

Dr. Rafika BEGHOUL

„Am Mittelmeer jedoch lebe man“.

Algerische Reisebilder oder die Wiedergewinnung des Anderen, „’Lebendigen’ ,Schattens“. Eine Lektüre von Bernd Schirmers „Die Hand der Fatima auf meiner Schulter“

Abstract

„**Die Hand der Fatima auf meiner Schulter**“, „La Main de Fatma sur mon épaule“, sous titré „**Images de Voyages D’Algérie**“ se dévoile comme roman à plusieurs strates, temporalités et à étoffe complexe, qui laisse entrevoir en filigrane, et ce dès son « seuil » un texte autoreflexif. Partant d’un récit factuel et travaille de mémoire sur un séjour entre 1969-1973u, ainsi que d’une nostalgie, il déploie une métaphoricité multiple, celle d’un rêve de retrouvailles longtemps attendues. Il retisse une révision subversive et critique d’un catalogue abusé des récits de voyages et projette un discours parallèle, une double rencontre avec son « ombre double », « son autre soi même » jusque là refoulé. Ce roman publié en 1983, écrit « l’entre-dit, l’inter-dit » et l’œuvre absente. Ce rêve concrétisé s’affirme en parole retrouvée, déroule l’étoffe d’un voyage pluriel et un Métadiscours.

Das Erzählgewebe besteht in Schirmers Text **Die Hand der Fatima auf meiner Schulter** – mit dem Untertitel **Algerische Reisebilder**¹ – aus einundzwanzig Bildern, bzw. einem Mosaik von Situationen, die anfangs von „Vignetten“, Miniaturaquarellen über Orte und Menschen eingeleitet sind.

Der unkonventionelle Charakter der malerischen Bilder (21 Vignetten und 12 Aquarellen) zu jedem Reisebildanfang steht in Kontrast zu Schirmers autobiographischem Stoff, faktualer

¹ Bernd Schirmer : Die Hand der Fatima auf meiner Schulter, Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1984.

Repräsentation von Erfahrungen, Tatsachen und Ideen, gegebenenfalls fachkundiger Analyse von verschiedenen Alltäglichkeiten, politischer Aktualität, aber auch starker Konstruktion des Diskurses und Mischung mit eingewobenen Träumen – vorwiegend von einem Wiedersehen des Landes Algerien und dem eines Buchs darüber. Diese Bilder stammen aus der Rekonstruktion von zwei Reisen in dem Land – einem dreijährigen Aufenthalt in Algerien zwischen 1969 und 1973 und einer Wiederbegegnung zehn Jahre später.

Der texteinleitende Monolog verspricht eine Selbstreflexion und Sprache der Unmittelbarkeit. Der dramatische Modus, wie an einem Zitat aus der Bibel ersichtlich, bewährt sich in den zahlreichen Dialogen bei Zusammenkünften und Besuchen, die unser anonym gebliebener Ich-Erzähler mit seinen Freunden und Bekannten führt und ihnen erstattet.

Haltet mich nicht auf, denke ich, als ich vor dem Zollbeamten stehe, der mich mit dem berufsüblichen freundlichen Ingrim mustert. Ich blicke ihm ins Auge. Haltet mich nicht auf. Der Herr hat gnade zu meiner Reise gegeben. 1. Buch Moses 24, Vers 56. Ich weiß nicht, wie ich darauf komme. Ich muß das irgendwo gelesen haben. Im Herbst gehe ich manchmal auf Friedhöfe und suche die verwitterten Inschriften auf den Grabsteinen zu entziffern. Aber jetzt ist nicht Herbst. Es ist ein Frühlingstag, und ich bin bester Laune, denn die Reise ist alles andere als eine Reise ins Jenseits.² (Hervorhebung von uns)

Eingewobene unzufällige aber auch explizit angeführte aber auch unangeleitete anonyme Zitate von anderen Autoren lassen eine Intertextualität und Vielschichtigkeit zur dominanten faktualen Textlinie programmatisch vortreten.³

Die Zeit ist im Diskurs „Die Hand der Fatima auf meiner Schulter“ doppelt, besitzt ggfls. eine dreifache Ebene. Die Erzählzeit fällt zuerst mit der Reise des Wiedersehens zehn Jahre später zusammen, erfasst aber auch das textintern *thematisierte Schreiben*, das während des Wartens auf eine Ausreisegenehmigung vorgefasst war. Die Erzählzeit sagt schon einleitend eine zeitliche Einklammerung der Gegenwart in eine doppelte Vergangenheit (die des dreijährigen Aufenthalts und des zehnjährigen Wartens), ein Spiel im Spiel und Bilder im Bild-Text an, die die eigene

² Ebd. S. 7. Wichtig sind das Zitat aus der Bibel, das aus einer Inschrift auf einem Grab entnommen ist sowie die Erwähnung eines „Jenseits“, das der Ambivalenz und bisherigen Hindeutung auf eine fremde Gegend gedient hatte, und für uns am „Lebendigen“ weitere Bedeutungen erhalten wird. Auch gehört das Vers aus der Bibel der Anspielung auf eine Reiseliteratur, die in ihren Anfängen im Namen der Christenheit bestand und wahrzunehmen ist.

³ Zitate aus der Bibel, von Christa Wolf – aber nicht als von ihr stammend von Seite der Erzählfigur eingeführt – auch von Camus bestimmen den Dialogismus der Textstruktur.

