalligrafie wird in einem panoramartigen Überblick über die Einweisungen in das Zubehör und das Verfahren der Kalligrafie dargestellt. So muss Idriss zuerst die Tinte anrühren und sein Schreibgerät, ein Schilfrohr, zurechtschneiden, bevor er sich dem Vorgang des Schreibens widmen kann. Die typischen Merkmale des *Panoramas*, die zeitliche Entzerrtheit und die Dominanz des Raumes, werden auch hier erkennbar.³²² So fühlt sich Idriss in die unendliche Zeit versunken, die er in Tabelbala erlebte: „Idriss se retrouva plongé dans le temps démesuré où il avait vécu sans le savoir à Tabelbala.“³²³ Nicht nur die unendliche Zeit, auch die Form und der Verlauf der Kalligrafie, wecken in ihm die Erinnerungen an die Wüste und

³¹⁹ GO 191.

³²⁰ Jay 1986, 71; zu Oum Kalsoum Jay 1986, 67-71; Winisch 1997, 84-84.

³²¹ Vgl. Hoffmann 1978, 55-56; GO 196-197.

³²² Vgl. Hoffmann 1978, 446.

³²³ GO 199.

seinen heimatlichen Lebensraum. Neben der Beherrschung der Werkzeuge gehört zur Kalligrafie auch eine gewisse körperliche Beherrschung – die Kontrolle über Hände und Atem. Durch die Kontrolle seines Körpers lernt Idriss sich auf sich zu konzentrieren und nicht nur das zu beachten, was die anderen in ihm sehen. So gelingt es ihm, seinen Geist und seine Wünsche zu kontrollieren und zu lenken. Der Rückzug auf das ‚signe sonore‘ und das ‚signe calligraphique‘ verdeutlicht einen gewissen Rückzug auf seinen ursprünglichen Lebensraum und seine Heimat.³²⁴ Im Gegensatz zum Bild des Okzidents, das vom Schein gekennzeichnet ist, sind in der Kalligrafie Form und Bedeutung kongruent. Sowohl das klangliche, als auch das kalligrafische Zeichen repräsentieren das, was sie aussagen und sind geprägt von Zeitlosigkeit und Zweckfreiheit.³²⁵ Sein Kalligrafiemeister erzählt ihm zum Abschluss seiner Lehre die Legende von *La Reine blonde*, welche die Macht des kalligrafischen Zeichens gegenüber dem Bild verdeutlicht.³²⁶

Die Abschlusszene des Romans spielt auf dem Place Vendôme, der mit Parfümerien, Banken, Juwelieren, dem Hotel Ritz und der Napoleonstatur den Glanz und Reichtum des alten Paris verkörpert: „Tout respirait ici le chic, le fric et la vielle France.“³²⁷ Das Geschehen wird durch das Bewusstsein Idriss’ geschildert und erzeugt durch die Nahaufnahme des Erzählers auch eine gewisse Nähe des Leser zum Geschehen. Der Dialog zwischen den Arbeitern, die ihm Unterweisungen in die Handhabung des Presslufthammers geben, kann als gehäufte Erzählform der *Scène* gesehen werden. Die Kommunikation zu Beginn der *Scène* und später

³²⁴ Jay merkt an, dass wir nicht erfahren, an welchem Ort die Kalligrafiestunden stattfinden. Vgl. Jay 1986, 30-32.

³²⁵ Vgl. Winisch 1997, 85-86.

³²⁶ Zur Geschichte von *La Reine blonde* GO 203-216.

³²⁷ GO 217.

auch der Konflikt, der sich durch das Zerschneiden der Scheibe und die alarmierte Polizei ergibt, treten als zentrale Faktoren der räumlichen *Szene* auf. Als weiteres Merkmal kann der Zeitfaktor gewertet werden, der die Einheit des Geschehens in den Vordergrund rückt. So spielt sich die *Szene* während des Aufbaus der Baustelle ab. Idriss hat gerade gelernt mit dem Presslufthammer umzugehen, als er in einem Juweliergeschäft seinen Goldtropfen liegen sieht. Idriss vergisst alles um sich herum und das Einzige, was er wahrnimmt, ist sein Goldtropfen und die zurückkommen- den Erinnerungen an den Tanz Zett Zobeidas. So fängt er selbst an zu tanzen und der Presslufthammer wird seine Begleiterin: „C’était sa danseuse, sa cavalière infernale, Zett Zobeida métamorphosée en robot enragé.“³²⁸ Idriss merkt nicht, dass die Schaufensterscheibe des Juweliergeschäftes zerbricht, Polizeiautos herbeieilen und den Platz umstellen. Er bewegt sich in einer anderen Welt, umgeben von dem Gesang und dem Tanz Zett Zobeidas. Taub und blind für das, was um ihn herum passiert, abgeschottet von der Reizüberflutung des Okzidents, hat er mit dem Goldtropfen seinen Ursprung wiedergefunden. Idriss hat die Grenzen der linearen Zeit und des Raumes überwunden und sich einem zyklischen Zeitverlauf unterworfen, der sowohl Ende als auch Anfang bedeutet. Im Einklang und als Teil des Kosmos’, repräsentiert durch die Einheit von Bild und Zeichen im Goldtropfen, hat Idriss seine Identität erlangt. Er bewegt sich nun sicher in seinem eroberten Raum, ohne auf das zu achten, was die anderen von ihm verlangen: „Sourd et aveugle, Idriss continue à danser devant la goutte d’or avec sa cavalière pneumatique.“³²⁹

³²⁸ GO 220.

³²⁹ GO 220; vgl. ferner Winisch 1997, 127.

4 Gesamtstruktur des Lebensraumes

Die Relationen zwischen den Orten spielen bei der Betrachtung der Makrostruktur von Lebensräumen eine wichtige Rolle. Der Raum in der Prosa lässt sich nicht einfach nur durch die Aneinanderreihung verschiedener Lebensräume gestalten, sondern kann durch Raffung, Selektion und Aussparung von bevorzugten Plätzen oder Leerstellen im Raum gekennzeichnet sein. Der Gesamt-raum wird mit den Wegen und Ruheorten zwischen den verschiedenen Räumen zu einem System von Orientierungspunkten, das die Wirklichkeitsaussage der Geschichte stabilisieren soll. Hier kann es zu einer einfachen Addition der Räume, einer final-kausalen Verknüpfung oder einer korrelativen Verknüpfung kommen.³³⁰

Die Addition der Räume bildet ein lose aneinandergereihtes Ganzes, das sowohl die Konstruktion als auch die De-Konstruktion der verschiedenen Episoden mit ihren Räumen umfasst. Im Extremfall kann der Weg, der kein Ende kennt und an den sich ein Ereignis an das nächste addiert, zum zentralen Aspekt des Raumes werden. Der Weg wird zum Ziel. Pausen sind lediglich temporäre Fixpunkte und der Kontakt des Reisenden zu den gesellschaftlichen Gruppierungen vor Ort weist den Protagonisten als Außenseiter und Beobachter aus. In *La goutte d'or* tritt dieses Wegemuster zum Teil auf. So spielt das erste Viertel des Romans auf dem Land, die letzten beiden Viertel in der Stadt und dazwischen spannen sich die Kapitel der Reise von Algerien nach Frankreich. Auf seiner Reise wird Idriss in episodenhafter Struktur mit verschiedenen Charakteren und Ereignissen an jeweils unterschiedlichen Orten konfrontiert. In Béni Abbès wird er aus dem Hotel und dem Schwimmbad vertrieben und besichtigt das Sahara-Museum. In Béchar trifft er den Fotografen Mustapha, auf

³³⁰ Vgl. Hoffmann 1978, 587.

der Fahrt nach Oran lernt er die alte Lala Ramirez kennen und auf der Fähre nach Marseille den Goldschmied. In Paris trifft er neben seinem Vetter Achour, auf Philippe, Sigisbert de Beaufond, Le grand Zob, Achille Mage, Etienne Milan und Giovanni Bonami. Die Konfrontation mit unterschiedlichen Räumen, Orten und Personen macht ihm bewusst, dass er ein Außenseiter ist. So darf er beispielsweise das Schwimmbad nicht besuchen, sondern nur als Beobachter das Treiben betrachten. Die Charaktere, die er trifft, sehen in ihm jeweils das, was sie sehen wollen und Idriss sieht sich mit verschiedenen Bildern seiner Person konfrontiert. So ist er nicht nur Außenseiter, sondern wird auch zu einer anderen Person: Ramirez sieht in ihm ihren verstorbenen Sohn Ismail, Mage bezeichnet ihn als seinen ‚Petit Prince des sables‘, Bonami möchte ihn vervielfacht als Schaufensterpuppe sehen und in seinem Pass ist schließlich das Bild eines Barträgers zu finden.³³¹ Sein Identitätsverlust scheint die Konsequenz davon zu sein.

