

Albert Camus und Kamel Daoud. Reflexionen über den interkulturellen Dialog

I.

Meine sehr geehrten Damen und Herren!

Mein verehrter Kollege und Freund, Herr Prof. Dr. Ries, und ich freuen uns, heute mit Ihnen über ein Thema zu sprechen, das uns beiden aufgrund unserer langjährigen Lehrtätigkeit ganz besonders am Herzen liegt, nämlich über die Rolle, die das Erzählen für die Identitätsbildung spielt. Ich darf und will der Darstellung von Herrn Ries an dieser Stelle nicht vorgreifen, kann aber den theoretischen Rahmen, in dem meine einleitenden Betrachtungen spielen, vorläufig umreißen. Die Identität einer Person ist keine bloß natürliche Tatsache, sondern muss narrativ, d. h. durch Erzählen stabilisiert werden, und was auf der individuellen Ebene gilt, gilt erst recht auf der kollektiven Ebene. Das Erzählen kann eine therapeutische Funktion haben, indem es uns im Sinne einer bekannten Redewendung zeigt, wie wir wurden, was wir sind, und, wichtiger, uns mit der Kontingenz versöhnt. Modelle sind für mich A. Camus' Roman « L'étranger », zu Deutsch "Der Fremde", erschienen 1942, in demselben Jahre wie "Der Mythos von Sisyphos". Der Gegenentwurf stammt von dem jungen algerischen Journalisten und Autor K. Daoud, geboren 1970 in Montaganem, er erschien 2013 unter dem Titel « Meursault – contre-enquête », zu Deutsch "Der Fall Meursault – eine Gegendarstellung". Vielleicht ist es die Absicht des Autors, die mit dem Roman seines Vorgängers verbundene Legendenbildung zu dekonstruieren und seinen Weltruhm zu destruieren, - vielleicht seine Motive aufzugreifen und fortzubilden. Oder handelt es sich um die Eröffnung eines interkulturellen Dialogs, gewissermaßen eine aktuelle Version dessen, was Goethe einst "Weltliteratur" nannte?

Lassen Sie mich, meine sehr verehrten Damen und Herren, um zunächst die stoffliche Neugier zu befriedigen, den Inhalt vor allem des ersten Werkes, « L'étranger », "Der Fremde" von Camus in knappster Form referieren, insbesondere in Hinsicht auf die eventuelle Fortführung der Romanmotive durch Daoud. Beide Werke nämlich spielen in Algerien, und beide behandeln einen Mord, der erste findet 1942, zur Zeit der französischen Kolonialherrschaft, der

zweite 1962 in den Wirren unmittelbar nach der Aufhebung der Kolonialherrschaft statt. Im ersten Falle ist der Täter Franzose, das Opfer Araber; im zweiten Falle ist der Täter Araber, das Opfer Franzose. Genauer müssten wir sagen, der Täter sei in diesem zweiten Falle Moslem, denn die Sammelbezeichnung "Araber" ist Daoud zufolge selbst schon Produkt einer eurozentrischen Denkweise. Obwohl durch eine Zeitspanne von zwei Jahrzehnten getrennt, stellt sich der zweite Mord als eine Antwort auf den ersten Mord dar, wir können auch sagen, dass die beiden Romane in der Gesamtschau die Frage nach der historischen Verantwortung für die Verbrechen des Kolonialismus stellen.

Der Roman von Camus spielt, wie gesagt, im Jahre 1942, in Algier und in einem kleinen Vorort unweit von Algier, die Hauptfigur trägt den eigenartigen Namen Meursault, in dessen erster Silbe die Kritik eine Anspielung auf lat. "mors", frz. « mort », der Tod, gesehen hat. Meursault ist kleiner Angestellter und bearbeitet Frachtbriefe für eine im Hafen ansässige Firma, und er wohnt in einer bescheidenen Wohnung, deren zweites Zimmer er unbenutzt lässt, seit er seine Mutter in ein Altersheim gebracht hat. Das erste Kapitel des Romans eröffnet mit der lapidaren Feststellung: « Aujourd'hui, mamam est morte. », "Heute ist Mama tot", das Französische bringt die abgeschlossene Vergangenheit adäquater zum Ausdruck als die üblichen deutschen Übersetzungen. Es wird dann aus der Perspektive der ersten Person beschrieben, wie Meursault anscheinend ganz teilnahmslos der Beerdigung seiner Mutter beiwohnt. Weitere Kapitel schildern die Wohnung Meursaults, ihre kleinstädtische Umgebung und die Nachbarn. Nach der Beerdigung seiner Mutter fängt er ein Liebesverhältnis zu Marie Cardona an, die er von früher her kennt, kann sich über die Ernsthaftigkeit seiner Absichten aber nicht schlüssig werden. Ein Angebot seines Chefs, auf einen Beförderungsposten nach Paris zu gehen, lehnt er ohne ersichtlichen Grund ab.