Gegenwart in einem „Provisorium“, einer doppelten Topographie, im Anderen als Spiegelbild einschreibt.⁴

Diese *wiederholte Reise* ist von entscheidender Bedeutung für die Darstellung der vertrauten Fremde, deren Repräsentation aus der Perspektive unserer Ich-Figur sich hier gegen jede plakative Fixierung und Idealisierung wehrt.⁵ Sie inszeniert an der Pluralität der Bilder ein vorsichtiges Ertasten des Anderen, dessen *Fremdheit* aufgehoben und in eine *Nähe* gerückt wird. Diese letzte lässt nach *Kristeva* eine *symptomatische Kehrseite* identifizieren.⁶

Bereits im *ersten Bild* werden der *Rahmen* und die *Erfahrungsart* des Anderen, eine nach Aktualität und Totalität strebende, durch einen avisierten, sensiblen und fachkundigen Betrachter – der Systematik eines Komparatisten ähnlich – angegeben. Die *Kategorie der Fremde* gehört im *siebten Bild* der leitmotivischen *Selbstreflexion*, und dient der Distanz, dem scharfen Blick auf sich selbst.⁷

Ein Camus-Satz fällt mir ein. Das Reisen schreibt Camus in seinem Tagebuch, *das Reisen, das gleichsam eine höhere und ernstere Wissenschaft ist, führt uns zu uns zurück*. Ungläubig bleibe ich am Geländer stehen, und alles hier kommt mir plötzlich unreal vor in seinen grell-bunten Farben, zu geläufig durch die immer wieder betrachteten Dias und Karten und doch fremd. Mir ist auf einmal, als sei ich hineinversetzt in eine absurde Postkartenwelt, und ich weiß nicht, was ich eigentlich hier will. Als müsse ich mich verteidigen, rede ich stumm mit Kaddour weiter, der nicht verstehen kann, was mich an seinem Land so fasziniert, mich, der ich aus einem Lande komme, das von sich selber sagt

⁴ Das Spiel im Spiel wird textintern im Bild 13 in der Lakhdar gerade eingefallenen Fabel eines Stücks vorgeführt, das er jetzt aus der Dynamik seiner Zusammenkunft und Zusammenarbeit mit dem deutschen Freund, unserem Ich-Erzähler zu entwerfen anfängt. Dem Bild 13 geben wir den Titel „Dramaturgischer Auftakt; Landflucht, Armut und Bild der alten Frauen“. Lakhdars „Balkon“ verwandelt sich in eine „Bühne“. Siehe S. 120. Auch der Kunst und der schwierigen Künstlerexistenz wird das Bild 12 gewidmet.

⁵ Die Fremde wird zur zweiten Heimat und zum Ort, in dem „ein Stück“ vom erzählenden Subjekt-Ich „geblieben“ ist. S. 9 f. : „Und es war nicht abzusehen, daß ich, für immer, ein Stück von diesem Land mitnehmen und mit mir herumtragen würde und daß ein Stück von mir dort bleiben würde. Dass wir dort drei intensive Jahre in der Sonne leben würden. Daß wir dort unvergleichliche Freunde finden würden ...“
Das Bild 7 wird dem Motiv der Fremde gewidmet, S. 55, s. a. S. 57. Die nahe Fremde spielt auf die andere, bisher unterdrückte Seite eines Ich an.

⁶ Die Bilder laufen in **Die Hand Der Fatima auf meiner Schulter** darauf aus das Andere in seiner Differenz als anderes Selbst und lebendiger Teil darzustellen. Seine Annahme in dessen Alterität fördert eine Begegnung mit dem eigenen aber bisher verdrängten lebendigen Teil. Wichtig ist die Steigerung dieses Spiegelbildes in ein „wir“, das nach *Kristevas* Deutung von diesem Pronomen und der *Deixis*, alle zu Fremden, inklusiv das Ich erhebt und damit gleichzeitig das Fremdsein annulliert. Siehe Julia *Kristeva*: *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt/M deutsche Übersetzung, 1990, S. 13, Vgl. auch S. 199: *Freud*: „heimlich/unheimlich – die beunruhigende Fremdheit“.

⁷ *Die Hand der Fatima*, S. 55 ff.; s. Anm. 6. Vgl. a. Peter V. Zima: *Komparatistik*, Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1992.

es sei ganze historische Epochen weiter, und das , wie es scheint, vielerlei Fortschritt gepachtet hat. Hör zu Kaddour, sage ich, es ist das andere, was mich reizt. Die andere Lebensart. Der andere Rhythmus, die anderen Bäume. Und die anderen Widersprüche, die auf andere Weise klar zutage liegen und auf andere Weise vertuscht werden von den Weißwäschern, die es auf der ganzen Welt gibt. Vielleicht sehe ich durch das andere, Fremde, das Eigene, Nahe, in einem klareren Licht, die Bäume und die offenen und verdeckten Fragen. (...) Mach dein Land nicht mies, Kaddour, weil noch nicht alles erreicht ist, denn du nährst damit jenen verhängnisvollen Eurozentrismus der Überheblichen, die alles besser wissen und die sich sehen im Mittelpunkt. (...) Bin ich gespalten und der zwifache Schatten ist der schlagende Beweis. (S. 57)

Die Begegnung mit den Menschen steht im Kern der dargestellten Welt und Thematik, aber auch mit der Sonne und „weiße(n), gewaltige(n) Stadt mit ihren Terrassen und Moscheen und Gärten und Parks Betonklötzen, diese(m) gigantische(n) Amphitheater in der weitgespannten, blauen Bucht, diese(r) schrille(n), diese(r) sanfte(n) Stadt“ wird eine wichtige Bedeutung verliehen (S. 29).

Den einundzwanzig Bildern sind von uns Titeln gegeben, die jedoch nur repräsentativen Wert haben, da sie der Densität eines reichhaltigen Inhalts, der Vielfalt der Motive, auch den hier ironisierten bisher stereotypisch gesinnten, nicht gerecht werden können, jedoch sich als Anstrengung darum begreifen.⁸

⁸ Auch könnte ferner der anfängliche Vergleich zwischen dem Erzähler als DDR-Kultur-Kooperanten und dem im Flugzeug beisitzenden DDR-„Außenhändler“ auf eine Kritik am Kapitalismus erweitert werden.