Allerdings hat Idriss von Anfang an sein Ziel vor Augen: Er will nach Frankreich. Ist die Reise zielgerichtet – und dies kann zumindest für den ersten Teil mit Sicherheit behauptet werden – wird die Makrostruktur der final-kausalen Verknüpfung von Orten zugeschrieben. Hierbei garantiert das Erreichen des Ziels von Beginn an Konsequenzen, die diese Verknüpfung der Orte als garantierte Realität bezeichnen lassen. Meist ist dieser Weg religiös behaftet, da davon ausgegangen wird, dass sich der Mensch mit den Stationen des Weges vervollkommenet. Idriss entwickelt sich ebenfalls auf seiner Reise und jede Episode, die er erlebt, bringt ihn weiter und hat gewisse Konsequenzen. Die Konstruk-

³³¹ Vgl. Hoffmann 1978, 595-596; zum Hotel, Schwimmbad und Museum GO 73-79; zum Fotograf Mustapha GO 83-86; zu Lala Ramirez GO 90-94; zum Goldschmied GO 97-103; zu Philippe GO 114-116; zu Sigisbert de Beaufond GO 128-136; zu Achille Mage GO 125-127, 138-143, 147-153; zu Le grand Zob GO 137-138, 143-144; zu Etienne Milan GO 172-182; zu Giovanni Bonami GO 172-176, 183-189.

tion eines Lebensraumes dekonstruiert in seiner Konsequenz wiederum einen anderen Lebensraum und sorgt folglich für eine Weiterentwicklung. So ergibt sich beispielsweise aus dem Treffen mit Bonami und der Reproduktion Idriss' als Schaufensterpuppe sein Rückzug, der ihn wiederum mit der Musik und der Kalligrafie in Kontakt bringt. Erst durch dieses negative Erlebnis lernt er, sich zurückzuziehen, sich auf sich zu stützen und eine höhere Station auf dem Weg zur Vervollkommnung zu erreichen. Der Aufbruch liegt meist in der Abwendung von einer in sich geschlossenen Gesellschaft, die auf dem Land durch ihre moralische Beschränktheit und geistige Enge, in der Stadt durch ihre anonymen Funktionszwänge charakterisiert ist und die den Menschen in seiner Entfaltung behindert. Idriss verlässt seine heimatische Oase Tabelbala unter anderem, weil er sich nicht fraglos den vorherrschenden Bräuchen und Gewohnheiten unterordnen will.

Hoffmann erwähnt, dass sich im modernen Roman die Wanderung des Helden auf offener Straße oft mit einer Sozialkritik verbindet. Auch im vorliegenden Roman kommt durch das naive Erleben Idriss' eine Kritik und eine Infragestellung der Gesellschaft des westlichen Kulturbereiches zum Ausdruck.³³² Ist der Weg oft ziellos, so ist das Ziel von einer Erlebnisqualität gekennzeichnet, die das Ziel sein kann, da sie existentiell ist. Diese Balance zwischen Ziel und Ziellosigkeit findet sich auch in *La goutte d'or* wieder. So steht im ersten Teil der Reise das konkrete Ziel Paris an erster Stelle, während mit der Ankunft in Frankreich die Selbstfindung Idriss' als Ziel in den Vordergrund rückt. Dennoch bleibt eine gewisse Ziellosigkeit immer präsent. Die Initiation als Ziel der Reise und der Entwicklungsstadien findet sich ebenfalls im vorliegenden Roman. Die Initiation erfolgt allerdings aus der Gesellschaft heraus und so findet Idriss letztendlich seine Erfüllung nicht in der Integration in die französische Gesellschaft,

³³² Vgl. Winisch 1997, 90-91; Hoffmann 1978, 597-600.

sondern völlig losgelöst vom herkömmlichen Raum- und Zeitverständnis im ekstatischen Tanz seiner Heimat.³³³ Eine Vermischung additiver und final-kausaler Verknüpfung – wie im vorliegenden Fall – ist durchaus möglich.

Darüber hinaus entwickelt sich eine korrelative Verknüpfung, die als Folge von Verkomplizierung der Handlungsstränge und Weltauffassung auftritt. Mit der fortschreitenden Entwicklung des Romans kommt es zu einer vermehrten Aufnahme von Material und Gesichtspunkten und die einzelnen Teile verweisen stärker auf eine geistige Konzeption. Infolgedessen erhält auch der Raum als konstitutives Element einen höheren Stellenwert und räumliche Ordnungen und Personenkreise treten im Gegensatz zur zeitlichen Ordnung in den Vordergrund. In *La goutte d'or* wird die Betonung des Raumes und der Personen – im Gegensatz zur Zeit – deutlich. So ist es schwer zu ermessen, wie lange Idriss in Algerien respektive in Frankreich ist. Zeitangaben sind äußerst selten und spielen keine besondere Rolle; die Charaktere, die mit gewissen Räumlichkeiten oder Örtlichkeiten in Verbindung stehen, spielen hingegen eine weitaus bedeutendere Rolle.³³⁴ Gleichzeitig ist eine immer engere Verknüpfung zwischen den Orten sowie zwischen Orten und Personen zu beobachten. So vollzieht sich die Handlung ab der zweiten Hälfte des Romans in Paris. Dort werden zwar verschiedene Räumlichkeiten und Orte konstruiert, aber häufige Ortswechsel bedingt durch Reisen, wie dies in der ersten Hälfte des Romans der Fall ist, kommen nicht mehr vor. Ein gewisse Ausnahme bildet der nächtliche Parisspaziergang, bei dem Idriss eine kleine Reise unternimmt, die Stadt allerdings auch nicht verlässt.

³³³ Vgl. Hoffmann 1978, 600-601; GO 217-220.

³³⁴ Zu den Zeitangaben vgl. Petit 1991, 160; 166; GO 104; 173; 182; Hoffmann 1978, 601-602.