Weitere Anspielungen auf herkömmlichen Stereotypen einer Reiseliteratur liegen vor, wie an dem Bild des Altmöbelkäufers, der hier in seinem Handeln den Einkaufspreis steigerte anstatt ihn senken zu lassen, auch bestritt er, dass er „kein Bettler“ sei. Er ist hier für das Motiv, bzw. Leitmotiv über das „Bakschisch“ in einer Reiseliteratur stellvertretend (S. 68). Das Bild 8 verarbeitet und korrigiert in einem Fantasiespiel mit Szenenvariationen Klischees über die Kultur des Anderen (S. 69-72); Siehe S. 23, 139 und 154.

Ihre kulturellen Inhalte erfassen auch die Musik, für die eine alte algerische Frau zur kompetenten Vermittlerin von arabisch-andalusischer Musik und Instrumenten erhoben wird (S. 72).

Die drei ersten Bilder sind programmatisch und sagen bei der entscheidenden Konfrontation von Traum und Erfahrung eine Vielschichtigkeit und bedeutende Metaphorizität an; **Bild 1:** Katalog der vorgesehenen Motive, Sonne, Fremde, „Traum“ vom Immer-Dort-Geliebten-Seins und Wiedersehen. Erste Anspielung auf die den Algeriern und Deutschen gemeinsame Teilung, s. v. a. Bild 4. **Bild 2:** Ankunft und Empfang von Lakhdar und Nadja, Lakhdars Trauer um das sich degradierende algerische Theater. **Bild 3:** Wiederbegegnung mit der Stadt Algier; Bild von den „zwei Schatten“, Phantasma vom doppelten Ich. **Bild 4:** Getauschte parallele Erfahrungen, Analogien und Kreuzwege beider Geschichten, einer Teilung am Beispiel der Kasbah, einer „verriegelten“ Stadt (S. 36). **Bild 5:** Uni-viertel, Studentenstreik, und den Algeriern und Deutschen „im Nacken sitzende Vergangenheit“ – eine gemeinsame Erfahrung. Zweite Zitatstelle im Textgewebe, hier von Christa Wolf: „Was bleibt ist die Betroffenheit“. **Bild 6:** Rede vom „Zufall“ bei der Begegnung mit Kaddour, und von dessen Traurigkeit; die Sonne ein Trost. **Bild 7:** Das Schattenmotiv. **Bild 8:** Einschnitt in der Textkonstruktion; Spiel mit der Fantasie; Rückkehr in das alte Wohnviertel. Die Bilder acht neun und zehn werden dem Künstlerschicksal gewidmet. **Bild 10:** Über die tragische Existenz von Künstlern; auch die Sprache wird hier stilisierter. **Bild 11:** Reise in der Sahara, Anhäufung von Beschreibungen. **Bild 12:** Kasbah-Besuch“ „ein Wunderort, ein Wundeort“ (S. 110). Zur Verbindung von Topographie und Geschichte. **Bild 13** s. Anm. 5. Zur kleinen Stadt im Erzgebirge und alten deutschen Frau als

Die Ich-Erzählfigur trifft ehemalige Studenten aus ihrer Dozenturzeit in Algerien, die heute ihre Freunde sind, aber auch algerische Freunde, die sie während ihrer Studienzeit in der DDR kennen gelernt hatte („Kaddour“ und Lakhdar, S. 44 u. a.). Auch zählen der ehemalige Klempner und die „Putzfrau“ „Zoubida“ – die dem DDR-Ehepaar von der Firma zur Verfügung gestellt und durchgesetzt wurde, aber von ihm als solche nicht angestellt, sondern eher als Köchin, die das Ehepaar in die algerische Kochkunst und Lebensgewohnheiten einführen wird – zu den während des zweiten Aufenthalts besuchten Bekannten.

Zu den Motiven – stellenweise auf herkömmlich stereotypisch geprägte anspielenden, aber hier revidierten und ironisierten – gehört zum Beispiel der dominante kulturelle Stoff, der nicht nur von unserer Figur als Kulturträger (Dozent in Germanistik) repräsentiert, als anderes Pendant zum einseitigen materiellen Austausch hier funktioniert, sondern in unseren Augen eine Wende zur bisher einseitig kolonial geprägten Aufklärung vom fremden Land, hier Algerien darstellt. In unserem Text gilt das Zeitalter dem Austausch und der Anerkennung beider Existenzweisen. Der Fremde ist nicht nur ein Naturmensch, sondern auch Kulturmensch.

Die politische Situation, der Streik der Studenten und die auftauchende „muslimische“ Bewegung, das „Volontariat“ und die Desillusion über die Agrarreform, gehören bei diesem Wiedersehen den ersten Gesprächen mit Kaddour. Mit ihm hat unser Erzähler nie den Kontakt abgebrochen. „Lakhdar“ und „Nadja“ seine deutsche Ehefrau sind für Mischehen und hier bedeutsames Motiv repräsentativ. Es sollte später in unserem literarischen Diskurs zum Gegenstand des von der Ich-Figur erwünschten und erst angefangenen Romans sein⁹; wiederholt wird das Thema in dem Bild sechzehn und siebzehn in Verbindung mit den Freunden in Oran.¹⁰

Gegenpendant zum Bild 8. **Bild 14:** Frauenschicksale, Nafissa ein modernes Frauenbild. Über die Einsamkeit des Fremden. **Bild 15:** Zum Metatext, dem zu schreibenden Roman über Mischehen; der „düstere Schatten“. **Bild 16:** Isabelle Eberhard, ein Spiegelbild, Leben zwischen zwei Welten und radikaler Selbstverwirklichung. **Bild 17:** Episode über die Sturheit aber auch Flexibilität eines militärischen Beamten, bzw. einer Institution (Vgl. mit Bild 1). **Bild 18, 19 20:** Reflexionen über Camus; der Diskurs in seiner Selbstreflexivität und Grenzüberschreitung. **Bild 21:** Die Rückfahrt mit dem Schiff; und die humorvolle Episode über den erneut kaputt gegangenen algerischen Wecker.

⁹ In den letzten Bildern werden die parallel zur Reise geführten „Notizen“ erwähnt, die der Konkretisierung eines lang ersehnten Buches dienen sollten; s. S. 141

¹⁰(„Kaddour“, S. 44 u. a.). Siehe S. 45 f. Siehe Bild 15, S. 139.

Auch entspricht das Bild 15 dem Grenzort im Textgewebe, wo eine erste Rahmenerzählung abgeschlossen werden könnte und eine andere Textschicht ihren Anfang kennt, nämlich wie an der Thematisierung des Romans und intertextuell eingewobenen Literatur und Autoren, wie Isabelle Eberhardt und Albert Camus, anschaulich. Die Erzählzeit knüpft hier an den Reiseanfang an und die Zeit, in der die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum verschwommen und fließend sind: „Aber diesmal ist es anders. Ich habe nur eine Zahnbürste in der Umhängetasche, ein Notizbuch, zwei Filme, eine Rolle Keks. Und es ist, vor allem, kein Alptraum. Ob es allerdings die Wirklichkeit

Innertextlich werden Autorschaft und der bisher nie geschriebene Roman reflektiert, auch gegen Textende intensiviert (Bild 15 und 16).

Die Begegnung mit dem Anderen wird zur doppelten Reise, zu sich selbst, dem *lebendigen Teil* auch in dessen Variante eines kreativen, fantasiereichen Teils im Einzelnen, das hier vom thematisierten Schreiben, aber auch von der, einem literarischen Stil und Rhythmus ausweichenden Sprache repräsentiert ist; die *Literatur* stellt ein wichtiges Thema in unserem Text. Auch wird sie auf andere Kunstvarianten erweitert. Die Kultur des anderen wird hier vielfältig dargestellt und bei einem Fantasiespiel im achten und neunten Bild auf eine Darstellung von spezifischen Musikinstrumenten erweitert.¹¹

Somit bestimmen die Zeiteinklammerung, Bildbeschaffenheit und Metaphorizität einer Erinnerungsarbeit und revidiertem Bilderrepertoire einer Reiseliteratur und über das „Andere“, das Erzählen und die Geschichte, die grundsätzlich vom kritischen Umgang mit eigenen Bildern, der eigenen „*Brille*“ bedingt sind. Der Selbstreflexion über Deformationsmechanismen, auf denen eine Reiseliteratur konzentriert beruht, wird ein wichtiger Platz eingeräumt

Manchmal bin ich mir unsicher, ob ich mich an die Stadt wirklich erinnere oder ob ich mich nur an die Erinnerungen erinnere, an Postkarten und Diapositive. Ob ich nicht haltlos schwärme und ob ich nicht manches so oft erzählte, bis ich es selber glaubte. Und ob sich das nicht alles verklärt hat und ich nicht längst das gläubige Opfer der eigenen Verklärungen und Verdrängungen bin.“ (S. 8 f.)

Manchmal vermischten sich die Bilder aus den Filmen mit den Bildern aus dem Leben, und ich bin im Zweifel, ob wirklich wir das waren, die sich durch die Stände auf dem Marché Clauzel gedrängt haben, umtost vom Marktgeschrei der Händler ... (S. 11)

Es sind nicht nur Bilder geblieben. Es ist ein Gefühl geblieben. Kaum waren wir weg, schon wollten wir wieder hin. (S. 12)

Die gedankliche, *innere Reise* unseres Ich-Erzählers wird in dieser Wartezeit auf eine Reisegenehmigung, vom „*Traum*“, Wachtraum eines *Immer-dort-Geblienseins* begleitet; (S.8). Sie ist die gedankliche Vergegenwärtigung und Rettung der Erinnerungsbilder vor der drohenden Vergesslichkeit und Deformation sogar *Fälschung*, die sich der genetischen Fälschung

ist oder der Traum, ein schöner, weiß ich selber nicht zu sagen. Mit so leichtem Gepäck und mit so leichtem Sinn bin ich nie geflogen.“

¹¹ Ebd., S. 85 ff.: ein literaturgeschichtlicher Überblick zur französisch- und arabischsprachigen algerischen Literatur; s. a. S. 72.

von Bildern über das Andere, sowie dem von der Ich-Erzählfigur gefürchteten Verblässen durch die Zeit und der Idealisierung hinzufügt.

Erinnerungen. Bilder wie Scherben eines großen zersprungenen Traums. (S. 102)

Die Reise verdoppelt sich und wird zugleich zu einer *durch die Sprache und das Schreiben*. Der Traum sowie die Erinnerungsarbeit verwischen hier die *zeitlichen und topographischen Grenzen*; Sie stellen die Überbrückung einer Periode der physischen Entfernung dar, und lassen die nahe Fremde näher rücken. Sie sind die *andere Lebendigkeit* zur ersehnten Lebendigkeit dort am Mittelmeer, die leitmotivisch das Erzählgewebe obsessionell durchstreift.¹²

Dem Erzähler war von Anfang an bewusst, dass diese *Bilder im Bild einer Repräsentation* sich in „eine Erinnerung der Erinnerung“ verwandelten, und damit die *Bühne einer fantastischen Projektion* besprachen und kommentierten. Das Gelebte ist die im Körper eingeschriebene Spur, bei der die Sehnsucht wiederum zum grenzüberschreitenden Traum wird (das Gelebte: S. 8, 11, 13, „35: Einschreibung).