Konzentriert sich die Handlung eines Romans zum Großteil auf einen begrenzten Raum, ist vom *Einortroman* die Rede, während bei ausgedehnten Reisen und häufigen Ortswechslern – wie etwa beim Abenteuerroman – vom *Vielortroman* gesprochen wird. In diesem Sinne kann der vorliegende Roman als *Vielortroman* gesehen werden. Die Reise von Tabelbala nach Paris führt zwangsläufig zur häufigen Konstruktion und De-Konstruktion von Orten. In Paris angekommen, bewegt sich Idriss innerhalb der Stadt in verschiedenen Räumen, doch stehen die häufigen Ortswechsel während der Reise dem statischen Ortverständnis von Paris gegenüber.³³⁵

Bei der final-kausalen und der korrelativen Verknüpfung der Wegestruktur spielt die Grenze eine wichtige Rolle und kann sowohl als Ziel wie auch als wirkliche Grenze wahrgenommen werden. In *La goutte d'or* ist die Grenze eine Grenzscheide, die das Bekannte vom Unbekannten, den Orient vom Okzident, trennt. Der Zweck der Reise ist es, die Grenze zu erreichen, die sowohl Befreiung als auch Gefährdung beinhaltet. Idriss macht als Grenzgänger – im Tournierschen Wortgebrauch als Nomade – seine Erfahrungen jenseits der Grenzen von Tabelbala. Einerseits gewinnt er in Frankreich und auf der Reise neue Freiheiten, andererseits kann er sich nur innerhalb bestimmter Grenzen bewegen, außerhalb derer er den Gefahren des Bildes, das er nicht verstehen kann, zum Opfer fällt.³³⁶

Die Verbindungslinien zwischen den Räumen sind richtungsweisend und haben entweder ein Ende und ein Resultat zum Ziel oder eine reine Dynamisierung des Lebens sowie eine Loslösung von der Zielgerichtetheit. Die Wegestruktur spannt sich immer zwischen den Polen des Fortgehens und des Zurückkommens auf. Im vorliegenden Roman basiert die Wegestruktur

³³⁵ Vgl. Hoffmann 1978, 501-502.

³³⁶ Vgl. Hoffmann 1978, 587-589.

auf dem Aufbruch Idriss'. Der Weg führt ihn immer weiter weg, er kommt von einer in die nächste Situation, von einem Ort zum anderen und der Weg führt so letztendlich von der statischen Mikrostruktur zur dynamischen Makrostruktur des Romans. Der Weg dient einerseits in der Verbindung der Örtlichkeiten als statischer Untergrund, auf dessen Basis sich der Verlauf der Zeit ablesen lässt, und andererseits als poetische Antriebskraft. Als Bauform für episodische Einlagen und kleine Geschehenseinheiten ist der Weg unerlässlich. Das Erleben der Landschaft, die Darstellung fremder Völker mit ihren Sitten und Bräuchen, die Entwicklung des ästhetischen und sozialen Stadtpanoramas sowie der Besuch von Straßen, Plätzen und Museen basiert auf der Wegestruktur. Die Darstellung der Wüste, der Sitten und Bräuche der Oasenbewohner, der Stadtpanoramen von Béni Abbès, Béchar, Oran, Marseille und Paris sowie der Besuch bestimmter Plätze und Straßen in Paris nimmt viel Raum in *La goutte d'or* ein. Durch die Begegnung mit verschiedenen Charakteren, an bestimmten Orten und Räumen, wird der Zufall aufgenommen und die Handlung beeinflusst.³³⁷

Durch die Betonung der Wegestruktur stellt sich die Mobilität und ihre typische Ausdrucksform, die Reise, in den Vordergrund des Romans. Der Aufbruch zur Reise kann durch verschiedene Motivationen begründet sein. So kann der Protagonist die Reise aus eigener Bestimmung antreten, was durch Abwechslung und Abenteuer begründet ist, während die fremdbestimmte Mobilität durch ökonomische Mächte, im Gegensatz von arm und reich, verursacht wird. Bei beiden Motiven ist die Bewegung wichtiger als das Ziel und das Geschehen steht im Vordergrund. Wird der Aufbruch durch den individuellen Charakter motiviert, spricht man von der *Queste*, welche die Suche nach einem geistigen Ziel oder einem Ideal vor Augen hat. Als Motive lassen sich hier die

³³⁷ Vgl. Hoffmann 1978, 590-591.

Trennung des Einzelnen von der Gesellschaft durch den Druck gesellschaftlicher Normen, die individuelle Suche nach einem Ideal oder nach nicht vorgeformter Erfahrungs- und Erlebniserweiterung sowie der Aufbruch zur Reise, ausgelöst durch ein Initiationserlebnis, unterscheiden. Das Motiv der Erfahrungs- und Erlebniserweiterung kann bei der Betonung der Fremdbestimmung auch zu Umbrüchen führen, die den Gegensatz zwischen Gut und Böse sowie die Komplexität der Welt verdeutlichen. Eine weitere Möglichkeit sieht den Ausgleich von Eigen- und Fremdbestimmung als einen stetigen Bildungsprozess, der letztendlich mit der Einbeziehung des Individuums in die Gesellschaft seinen Abschluss findet. Als letzter Punkt sei die Verlegung der Reise nach innen erwähnt, die, durch Erweiterung der Phantasie beispielsweise mit Hilfe von Drogen, die äußere Bewegung durch die Mobilität der Vorstellung ersetzt. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Mobilität auf der einen Seite Ausdruck von Freiheit und Selbstbestimmung ist, auf der anderen Seite aber auch das Getriebensein durch innere oder äußere Faktoren und den psychischen Zwang verdeutlichen kann.³³⁸

Den Gegensatz zur Mobilität bildet die Immobilität, die ebenfalls von einem ambivalenten Charakter gekennzeichnet ist. Hier lassen sich ebenfalls vier Aspekte unterscheiden. So kann die Immobilität Ausdruck der Idylle sein, die den Ausgleich zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Eigen- und Fremdbestimmung, darstellt. Die Stagnation der Bewegung kann aber auch Ausdruck von gesellschaftlichen Zwängen sein, die gerade die Sehnsucht nach Ferne wecken und zur Bewegung auffordern. In der Extremform kann die Immobilität auch Ausdruck von Resignation sein und die Zwecklosigkeit aller Mobilität zur Einsicht haben. In diesem Fall stehen Immobilität und Mobilität, Resignation und Hoffnung sowie Rückzug und Aufbruch in Komple-

³³⁸ Vgl. Hoffmann 1978, 591-593.

mentärfunktion einander gegenüber. Schließlich kann die Bewegungslosigkeit im positiven Sinne den Körper zur Ruhe bringen, von Betriebsamkeit und Getriebensein der Welt entziehen und den Geist freisetzen. In den meisten Romanen – so auch im vorliegenden Roman – stehen sich Mobilität und Immobilität gegenüber und aus ihrer Entgegensetzung entstehen wichtige Impulse für den Handlungs-verlauf.³³⁹

In *La goutte d'or* wird der Gegensatz zwischen Mobilität und Immobilität in der Gegenüberstellung von Sesshaften und Nomaden deutlich. Ausgangspunkt des Romans sind die Beschreibungen der Oase und deren Bewohner, die ihr Leben – im Gegensatz zu den halbnomadischen Stämmen der Chaamba – ganz der Sesshaftigkeit gewidmet haben. Diese Immobilität kann als Ausdruck der Idylle gesehen werden, da der Ausgleich zwischen Individuum und Gesellschaft gegeben ist. Jedes Individuum ist in die Gesellschaft einbezogen; Riten und Bräuche schützen und verbinden die Gemeinschaft der Oasenbewohner gegenüber den Nomaden. Doch sobald man sich nicht an die Regeln und Gesetze der Oase hält, wird man leicht zum Außenseiter wie etwa Mogadem und später auch Idriss. Die Bewegungslosigkeit ist dann Folge der Zwänge der Gesellschaft und kann gerade dadurch wieder die Sehnsucht nach Ferne wecken. Idriss' Leben ist schon früh von dieser Sehnsucht gekennzeichnet. Sein einziger wirklicher Freund ist der Nomade Ibrahim, mit seinen Spielzeugkamelen spielt er Nomade und ihm fällt es schwer sich den Bräuchen, die eine baldige Hochzeit von ihm verlangen, unterzuordnen. All diese Merkmale sind Ausdruck einer Sehnsucht nach Ferne, der er schließlich nachgibt.³⁴⁰

³³⁹ Vgl. Hoffmann 1978, 594-595.

³⁴⁰ Vgl. zur Beschreibung der Oase und der Oasenbewohner GO 9-59; zu Mogadem GO 53; zu Idriss GO 28-29; 57.