Der *Erinnerungsprozess* grabt in unserem Diskurs die *unter dem Körper* geglittenen *sinnlichen* Wahrnehmungen aus – die von „Yasmindüften“ aber auch vom „Urin-Gestank in den alten Gassen“, dem ambivalenten Bild von den „schmerzenden Augen unter der Sonne“ (S. 8.), die den *ganzen Körper und dessen Vielschichtigkeit*, die bedrohte Totalität und Ganzheit ersehen.

DER DOPPELTE TRAUM, VON DER REISE UND VOM SCHREIBEN

Beide, *der Traum und die Erinnerung* retten die bedrohte Sinnlichkeit und projizieren die *körperlichen Einschreibungen* auf einer Textoberfläche; sie lassen das Fantastische und den Umgang mit Bildern, den emotional geprägten Bildern hier sich zur neuen und *doppelten Subjektivität* erheben, zur zeugenden aber auch künstlerisch gestimmten; beide schließen

¹² Der „Lebendigkeit“ werden mehrere Seiten und Varianten gewidmet zuerst S. 9-12. Lebendigkeit wird überall gesehen, auch die „hängenden Wäsche“ gegen alle „Weisungen“ der hohen Behörden“ symbolisieren sie sie für unser Ich-Erzähler: „Der neuen Weisung der hohen Behörden zum Trotz flattert die bunte Wäsche fröhlich im Wind, sichtbar allen, Zeichen von Leben und Lebendigkeit.“ S. 108.

einander nicht aus. Sogar wird die wiederholte Erfahrung der Realität die zweite schriftstellerische zutage fördern.¹³

Das sich drängende *Raster von Bildern* wird struktural in seiner Vielfalt nachvollziehbar und steht dem Versuch einer *Objektivierung von doppelter authentischer Darstellung* nahe¹⁴, die zusätzlich einer kultur-anthropologischen Neugier, journalistischen Treue und der Großzügigkeit eines sensiblen, die *Alterität rettenden Blicks*, sich dem *Echo unterdrückter Stimmen* öffnet und einer *Mimesis* abweicht.

Die Hand der Fatima auf meiner Schulter ist ein Diskurs mit *doppeltem Kommentar*, der der künstlerisch fantastischen Stimme ihre Sensibilität wiedergibt.

In dieser doppelten Sensibilität ist das Gegenpendant zur, an anderer Stelle explizit denunzierten und *ironisierten Reiseliteratur*, die auf Erfindung, stereotypischer Verallgemeinerung und Deformation gründet (S. 68 ff.).

Bild 12: Dem Kasbahbesuch:

Es ist nicht wahr, dass ich mich nicht allein in die Kasbah traue, es ist nicht wahr, dass es in den engen Gassen von Gaunern und Verbrechern nur so wimmelt, die den Fremden die Fotoapparate klauen oder sie in dunklen Winkeln umzingeln, um ihnen die Goldzähne herauszuschlagen. Das sind Schauermärchen, und sie stammen aus den fernen Tagen, als Pépé le Moko, der Filmgänger, dargestellt von dem jungen Jean Gabin, Unterschlupf fand im Wirrsal der Gässchen und Treppen. (...) Allenfalls stellt dir einer nach, der dich führen will für ein paar Dinar. Allenfalls hängt sich eine Traube schreiender Kinder, balgender Kinder an dich, die den Kaugummi in deinen Taschen riechen. (S. 107; Bild 12: Der Kasbah-Besuch)

Diese anfängliche Selbstreflexivität versteigert sich nicht nur zu einem *Kommentar*, sondern auch zum Ausdruck der *dunklen Seite*, vom *Verschwiegenen, ungeschriebenen Blatt*, das in der Erwähnung in den letzten Bildern des angefangenen aber nicht „geschriebenen“ Romans offenkundig wird (S.141, 142).

Die „*Bilder im Kopf*“ und am ungeschriebenen Roman thematisieren die Literatur und lassen hinter dem erzählenden Subjekt eine *sprachsetzende Kompetenz* durchschauen. Sie legen bereits einleitend hinter der Schlichtheit und Heiterkeit eines Erzählens und Inhalts jedoch eine

¹³ Angespült wird hier auf das Motiv des „Schattens“, das Neben dem „Gelebten“ „Lebendigen“ Material besteht; beide sind die fassbare Variante einer Literarisierung des Erzählens und Thematisierung von Doppelter Identität und Vertikalität.

¹⁴ Die Palette von Bildern entspricht einem subjektiven Register, in dem der Kultur und Freundschaft ein wichtiger Raum eingeräumt wird, auch topographisch wird das Repertoire alle Gegenden, vor allem die Stadt Algier mit ihrem Licht und der Kasbah, wie auch den rätselhaften und zauberhaften Süden umfassen.

Technizität in der Struktur sowie das Programm einer *Dezentrierung* offen. Sie bestimmen dabei den Diskurs in dessen *Fokalisierung* und *Sehnsucht nach doppelter Lebendigkeit*. Die erste Vertikalität rehabilitiert eine sekundäre, die eine literarisch gestimmte Stimme, Stimmung und Rhetorik laut und eine poetisierte *Symbolik* auffällig werden lässt. Bilder verleihen dem Imaginären, der anderen *ausgegrenzten Tiefe* ihre Farbe.

DAS „LEBENDIGE“ UND „DER SCHATTEN“; EINE WIEDER GEWONNENE FANTASIE

„Wir haben dort gelebt“

Und lebten da. Manchmal denke ich, dass wir nie wieder so sehr gelebt haben. Jemand hat einmal gesagt, dass man anderswo lediglich existiere und allen möglichen Verrichtungen nachgehe. Am Mittelmeer jedoch lebe man. Das muß wohl die Sonne sein. Das muß die Sonne sein, die einen zu solch schönen Übertreibungen veranlasst. (S. 11)

Die rekurrenten Motive des „*Lebendigen*“ und des „*Schattens*“ stellen die andere für uns wichtige *substanzielle Tiefe* dar. Beide Motive eines „Gelebten“, des „Lebens“, „Lebendigen“ und der „zwei Schatten“ bilden schon den harten Kern eines anfänglichen motivischen Repertoires, das sich weiter bewährt und dessen Kehrseite entlarvt.

Die Hand der Fatima auf meiner Schulter weicht allmählich der anderen authentischen Spurensicherung, der fantastisch poetischen Verquickung aus. Das kulturelle Material wird allmählich zur Substanz eines sich rebellierenden und *verbrecherisch* im Textgewebe durchsetzenden motivischen Netzes, dessen esoterisch *verfremdendes Auftauchen* die Aktualität eines *schrägen Blicks* zur Insistenz erhebt.¹⁵

Beide Motive erzählen vom *Anderen, dem ausgegrenzten Teil einer Identität* und veranschaulichen die neue doppelte. Sie fallen mit der durchblickenden heterogenen realen Stimme und Autor-Funktion zusammen.

Die Frage der Identität wird aber auch in Kaddours Spaltung und Sehnsucht nach Berlin als Spiegelbild thematisiert und kommentiert. Sie multipliziert sich in der Symmetrie und

¹⁵ Vgl. S. 108.

Verwandtschaft, die sich mit dem Motiv „der Teilung“ sowie der „im nacken“ der algerischen Freunde aber auch unseres erzählenden Ich „sitzende Vergangenheit“ manifestiert.¹⁶

So sind beide Motive die *äußere Fassade* für den *unterdrückten Traum*¹⁷, der stellenweise ausbricht und das *sinnlich Unsichtbare*, die unterdrückten *Stimmen* befreit und zu vernehmen gibt.

In strahlender Sonne stehe ich an der Ecke der Rue Didouche, und ich weiß nicht wohin. Ich sehe auf meine Schuhe, und auf einmal erfasst mich wieder der gleiche Schreck wie am Flugplatz. Das kann nicht sein, denke ich, es muß jemand hinter mir stehen, seitlich hinter mir. Aber es steht niemand hinter mir. Ich stehe allein da. Und ich habe zwei Schatten. Ich gehe ein paar Schritte, aber die beiden Schatten bleiben, sie sind um neunzig Grad versetzt. Ich bin verwirrt. Das liegt an der Sonne, denke ich, die Sonne ist stark. Aber die anderen Leute haben schließlich auch nicht die zwei Schatten. Es ist mir sehr fatal. Ich gehe schneller... (S. 31)

Der neuen Weisung der hohen Behörden zum Trotz flattert die bunte Wäsche fröhlich im Wind, sichtbar allen, Zeichen von Leben und Lebendigkeit. Und ganz besonders in der Kasbah. (S. 108)

Die Lebendigkeit wird zuerst an den Bildern über Menschen, Natur und Umgebung, auf dem Markt an den lebendigen Farben in der Kasbah und unter der Sonne konkretisiert; der Kasbah als *topographische Auffächerung von Geschichte*, unter anderem der Unterdrückung und „Verriegelung“ eines Volkes wird das Bild zwölf gewidmet. Den Orten wird ihre wichtige heimische und nötige Geschichte zurückerstattet.

Die leitmotivische Wiederholung dessen, was mit Lebendigem assoziiert wird, befreit bei Schirmer die „Lebendigkeit“ von ihrer stereotypischen Deklassierung und Verbindung mit einem faulen und unordentlichen Süden; sie erhält hier den gründenden *Wert eines neuen kollektiven Imaginären*, anders auch den einer neuen Subjektwerdung unserer Erzählfigur. Diese letzte fördert das bisher auf ästhetische Distanz gehaltene onirische Ich.

Die wahrhaften stimmungsreichen *Beschreibungen* sind ergreifend und in ihren nostalgischen Tönen und Noten Orte für Fadenverbindungen, die sich intensiver dem glücklich anekdotischen und empathischen Ton ausliefern.

¹⁶ Die Symmetrie liegt auch im Motiv der alten Frau, in seiner algerischen wie auch deutschen Variante vor. Freunde, die trotz des kulturell gängigen zeitlich langen Schweigens unverändert am letzten vergangenen Treffen anknüpfen, s. S. 10, 33 f.

¹⁷ Im ersten Bild, das die Funktion eines Prologs und Programms übernimmt, liegt bereits der erste Hinweis auf das Unterdrückte vor.

Die Hand der Fatima auf meiner Schulter ist die Geschichte von der *befreiten Spaltung* (S. 53, 55, 57), die unter der Sonne ausbricht.¹⁸

Der „Schatten“ ist die andere Variante zur Lebendigkeit, er ist das *Phantasma* vom rehabilitierten ausgegrenzten Anderen in uns, vom Einfließen in das Andere, besser vom dialogischen harmonischen Nebeneinander der beiden Ich, dem ursprünglichen, ersehnten Anderen, dem wieder gewonnenen literarischen Rhythmus und Erzählen.¹⁹

Der „Schatten“ ist die unbegreifliche andere *unsichtbare Seite*, die vom Allgemeinen einer *Vernunft*, einer „institutionellen“ *Ordnung und „journalistischen Glätte“* verdrängt wurde.²⁰

Der Schatten ist das „was man nicht hat“, das gewöhnlich Unheimliche, das hier das Andere zum „Sprühtrocken(en)“, das „ohne Spur von Leben“ symbolisiert und exemplarisch an der Institution und den Beamten in beiden Kulturkreisen zweimal thematisiert wird (S. 13).