Als Auslöser zum Aufbruch der Reise lassen sich der Tod seines Freundes Ibrahim und der Akt des Fotografierens nennen, die Gründe und Ursachen des Aufbruchs allerdings finden sich in ihm selbst. Das Miterleben der Hochzeit eines etwas gleichaltrigen Jungen führt Idriss vor Augen, dass er diese Initiationsriten nicht durchlaufen möchte. Seine Weigerung, die gesellschaftlichen Normen und ihre Lebensformen anzuerkennen, lassen sein Freiheitspotenzial erkennen und das Initiationserlebnis – die Hochzeit des Freundes – wird zum Auslöser der Reise.³⁴¹ Die Motivation zur Mobilität ist in seinem individuellen Charakter verankert, der ihn als Nomade zum Aufbruch nach seinem Ideal streben lässt. Idriss erlebt eine gewisse Trennung von der Gesellschaft, da er nicht bereit ist, sich fraglos den Bräuchen zu unterwerfen und da er sich als fotografierte Person ebenfalls von den anderen unterscheidet. Doch seine wichtigste Motivation scheint die Suche nach Erlebnisenerweiterung und nach existentiellen, nicht vorgeformten Erfahrungen zu sein. Idriss hofft, irgendwann wieder in die Oase zurückzukehren, aber im Gegensatz zu den anderen Bewohnern wird er das Meer und große Städte kennen gelernt haben und über Weisheit und Erfahrungen verfügen. Seine Mobilität zeigt, dass er sein Leben selbstbestimmt und in Freiheit leben will.³⁴²

Die Entwicklung Idriss' ist gekennzeichnet von Initiationsstrukturen, die sich – angefangen mit der Hochzeit des Oasenjungen – durch den gesamten Roman ziehen. Der Begriff der Initiation kann sowohl die Aufnahme eines Jugendlichen in den Kreis der Erwachsenen symbolisieren als auch die Aufnahme eines neuen Mitglieds in eine religiöse oder geheime Gemeinschaft. Die ursprünglichen Initiationsriten lassen sich in drei Stadien einteilen:

³⁴¹ Vgl. Hoffmann 1978, 593; GO 27-31.

³⁴² Vgl. Hoffmann 1978, 592-593; zum Nomadentum GO 57, 99; zur Trennung von der Gesellschaft GO 14, 28; zur Erfahrungserweiterung GO 59.

eine Vorbereitungsphase der Isolation, eine Phase des initiatorischen Todes und eine Phase der Wiedergeburt. Ein umfassender und allgemeingebäuchlicherer Initiationsbegriff – wie beispielsweise im *roman d'initiation* – geht von einer Veränderung und Reifung durch Erfahrungen und Begegnungen aus.³⁴³

Die erste Phase der Isolation lässt sich bei Idriss gut nachvollziehen. So wird mehrmals auf seine Einsamkeit innerhalb der Oasengemeinschaft aufmerksam gemacht. Seine Außen-seiterrolle, die er seit der Entstehung des Fotos einnimmt, veranlasst ihn schließlich zum Aufbruch. Doch auch in Frankreich bleibt er als Gastarbeiter isoliert.³⁴⁴ Die Reise durch die verschiedenen Lebensräume und die Begegnungen mit neuen Charakteren und Ansichten bilden ebenfalls ein wichtiges Element seiner Initiation. Seine äußere Reise findet letztendlich ihre Entsprechung in seiner inneren Reise. Die zweite Phase des symbolischen Todes beginnt mit der Episode, in der Idriss im Labor der ‚Glyptoplastique-Gesellschaft‘ im Alginat zu ersticken droht. Idriss, der bis zum Hals von der flüssigen Masse umgeben ist, fürchtet lebendig begraben zu werden. In Panik ruft er den Namen seines Freundes Ibrahim, der unter den zusammenfallenden Trümmern eines Brunnen gestorben ist.³⁴⁵ Doch die Prozedur wird beendet und die dritte Phase der Wiedergeburt wird eingeleitet: „On croirait assister à la naissance d'un enfant [...]“.³⁴⁶ Idriss kann nun mit Hilfe der Musik und der Kalligrafie einen neuen Lebensabschnitt beginnen. Langsam erholt er sich von der Bilderflut des Okzi-

³⁴³ Vgl. Winisch 1997, 129-133.

³⁴⁴ Zur Einsamkeit und Außenseiterrolle GO 28, 102, 108, 138; vgl. Winisch 1997, 137.

³⁴⁵ Vgl. GO 187-188; Winisch 1997, 138.

³⁴⁶ GO 188.

dents und der Vervielfältigung seines eigenen Person und findet wieder zu sich selbst zurück.³⁴⁷

Die Initiation der Tournierschen Helden hat allerdings nicht wie üblich die Integration in die Gesellschaft zur Folge, sondern die Abwendung von dieser. So scheitern Idriss' Versuche, sich wie Phillippe oder Zob sicher im gesellschaftlichen Raum zu bewegen, und statt der Integration in die französische Gesellschaft gerät er in die Gesellschaft von Randgestalten und Außenseitern. Erst mit dem Rückzug aus der Gesellschaft kann er seine Ursprünglichkeit wiedergewinnen und sich sicher und unabhängig von jeglichen gesellschaftlichen Normen im Raum bewegen.³⁴⁸

Röttgers weist darauf hin, dass die Initiationsstrukturen der Romane Tourniers Ähnlichkeiten mit den alchemistischen Wandlungsstufen aufzeigen: Das Ziel beider Prozesse ist das Erreichen einer höheren Stufe zur Vollkommenheit, die durch Umwandlungen des Menschen und der Stoffe erreicht wird.³⁴⁹

Der Entwicklung Idriss' liegt darüber hinaus der Gegensatz zwischen Nomaden und Sesshaften zugrunde, der bei Turnier immer wieder thematisiert wird. Laut Knabe bestehe dieser Konflikt seit dem Ursprung der Welt. Dieser Gegensatz durchzieht nicht nur *La goutte d'or*, sondern findet sich auch in *Le roi des aulnes*: im Gegensatz zwischen Juden und Zigeunern als Nomaden sowie der SS und den Deutschen als Sesshaften. In *Les Météores* verkörpert Jean als Reisender das Nomadentum, während Paul als

³⁴⁷ Vgl. GO 188; Jay 1986, 71.

³⁴⁸ Winisch spricht in diesem Zusammenhang von ‚Konterinitiation‘, vgl. Winisch 1997, 144-145.

³⁴⁹ Vgl. Röttgers 1993, 126-127. Der Roman *Der Alchimist* von Paulo Coelho widmet sich ebenfalls diesem Thema. So wird auf der einen Seite die chemische Umwandlung von unedlem Metall in Gold thematisiert, während auf der anderen Seite die Initiationsreise des Protagonisten, ein Vervollkommnungsprozess bis zum Erreichen des Ziels, geschildert wird. Vgl. Coelho 1996.

Hüter der Zwillingsheit das Ziel der Sesshaftigkeit propagiert.³⁵⁰ Das Thema des Bildes, die Reproduktion eines Bildes und schließlich deren Vervielfältigung in unendlich viele Abbilder, das in *La goutte d'or* immer wieder auftaucht, erinnert ebenfalls an das Nomadentum. Der Nomade – und in gewisser Weise auch das Bild – ist überall, aber auch nirgends wirklich.³⁵¹ Tourner zufolge schließt sich dem Gegensatz zwischen Nomaden und Sesshaften der Vergleich zwischen Schlossmensch und Schlüsselmensch an. So ist der Schlossmensch, ähnlich wie der Sesshafte, in seine Umgebung integriert und im Raum verankert. Der Schlüsselmensch, wie der Nomade, unternimmt Reisen durch den Raum und ist auf der Suche nach seiner ureigenen Vollkommenheit.³⁵² Er schmiedet sich den Schlüssel zu seinem Schloss, indem er den Raum ‚erschließt‘, und somit auch sich selbst. Die Erschließung des Raumes erfolgt durch eine stufenweise Entwicklung vom Chaos zum Kosmos.³⁵³ Wie aus den vorangegangenen Erklärungen deutlich wird, sucht der Sesshafte seine Vollkommenheit in der Konformität mit dem sozialen Raum und wünscht sich einen Platz in dem bekannten und vertrauten Raum. Sein Ziel ist es sich den Raum so zu konstruieren, dass keine äußeren Mächte ihn stören können, dies wird allerdings durch die mangelnde Identität des Schlossmenschens beziehungsweise des Sesshaften erschwert.³⁵⁴

Das Leben in der Oase Tabelbala gehört den Sesshaften. Idriss' Mutter und die übrigen Oasenbewohner sind in die gesellschaftliche Ordnung der Oase integriert und erfüllen ihre soziale

³⁵⁰ Vgl. zum Thema Sesshaftigkeit und Nomadentum Knabe 1987 110-113; Rosello 1990, 75-76; Winisch 1997, 158-162.