Er ist die andere Identität, die sich hinter dieser Sehnsucht verbirgt und mit der Begegnung mit dem Anderen belebt wird.

Der Schatten erzählt vom „Jenseits“ zum „Sichtbaren“, Gesagten einer Gesellschaft, vom ungeliebten Teil, *abgestorbenen Inneren, damit auch schlechten Gewissen*.²¹ Auch ist er mit dieser Variante eines „düsteren Schattens“ für *Unverwirklichtes* stellvertretend. Er besteht auch in den das Befremden unseres Ich-Erzählers anregenden Frauenfragen von bisher vertraut dargestellten Freunden.²²

¹⁸ Zur Spaltung, S. 57, 63.

¹⁹ Der Schatten wird auf S. 22, 31; im Bild 7, S. 55 ff., wird er explizit mit dem Reisen und der Erfahrung von Fremde in Verbindung gesetzt. Das wiederholt betonte Gefühl der „Einsamkeit“ deutet auf die Entrüstung vor der Entdeckung der eigenen Entfremdung hin (S. 67 u. a.). Sie führt auf die bisher „offenen“ und bereits erwähnten „verdeckten Fragen“ zurück.

²⁰ Elisabeth Lenk: *Die unbewusste Gesellschaft*, München: Matthes & Seitz, 1983, S. 306 f. ; 307: „Es gab ein Ihr, es gab noch kein es...“ „ für alle Leben,“ ; 308: „ er (Odysseus) tötet in sich die lebende Materie, die von nun an sachlicher Bearbeitung frei gegeben wird.“ ; S. 309:

Repräsentative Figuren für dieses Denken sind in dem DDR-Kaufmann, aber auch in den algerischen Küstenwächtern zu erkennen.

²¹ Elisabeth Lenk: *Die unbewusste Gesellschaft*, S. 21-26, 31

²² Der Begriff des Jenseits taucht im ersten Bild und ersten Abschnitt auf. Dieses wird vom Friedhof symbolisiert, bei dessen kontextuellen verfremdenden Erscheinung eine Abtötungsform vom Lebendigen im Menschen suggeriert wird; s. S. 7. In diesem Bild behandelt Schirmer das Gegenpendant zur abhängigen und von Traditionen unterdrückten Frau; Nafissa stellt mit ihrer nicht oberflächlichen Analyse der Lage, das andere Selbstbewusstsein und Vorbild; sie denunziert nicht nur die „allmähliche Verschleierung des Landes“, sondern plädiert vor allem für die Befreiung der Frau, die sie mit ihrer wirtschaftlichen Unabhängigkeit in Verbindung setzt. Sie ist das „viel zu aufgeklärt(e)“ Frauenbild; s. Bild zwanzig, S. 169); zur Entjungferung und zum Schleier, Bild 13: S. 140.

Beide, das „Lebendige“ und der „Schatten“ sind die *zwei Seiten des Selben*; sie fördern die *karnevalesken Assoziationen* einer Pluralität, aber auch von Gegensätzen, die hier auf subversiven Charakter und eine Negation verfügen und das Andere in seiner Authentizität rehabilitieren.

Sowohl der Schatten als auch das Lebendige holen den Rhythmus von polyphonen Stimmen und Bildern ein, die auch in dem sich intensivierenden *anekdotischen humorvollen Ton* und einer Erzählweise zu vernehmen sind.

Der handelnde Kämpfer drängt vorwärts, aber die Sinnlichkeit drängt unablässig zu jener verlorenen seligen Wirklichkeit zurück. Der gefesselte Körper ist ganz Ohr, reine Sehnsucht. Die beseelte Natur wird zum Bild, der Mythos zur Kunst. Für die aus der Natur und aus dem menschlichen Handeln ausgetriebene Subjektivität wird eine Scheinwelt errichtet. Die Naturgeister sind jetzt das Unmögliche. Die gefesselte Sinnlichkeit ist sehnsüchtig auf sie gerichtet.²³ (Hervorhebung von uns)

Die *wieder Begegnung* mit Algerien, mit der Stadt Algier wird zur doppelten Wiedergeburt, zur Versöhnung mit der *künstlerischen* Veranlagung *gegen* eine vom Subjekt-Ich eng, vereinfachend empfundene und gefürchtete „*journalistische Glätte*“. Das Schreiben über das Andere wird zur Förderung der bisher verdrängten künstlerisch-ästhetischen Parole und Subjektwerdung, die exemplarisch, aber erst gegen Ende unseres Textes an einem angefangenen aber nicht fertig gestellten *Roman* verdeutlicht und explizit wurde.

Die *Literatur* nimmt in Schirmers **Hand der Fatima** einen zentralen Platz ein. Verschiedene Bilder widmen sich der algerischen Literatur, die die Autor-Figur sehr gut kennt und sogar übersetzt hatte, zu einer Zeit, in der die neue Generation von Autoren inländisch auf Befremden gestoßen war.²⁴

Am Bildmosaik und explizit Gesagten, wird deutlich, dass das Erzählende Ich ein *Gegenbild zum kolonial-geprägten „Exotismus“*, eine neue, „globalere“ Art von Reise-Literatur entwerfen möchte (S. 83), in der nicht nur die Literatur für Kulturen des Südens auch ihre zentrale Bedeutung findet, sondern auch die „gefesselte Sinnlichkeit“ unseres schriftstellerischen Ich ausgegraben wird.

²³ Elisabeth Lenk, S. 309, s. a. S.22, 24. Vgl. S. 32: Das unsichtbare Ich drängt nach sinnlicher Intensität und Vergegenwärtigung, der sichtbare Teil der Person nähert sich einem anorganischen Ding.

²⁴ Siehe S. 11 im ersten Bild, ausführlich und fachlich wird die Gegenwartsliteratur besprochen, S. 85, zehntes Bild; Filme gehören auch dazu.

... Es kann euch nicht gleichgültig sein, euch im Süden, denke ich, genauso wenig, wie es uns im Osten, gleichgültig sein kann, es schlägt auf euch zurück, wie es auf uns schlägt, wir bekommen es zu spüren, wie ihr es zu spüren bekommt, wir haben gedacht, wir seien autark, und wir haben gedacht, es gebe nur lauter verschiedene Wirtschaften und nicht auch eine Weltwirtschaft, und es gebe nur lauter verschiedene Wirtschaften und nicht auch eine Weltwirtschaft, und es gebe nur lauter verschiedene in sich geschlossene Welten und nicht auch eine große, ganze, einzige Welt, und was in Ain-el-Assel geschieht, geschieht auch für das mecklenburgische Dorf Hohen Viecheln, und was sich in Berlin zuträgt, trägt sich auch für El-Djezaïr zu. (S. 83)²⁵

Die *Selbstreflexivität* eines stark dialogischen Stils und theorisierenden Anfangs wird in der Mitte des Erzählgewebes und der Pluralität von Bildern, im achten und neunten *Bild (9) von einem fantastischen Spiel* abgelöst, das die Erzählfigur selbst als „Variationen“ bespricht. Die Selbstreflexion wird in den letzten Bildern zur Konstante, die aus **Der Hand von Fatima auf meiner Schulter** einen Kommentar und multiplizierten *Metatext* machen. Auch ist dieser Diskurs ein *Antitext* zur bisher zentristisch orientierten, die Alterität nicht ernst nehmenden Reiseliteratur.

Die *Beherrschtheit* in der Darstellung und der Erzähltechnizität verfällt der *unbeherrschten Fantasie* und weicht allmählich nicht nur einem *stärker gestimmten literarischen Stil* und einer poetischen Stimmung ab, sondern der unmittelbaren *Thematisierung von Schriftstellerschicksalen*, die der Bereicherung aber auch dem Dilemma des „doppelten Schattens“, der „zwei Seelen in der Brust“ verfallen sind.

Die behandelten Schriftstellerschicksale Isabelle Eberhard und Camus, aber auch Chamisso gelten dem Beispiel von Menschen, deren Begegnung mit dem Land und der rätselhaften Natur gleichzeitig zur „*fließende(n) Grenze*“ (S, 146) zur anderen Wahrheit, Wahrheit im Anderen wurde, die zu sich führte und den Zugang zu den Hieroglyphen und Worten eröffnete. „Die Wahrheit der Sonne“ war für Camus zum tragischen Dilemma seiner Isolation geworden. Für unsere textinterne Autor-Figur waren beide Autoren, nach der algerischen Literatur und Lebensweise, eine Bereicherung, die ihre Toleranzgrenzen unendlich ausweiteten.

FAZIT

²⁵ Indirekt ist an diesem Zitat eine Kritik und Emanzipation der Erzählfigur bereits in den Achtzigern Jahren von einer bisherigen staatlichen DDR-Betrachtung und Einteilung der Welt in zwei Lagern und wirtschaftlichen Systemen und Einflussbereichen.

Die Wiedergewinnung der Bilder und erneuerte Erfahrung der anderen Welt, wird die *inneren Grenzen und Kontrolle dämpfen*, die Grenzen werden fließend: „Die fließenden Grenzen“ (S. 146)

Der Körper gewinnt seine ausgegrenzte, unterdrückte Seite, und der *wahr erfahrene Traum befreit den ästhetischen Traum*, der sich auch dem früher angefangenen Roman aber nicht weiter geschriebenen entsinnt. Wir befinden uns plötzlich auf einer *anderen Textebene*, Diskursschicht, die die Perspektive auf eine *onirische, poetische Zeit und Vertikalität aufmacht*. Die anfängliche Nüchternheit von Fakten und einer *objektivierten Alterität* überrannt den unterdrückten Traum einer erzählenden Figur und deckt die Verflechtung der Fäden seines bisher kontrollierten Erzählgebildes auf. Sie lässt den Literatur-Mythos in den Schlussbildern zur erwarteten Entschlüsselung hervortreten.

Die Begegnung mit Algier und Algerien hat nicht nur die journalistische Wahrnehmung unseres Ich-Erzählers geschärft, gegebenenfalls korrigiert, sondern diese letzte von einer literarisch gestimmten Sensibilität, einer Vielstimmigkeit abhängig erklärt (S. 48).

Gattungstypologisch lässt sich der anfangs schwer einzuordnende autobiographische Text **Die Hand der Fatima auf meiner Schulter** aufgrund der aufgedeckten Vielschichtigkeit der Schreibweise und dem Spiel mit der Tiefe wohl dem Roman zuordnen.

Bibliographie:

Primärtext:

Schirmer, Bernd: Die Hand der Fatima auf meiner Schulter, Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1984.

Sekundärliteratur:

Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt/M deutsche Übersetzung, 1990.

Lenk, Elisabeth: Die unbewusste Gesellschaft, München: Matthes & Seitz, 1983.

Zima, Peter V.: Komparatistik, Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1992.

Foucault, Michel: Schriften zur Literatur, Frankfurt /M: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.

Foucault, Michel: Von der Subversion des Wissens, Frankfurt /M: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993