³⁵¹ Vgl. Ézine 1980, 37.

³⁵² Vgl. Winisch 1997, 158-160.

³⁵³ Vgl. Winisch 1997, 160; Röttgers 1993, 108.

³⁵⁴ Vgl. Röttgers 1993, 75-76.

Rolle. Auch Idriss gehört zu ihnen, doch er möchte die ihm angetragene Rolle nicht einnehmen. Er erkennt die Absurdität seines Daseins und zeigt, indem er sich fotografieren lässt, dass er sich nicht den ihm auferlegten Gesetzmäßigkeiten und Regeln unterwirft.³⁵⁵ Die Erkennung des Chaos, im Sinne eines Anfangs aller Dinge und der Unordnung des Raumes, ist der erste Schritt des Nomaden zur Vollkommenheit und zum Kosmos.³⁵⁶

Der zweite Schritt vollzieht sich dann durch den ‚Bruch‘ mit dem ihn umgebenden Sozialraum. Die Tournierschen Helden sind sich sowohl vor dem Bruch als auch danach ihrer Marginalität und somit ihrer Einsamkeit bewusst.³⁵⁷ Der Bruch vollzieht sich bei Idriss durch das Erlebnis des Fotografierens. Die Spaltung seiner Identität, die durch den Raub des Fotos und – nach traditionellen Vorstellungen – auch seiner Seele verursacht wurde, zwingt ihn zum Aufbruch.³⁵⁸ Laut Röttgers ziehen die Helden „[...] symbolisch "in die Wüste", wo sie zu sich selbst finden wollen und in der sie keinem "Spiegelbild" des Alltags in Gestalt eines anderen ausgeliefert sind [...].“³⁵⁹ Idriss zieht zwar auch durch die Wüste, doch sein wirkliches Ziel ist Frankreich, ein Land voller Spiegelbilder.

Die Raumnahme, beziehungsweise die initiatorische Reise des Protagonisten im Raum, spiegelt eine innere Entwicklung wider. So versucht dieser das ihn umgebende Chaos zu ordnen und einen Weg aus diesem ‚Labyrinth‘ zu finden. Mit der Erweiterung des geografischen Horizonts geht auch eine geistige Entfaltung einher, die den Romanhelden an das Absolute heranführt.³⁶⁰

³⁵⁵ Vgl. Röttgers 1993, 108-109.

³⁵⁶ Vgl. Lederer 1987, 137.

³⁵⁷ Vgl. Röttgers 1993, 109.

³⁵⁸ Vgl. Winisch 1997, 162.

³⁵⁹ Röttgers 1993, 109.

³⁶⁰ Vgl. Röttgers 1993, 126.

Idriss, der sich aufmacht, den Raum zu erschließen, wird nun zum Nomaden. Auf seiner Reise wird er immer wieder mit Spiegelbildern konfrontiert, die den Vorstellungen und Erwartungen der anderen entsprungen sind. Erst nach und nach lernt er mit den ihm zugewiesenen Bildern umzugehen und die westliche Welt mit ihren Zeichen und Bildern zu dechiffrieren. In einem dialektischen Prozess lernt er das Chaos und in diesem Fall die Bilderflut zu ordnen. Der Gesang Oum Kalsoums und die Kalligrafie helfen ihm dabei.

Das Erreichen des Kosmos' vollzieht sich in einer finalen Utopie, die jenseits der irdischen Realität, in einem reinen Raum und einer unendlichen Zeit verwirklicht wird. Der Protagonist, dessen Weg durch eine individuell gestaltete Realität führt, findet die Erfüllung seiner projizierten Sehnsüchte in transzendentalen Erfahrungen. Der Schluss jeden Romans lässt so Strukturen der sich konstituierenden Sehnsüchte und Rückschlüsse auf implizite Motivationen zu.³⁶¹ In diesem Sinne erlebt Idriss am Ende des Romans, als er seinen Goldtropfen wiederfindet, eine Euphorie, einen Freudentaumel, der ihm „[...] seine geistige Befreiung aus der "Versklavung" seines Gastarbeiterdaseins [...]“³⁶² bringt. Die Erinnerungen an den Gesang Zett Zobeidas verweisen auf seine Herkunft und lassen ihn zu seiner Ursprünglichkeit und zu sich selbst zurückfinden. Man könnte vermuten, dass er als straffällig gewordener Einwanderer ausgewiesen wird und die nächste Etappe seines Lebens die Rückkehr in seine Heimat und zu seinen Ursprüngen ist.³⁶³ Die Apotheose des Romans vollzieht sich in der Einheit von Protagonist und Universum und die Wandlung von Chaos zum Kosmos ist vollzogen.³⁶⁴ Die Rückkehr Idriss' zu

³⁶¹ Vgl. Röttgers 1993, 194-195.

³⁶² Röttgers 1993, 212.

³⁶³ Vgl. Röttgers 1993, 212.

³⁶⁴ Vgl. Lederer 1987, 140-141.

seinen Wurzeln sowie die Fähigkeit, die Zeichen des Westens zu deuten, und sich selbst von den Bildern, die andere ihm aufdrängen, zu befreien, bringen ihn in Einklang mit sich selbst und mit dem Raum. Die Befreiung und der Rückzug auf seine Ursprünge, symbolisiert durch den wiedergefundenen Goldtropfen, stehen folglich im Vordergrund.³⁶⁵

³⁶⁵ Vgl. hierzu Röttgers 1993, 212; Petit 1991, 169-170; Winisch 1997, 88; Bouloumié 1986, 4; Worton 1992, 35-36. Die Abschlusszene in *La Goutte d'or* lässt vielfachen Raum für Interpretationen. Eine weitere denkbare Interpretation stellt die bevorstehende Verhaftung Idriss' durch die Verführung des Bildes, also in diesem Fall des Goldtropfens, in den Vordergrund. Vgl. Cloonan 1989, 473. Der lächerliche Tanz, den Idriss am Ende mit dem Presslufthammer vollführt, erinnert sowohl an den Tanz Zett Zobeidas als auch an den Freudentanz seines Nomadenfreundes Ibrahim. In diesem Sinne kann der Tanz die Freiheit Zett Zobeidas verkörpern oder möglicherweise darauf verweisen, dass Idriss das gleiche Schicksal wie sein Freund erfährt, der nach seinem Tanz den Tod fand. Vgl. Piatier 1986, 14.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Aus der vorliegenden Arbeit lassen sich folgende Ergebnisse zusammenfassen: Die Konstruktion von Lebensräumen baut auf einer vorherigen De-Konstruktion der Lebensräume auf und erfolgt im Roman *La goutte d'or* immer an entscheidenden Wendepunkten auf dem Lebensweg des Protagonisten. Eine enge Verknüpfung zwischen den Lebensräumen und dem Lebensweg wird so deutlich. Der erfolgreiche Aufbau von Lebensräumen ist verbunden mit der funktionalen und der geografisch-kulturellen Annehmbarkeit der Räume für den Protagonisten. Die unterschiedliche Funktionalität der Lebensräume zeigt sich im Gegensatz von Stadt und Land; die geografisch-kulturelle Verschiedenheit wird hingegen in der Opposition von Orient und Okzident deutlich. Auf der einen Seite stehen die funktional und geografisch-kulturell annehmbaren Lebensräume, die Oase Tabelbala und die Wüste, während sich auf der anderen Seite die interessanten, aber unerreichbaren Lebensräume Paris und Marseille befinden.

Idriss bricht mit bestimmten Vorstellungen auf, aber schon im Norden Afrikas, vor allem aber in Marseille, muss er feststellen, dass nicht alles so ist wie es scheint und wie er es sich erhofft hat. Seine Vorstellungen vom Norden muss er folglich dekonstruieren, was allerdings die Möglichkeit für die Konstruktion neuer Lebensräume bietet. Die Bildung eines eigenen Lebensraumes gelingt ihm nur schwer und die Eroberung des Raumes am Ende des Romans ist nur der Beginn der Gründung seines eigenen Lebensraumes. Das erste Mal seit seiner Ankunft in Frankreich schafft Idriss es sich frei von den Vorschlägen der anderen im Raum zu bewegen und ihn somit zu beherrschen. Die

Untersuchung der Lebensräume und -stadien hat ebenfalls die Nähe zum Entwicklungs- und Bildungsroman deutlich gemacht. So durchläuft Idriss wie der klassische Held des Entwicklungsromans verschiedene Stationen eines Reifeprozesses und wird dabei immer wieder mit einer postmodernen Welt konfrontiert.

Die Betrachtung der Mikrostruktur hat dabei geholfen, die einzelnen Lebensräume konkret zu analysieren und die Merkmale des jeweiligen Raumes herauszuarbeiten. Der Lebensraum der Wüste ist gekennzeichnet von der Trockenheit und der Rauheit. Als archetypisches Symbol tauchen das Licht und die Sonne, die sowohl für die Trockenheit als auch für die Hitze der Wüste verantwortlich ist, immer wieder auf. Auch bei der Hochzeitsfeier ist das Licht in Form von Feuern und Fackeln präsent.³⁶⁶ Daneben spielen die Besonderheiten des afrikanischen Lebens eine Rolle: der Verlauf der unendlichen Zeit, der Glaube an die Dschinns und die Angst Idriss' vor der Einsamkeit. Das Leben in der Oasengemeinschaft ist sehr stark vom Aberglauben geprägt und jeder Mensch, der sich den Regeln und Bräuchen nicht unterordnet, wird leicht zum Außenseiter. Grundsätzlich ist eine positive Konnotation der Wüste und der Oase zu beobachten, da dieser Lebensraum als heimatlich und identitätsstiftend betrachtet wird.³⁶⁷ Dennoch werden der Aberglaube, der Zwang zur Anpassung und die dadurch erzeugte Enge ebenfalls beschrieben. Auf der Reise ist der Lebensraum vor allem von einem Gefühl des Ausgeschlossenseins gekennzeichnet, dem Idriss ausgesetzt ist. Zudem wird er das erste Mal mit verschiedenen Sichtweisen auf die Wüste konfrontiert und muss lernen, dass die anderen

³⁶⁶ Zum archetypischen Symbol vgl. Hoffmann 1978, 340-343. Hoffmann geht auf weitere Bedeutungsfelder des Symbolbegriffs ein, unter anderem auch auf den Gegensatz von Stadt und Land.

³⁶⁷ Vgl. Naturel 2002, 28.

nicht nur seinen heimatlichen Lebensraum, sondern auch ihn selbst ganz unterschiedlich wahrnehmen.

Der Lebensraum Paris ist, ähnlich wie der Lebensraum der Reise, von Fremdheit und Einsamkeit bestimmt. Idriss findet sich in einem Labyrinth aus Räumen und Bildern wieder, die alle etwas propagieren, dessen Sinn er nicht entschlüsseln kann. Idriss, der entweder gar nicht oder nur als Stereotyp wahrgenommen wird, droht in der Flut an Lebensentwürfen und Bildern unterzugehen. Während das Leben in der Wüste durch klare Regeln und Bräuche strukturiert war, bietet die Stadt ein Übermaß an Möglichkeiten und Freiheiten. Den klar lesbaren Symbolen der Wüste werden nicht zu dekodierende Bilder einer postmodernen Großstadt entgegengesetzt. Als Reaktion auf die Unlesbarkeit der Stadt stellt Idriss sich taub und blind gegen ihre Einflüsse. Erst als er sich wieder auf seine inneren Fähigkeiten verlässt und nicht mehr versucht alles mit dem äußeren Auge zu erfassen, kann er sich wieder selbst finden.

Die mikrostrukturelle Raumbetrachtung orientiert sich in der Funktion der verschiedenen Raumeinheiten an dem Erleben und Empfinden des Protagonisten. Der Akt des Fotografierens in der Form der Szene verdeutlicht durch den linearen Zeitverlauf, im Gegensatz zur vorher erlebten zeitlichen Unendlichkeit, den Auslösecharakter für die weitere Handlung. Dem gegenüber ermöglicht das Reisepanorama durch die zeitliche Raffung der landschaftlichen Wahrnehmung den Ausdruck inneren Erlebens und Empfindens. So spiegelt die Busfahrt von Oran nach Marseille das innere Empfinden Idriss', dargestellt durch die vorbeiziehende Landschaft, wider. Jede Raumeinheit erfüllt so einen bestimmten Zweck und dient der Darstellung bestimmter Empfindungen und Erlebnisse, die, von einem höheren Blickwinkel aus betrachtet, als Handlungssträger bezeichnet werden können.

Die Untersuchung der Makrostruktur verdeutlicht die großen Zusammenhänge und die Verbindungen der verschiedenen Lebensräume. Der vorliegende Roman ist von großer Mobilität ge-

kennzeichnet und die Reise – also der Wechsel verschiedener Lebensräume – sowie die persönliche Entwicklung Idriss' sind eng miteinander verknüpft. Den Lebensraum der Wüste beherrscht Idriss zwar nicht so perfekt wie sein Freund Ibrahim, aber es ist dennoch sein Lebensraum. Doch er fühlt sich als Außenseiter und mit seinem Aufbruch manifestiert er sein Schicksal als Randfigur. Sein heimatlicher Lebensraum ist ihm fremd geworden und den neuen Lebensraum kann er für sich noch nicht ordnen und nicht beherrschen. Mit dem Verlust seines Heimatlandes beginnt auch ein fortschreitender Prozess des Identitätsverlustes und Idriss verliert sich in den Bildern, welche die anderen ihm aufdrängen. Den Höhepunkt erfährt der Prozess der Depersonalisierung durch den Abguss, der Idriss nun in Form einer Schaufensterpuppe in jedes *Tati*-Kaufhaus bringt. Die gespaltene Einheit mit dem Raum und die Zerrissenheit seiner Identität können erst wieder durch die Rückbesinnung auf sich selbst und seine Ursprünglichkeit, ausgedrückt durch den Rückzug auf seine heimatlichen Traditionen wie Kalligrafie und traditioneller Gesang, überwunden werden. Nach Tournierschem Ideal kann Idriss, losgelöst vom herkömmlichen Zeit- und Raumverständnis, sich selbst wiederfinden und seinen Kosmos gründen. Die Ordnung des Raumes, die er in Tabelbala beherrschte, erreicht er erst wieder am Ende des Romans, als er sich den Raum mit Hilfe seines infernalischen Tanzes zurückerobert. Durch Idriss wird nicht nur die westliche Gesellschaft in Frage gestellt, sondern auch ihre Raumordnung. Den Raumordnungsgewohnheiten der Franzosen kann er sich nicht anpassen und die Funktionalität des Raumes geht für ihn verloren. So bewirken beispielsweise die Werbeplakate bei Idriss nicht die gewünschten Reaktionen. Er fühlt sich von ihnen nicht angezogen, sondern ist verstört und verwirrt. Diese Raumbetrachtung macht die unterschiedliche kulturelle Prägung des Raumes deutlich. Idriss, der die Vorstellungen und Verhaltensnormen der Franzosen nicht kennt und nicht nachvollziehen kann, versteht folglich auch nicht deren

verbildlichte Darstellungen. Aufgrund der unterschiedlichen Vorstellungswelten bleiben ihm die Bilder fremd und unverständlich. Erst als er den Raum nach seinem eigenen Muster – in Erinnerung an seine Heimat – ordnet, kann er ihn verstehen und beherrschen.

Die Analyse der Makrostruktur zeigt auch die großen Gegensätze zwischen Stadt und Land, zwischen Zivilisation und Natur. Die Darstellung der Naturelemente weist ein ontologisches Modell auf, das die Seinsbedingungen und -bedeutungen des Menschen darstellt und einen größeren Bezugsrahmen bietet. Der Natur liegt das Prinzip des Organischen zugrunde und sie wird begleitet von den Vorstellungen eines Ganzen und Wesenhaften, an dem sich das menschliche Leben orientiert. Widersprüche beruhen auf Gott oder einer schicksalhaften äußeren Instanz und werden folglich akzeptiert. So ist Idriss in der Wüste in die traditionellen Bräuche und Verhaltensregeln eingebunden, die von den Bewohnern fraglos akzeptiert und geglaubt werden. Den Gegensatz dazu bildet die Stadt, die an die Stelle der Naturlandschaft getreten ist und eine reine Zivilisationslandschaft darstellt. Hier fügt sich nicht mehr alles zu einem kosmisch-universellen Ganzen, sondern der Mensch erscheint als Gründer und Schöpfer und verdeutlicht, was er ohne Gott und Natur, nur durch seinen Verstand, schaffen kann. Die Stadt weist als Lebensraum ebenfalls ein ontologisches Modell auf, das sich vor allem durch die zahlenmäßige Größe, die Bevölkerungsdichte und deren Heterogenität auszeichnet. Einerseits ermöglicht dies Reichtum, Bildung, Kultur und Fortschritt, andererseits können sinkende Lebensqualität, Anonymität und Gegensätze sozialer oder wirtschaftlicher Art die Folgen sein. Die unaufhebbareren Widersprüche verweisen nun nicht mehr auf Gott, sondern auf den Menschen und die von ihm geschaffenen Verhältnisse. Idriss lernt in Paris insbesondere die Heterogenität der Stadt kennen, die ihm auf der einen Seite neue Freiheiten und Möglichkeiten bietet, auf der anderen Seite aber mit einer Überzahl an Eindrücken und Bildern schlicht über-

fordert. Die Konsequenz daraus ist die Isolation und das Ausgeschlossenheit Idriss', da er von niemandem in seiner Person wahrgenommen wird. Die Bedeutung beider Lebensmodelle ergibt sich allerdings erst durch ihren Kontrast. Der Gegensatz zwischen Stadt und Land, der sich im vorliegenden Roman durch das Verhältnis von Enge und Weite ausdrückt, wird zum Ausdruck der Mobilität und der Stationen der Suche nach Identität und Selbsterfüllung.³⁶⁸

Der Gegenüberstellung von Natur und Zivilisation schließt sich die Opposition von Orient und Okzident an. Die vorliegende Untersuchung hat weiterhin deutlich gemacht, dass sowohl Idriss als auch die Franzosen, denen er begegnet, trügerische Vorstellungen vom jeweils anderen Lebensraum haben. So wie der Orient als ein Gegenbild Europas fungiert, in dem sich romantische Vorstellungen, Exotik und ergreifende Naturlandschaften vermischen, so sieht auch Idriss in Frankreich „[...] le contraire de Tabalaba en quelque sorte.“³⁶⁹ Doch er muss seine Vorstellungen vom Norden, von Arbeit und Geld, von platinblonden Frauen, von Fernsehen, Kino und Festen revidieren. Dennoch hat er großes Glück und kann nicht nur als passiver Zuschauer an Fernsehen und Kino teilnehmen, sondern selbst einen Film drehen, was ihm wiederum Geld und Arbeit bringt. Die Franzosen sehen in umgekehrter Weise ihre Vorstellungen vom paradiesischen und märchenhaften Orient in Idriss verkörpert. Diese unterschiedlichen Sichtweisen manifestieren sich in konkreter Weise an dem Beispiel der Sahara, die entweder als Paradies oder als Hölle gesehen wird.³⁷⁰

Tournier hat beide Positionen in *La goutte d'or* dargestellt, wobei seine Darstellungen über Orient und Okzident zwangsläufig

³⁶⁸ Vgl. Hoffmann 1978, 388-391.

³⁶⁹ GO 58.

³⁷⁰ Vgl. Heidick 1988, 15.

von einer westlich-europäischen Sicht geprägt sind. Daraus ergibt sich die Frage, inwieweit sich diese Sicht aus orientalistischer Perspektive verändern würde. Eine Beschäftigung mit den verschiedenen Sichtweisen auf den Orient beziehungsweise auf den Maghreb – sowohl in der französischen als auch in der maghrebischen Literatur – wäre als weiterführende Untersuchung von Interesse. Gleiches ergibt sich auch für die Frage nach den unterschiedlichen Blickwinkeln auf den Okzident.

Der Gegensatz zwischen Orient und Okzident liegt unter anderem darin begründet, dass sich bis heute Vorurteile, Klischees und vorgeformte Bilder gehalten haben. Denn das Bild des Okzidents ist ebenso wie das des Orients zweideutig. Das Bild von der westlichen Welt ist einerseits von Bewunderung für dessen Freiheit, Reichtum und Demokratie geprägt, andererseits rufen dessen Demütigungen und Stolz in der arabischen Welt Opfergefühle und Verbitterung hervor.³⁷¹ Das Bild des Orients – „Der Orient in den Köpfen“³⁷² – beinhaltet nach wie vor sowohl das Bild des faszinierenden und märchenhaften Morgenlandes als auch die Vorstellung einer von Fanatismus und Terrorismus geprägten, fremden Kultur.³⁷³ So ergäbe sich vermutlich ein ganz anderes Bild von diesem, wenn tradierte Vorstellungen aufgebrochen würden: „Vielleicht hat es den Orient nie gegeben, vielleicht war er nur ein Traum des Abendlandes.“³⁷⁴

³⁷¹ Vgl. Hegasy 2004, 4.

³⁷² Pflitsch 2003, 13.

³⁷³ Vgl. Pflitsch 2003, 13-16.

³⁷⁴ Tilcher 1985, 1.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Coelho, Paulo: *Der Alchimist*, Zürich 1996.

Tournier, Michel: *Le roi des aulnes*, Paris 1970. (RA)

Tournier, Michel: *Les Météores*, Paris 1975. (MT)

Tournier, Michel: *Le vent Paraquet*, Paris 1977. (VP)

Tournier, Michel: *Le vol du vampire. Notes et lecture*, Paris 1981. (VV)

Tournier, Michel: *Gilles & Jeanne*, Paris 1983. (GJ)

Tournier, Michel: *Petites proses*, Paris 1986. (PP)

Tournier, Michel: *La goutte d'or*, Paris 1986. (GO)

Forschungsliteratur

Augé, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.

Baudrillard, Jean: „Die Simulation“, in: Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, 153-162.

Ben Jelloun, Tahar: *Les Yeux baissés*, Paris 1991.

Berressem, Hanjo: „Poststrukturalismus“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorien. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart 1998, 439-440.

Bevan, David G.: *Michel Tournier*, Amsterdam 1986.

Bevernis, Christa: „Rückkehr zur Sinnproduktion und Lesbarkeit: Michel Tournier – J.M.G. Le Clézio“, in: *Beiträge zur Romanischen Philologie* 25 (1986), 179-184.

Blüher, Karl Alfred: „Vom nicht-mimetischen <Text> zur Mythen-erzählung der Moderne: <écriture> als Zeichenprozess“, in: ders.: *Die französische Novelle*, Tübingen 1985, 258-273.

Bouloumié, Arlette: „Michel Tournier: «La Goutte d'or»“, in: *École des Lettres*, 15 février 1986, 2-4.

Bouloumié, Arlette: „Icône et Idole dans *La Goutte d'Or* de Michel Tournier“, in: *Recherches sur l'imaginaire* 17, Angers 1987, 145-162.

Bouloumié, Arlette: *Michel Tournier. Le roman mythologique*, Paris 1988.

Bürger, Peter: „Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauß und Peter Handke“, in: Peter Kemper (Hg.): *<Postmodern> oder Der Kampf um die Zukunft*, Frankfurt am Main 1988, 294-312.

Cassirer, Ernst: „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, in: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975, 17-35.

Certeau, Michel de: *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, Paris 1990.

- Cloonan, William: *Michel Tournier*, Boston 1985.
- Cloonan, William: „Word, Image, and Illusion in *La Goutte d'or*“, in: *The French Review* 62 (1989), 467-475.
- Combes, Francis: „Tournier et le miroir aux alouettes“, in: *Europe, revue littéraire mensuelle* 684 (1986), 191-194.
- Davis, Collin: *Michel Tournier. Philosophy and Fiction*, Oxford 1988.
- Dean, Martin R.: „Der Sesshafte Vagabund. Über Michel Tournier“, in: *Merkur* 40 (1986), 116-124.
- Dey, Tarcis: „Michel Tournier: *La Goutte d'or*“, in: *La nouvelle revue française* 67 (1986), 91-93.
- Drouillard, Jean-Raoul Austin de: *Tournier ou Le retour au sens dans le roman moderne*, Bern 1992.
- Ézine, Jean-Louis: „Le temps des Nomades“, in: *Les Nouvelles littéraires: lettres, arts, sciences, spectacle* 2761 (1980), 37.
- Feyerabend, Paul: *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt am Main 1986.
- Fiedler, Leslie A.: „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“, in: Jörg Schröder (Hg.): *Mammut: März Texte 1969-1984* [Bd. 2], Herstein 1984, 673-697.
- Foucault, Michel: „Des espaces autres“, in: Daniel Defert/François Ewald (Hg.): *Dits et écrits* IV, 1980-1988, Paris 1994, 752-762.
- Grössel, Hans: „Im Spiegel des Goldtropfens“, in: *Die Zeit*, 15.01.1988, 38.

- Hegasy, Sonja: „Arabiens Versailles“, in: *Die Zeit*, 06.05.2004, 4.
- Heidick, Angelika: „Wüstensohn im Bilderbabel des Westens“, in: *Rheinischer Merkur. Christ und Welt*, 17.06.1988, 15.
- Hillebrand, Bruno: „Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum“, in: Alexander Ritter, (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975, 417-463.
- Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart 1978.
- Jay, Salim: *Michel Tournier, Idriss et les autres*, Paris 1986.
- Klettke, Cornelia: *Der postmoderne Mythenroman Michel Tourniers am Beispiel des ‚Roi des Aulnes‘*, Bonn 1991.
- Knabe, Peter-Eckhard: „Von Nomaden und Sesshaften“, in: ders. (Hg.): *Michel Tournier*, Köln 1987, 109-116.
- Koster, Serge: *Michel Tournier*, Paris 1995 [1986].
- Kracauer, Siegfried: „Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes“, in: Johanna Rosenberg, (Hg.): *Siegfried Kracauer. Der verbotene Blick. Beobachtungen – Analysen – Kritiken*, Leipzig 1992, 31-40.
- Kramberg, Karl Heinz: „Ein Opfer der Photographie. Eigenartiges von Michel Tournier“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 07.10.1987, IX.
- Le Clézio, Jean Marie Gustave: *Désert*, Paris 1980.

Lederer, Horst: Chaos, „Chaos, Kosmos. Die Anverwandlung der Welt“, in: Peter-Eckhard Knabe (Hg.): *Michel Tournier*, Köln 1987, 135-150.

Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft 2*, Frankfurt am Main 1997.

Lyotard, Jean-François: *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979.

Mayer, Ruth: „Postmoderne/Postmodernismus“, in: Ansgar Nünning, (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorien. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart 1998, 438-439.

Merllié, Françoise: *Michel Tournier*, Paris 1988.

Meyer, Herman: „Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst“, in: Alexander Ritter, (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975, 208-231.

Naturel, Mireille: „Le désert dans *La Goutte d'Or* de Michel Tournier“, in: *L'information littéraire* 54 (2002), 28-32.

Ott, Michaela: „Raum“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe* 5, Stuttgart/Weimar 2003, 113-148.

Pabst, Walter: „Funktionen des Raumes in der modernen französischen Literatur“, in: *Universitätstage 1960*, Berlin 1960, 30-46.

Petit, Susan: *Michel Tourniers Metaphysical Fictions*, Amsterdam/Philadelphia 1991.

Petsch, Robert: „Raum in der Erzählung“, in: Alexander Ritter, (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975, 36-44.

Pezechkian-Weinberg, Pary: *Michel Tournier. Marginalité et création*, New York u. a. 1998.

Pflitsch, Andreas: *Mythos Orient: Eine Entdeckungsreise*, Freiburg im Breisgau 2003.

Piatier, Jacqueline: „Michel Tournier et le voyage d’Idris. L’histoire d’un bijou, d’une photo, d’un homme, du Sahara à la Goutte-d’Or“, in: *Le Monde*, 10.01.1986, 11; 14.

Riese, Utz: „Postmoderne/postmodern“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe* 5, Stuttgart/Weimar 2003, 1-39.

Rinaldi, Angelo: „Connaissez-vous Pompignan?“, in: *L’Express*, 10.01.1986, 56.

Röhrbein, Christiane: „Michel Tournier“, in: Heinz Ludwig Arnold, (Hg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* 10, München 1983, 1-13.

Rosello, Mireille: *L’in-différence chez Michel Tournier*, Paris 1990.

Röttgers, Ruth: *Der Raum in den Romanen Michel Tourniers oder Reisen an den Rand des Möglichen*, Köln 1993.

Ruhe, Doris: „Myths of Passage: Urban Space in Rachid Boudjedra, Michel Tournier, and Merzak Allouache“, in: *L’Esprit Créateur* 41.3 (2001), 52-62.

Said, Edward W.: *Orientalismus*, Frankfurt am Main 1981.

Scheiner, Barbara: *Romantische Themen und Mythen im Frühwerk Michel Tourniers*, Frankfurt am Main 1990.

Schwarz, Egon: „Ein Afrikaner in Paris“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.10.1987, L9.

Simonis, Annette, „Mythentheorie und -kritik“, in: Ansgar Nünig, (Hg.): *Metzler Literaturlexikon. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart 1998, 388-390.

Strom, Swet-Patrik: „Michel Tournier. Vom Spiel mit den Mythen“, in: Petra Metz/ Dirk Naguschewski (Hg.): *Französische Literatur der Gegenwart. Ein Autorenlexikon*, München 2001, 206-209.

Tilcher, Thomas: *Der orientalische Traum der Schriftstellergeneration von 1848. Maxime du Camp, Literat und Vagabund*, Heidelberg 1985.

Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987.

Winisch, Eva: *Michel Tournier. Untersuchungen zum Gesamtwerk*, Bonn 1997.

Wolfzettel, Friedrich: „Nach dem nouveau roman: zum Verhältnis von Geschichte und Mythos im französischen Gegenwartsroman“, in: *Beiträge zur Romanischen Philologie* 25 (1986), 217-227.

Worton, Michael: *Michel Tournier: La Goutte d'or*, Glasgow 1992.

Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen/Basel ²2001.