Der entscheidende Handlungsstrang ist aber ein anderer. Meursault kennt eine zuhälterische Existenz, Raymond Sintès, und dieser unterhält eine Beziehung zu einer Frau, die angeblich die Schwester eines Arabers ist. In diesem Zusammenhang ist die kulturpsychologische Beobachtung wichtig, dass die französischen Frauen auch schon im damaligen Algerien ein viel freieres Leben führten als die muslimischen Frauen, was zu Spannungen zwischen den Bevölkerungsteilen Anlass gibt. Jedenfalls scheint der Araber die Beziehung zu der Muslima zu dem anrühigen Sintès zu missbilligen, und es kommt zu

Handgreiflichkeiten. Meursault lässt sich von Sintès verleiten, einen Schmähbrief an die muslimische Geliebte zu schreiben und deckt ihn bei der Polizei wegen seiner Tätlichkeiten durch eine Falschaussage. Es entwickelt sich eine Konfrontation zweier Gruppen: auf der einen Seite Sintès, sein Kumpel Masson und Meursault, auf der anderen Seite zwei Araber in Blaumännern, von denen nicht einmal die Namen bekannt sind. Man fühlt sich beobachtet, und zuletzt kommt es zu einer Messerstecherei und Schlägerei am Strand, bei der auch Sintès verletzt wird. Die Parteien des Streites ziehen sich zurück, Sintès wird ärztlich versorgt, man isst und trinkt in Massons Haus mit den Frauen und Freundinnen, der Streit scheint sich in Luft aufzulösen. Dann aber kehren Sintès und Meursault an den Strand zurück, ohne erkennbaren Grund.

Dort treffen sie erneut auf die beiden Araber, die sich aber ruhig verhalten, wengleich der eine der beiden sie zu belauern scheint, während der andere einer Flöte die immer gleiche monotone Tonfolge entlockt. Sintès, er ist im Besitz eines Revolvers, fragt Meursault, ob er den Araber, der sich als Ehrenretter seiner Geliebten aufgespielt hat, erschießen soll, aber dieser verneint und lässt sich von Sintès den Revolver aushändigen. Meursault begleitet Sintès zu dem Haus von Masson, kehrt dann, ganz ohne erkennbaren Grund, ein weiteres Mal an den Strand zurückkehrt. Als er dort wiederum auf die beiden Araber trifft, die sich an eine hinter einem Felsen gelegene Quelle zurückgezogen haben, zieht der eine der beiden spielerisch oder als Warnung, man weiß es nicht, sein Messer. In der unerträglichen Sonnenglut erscheint es Meursault so, als springe von dem Dolch ein Lichtschwert auf, das ihn an der Stirn berührt. Er ist benommen von der Hitze und blind durch den salzigen Schweiß in seinen Augen, der Revolver scheint sich selbständig zu machen, er feuert erst einmal auf den Araber und nach kurzer Pause noch viermal in seinen Leichnam. Neben der vermeintlichen Lieblosigkeit gegenüber seiner Mutter ist es dieser Handlungsablauf, der ihm in der folgenden Gerichtsverhandlung zum Verhängnis werden wird; ihre Schilderung lässt Camus im zweiten Teil seines Romanwerkes folgen.

Ich musste, als ich mich aus Anlass dieses Vortrages erneut der Camus-Lektüre zugewandt habe, mir die Frage vorlegen, um welche literarische Gattung es sich bei diesem Werk handele. Für einen Roman schien mir zunächst sein Seitenumfang zu gering, aber der Begriff der Erzählung gehört doch überwiegend einer früheren Stilepoche an und klingt überdies zu harmlos. Also doch ein Roman, aber

ein Roman der sich eigenartig ausnimmt in einer Zeit, welche die Fiktion eines allwissenden auktorialen Erzählers zugunsten einer Vielfalt der Erzählperspektiven verabschiedet zu haben scheint. Der Roman hat, wie gesagt, zwei Teile, und vor allem im ersten Teil bedient sich Camus der Technik der linearen Berichterstattung, die Sartre zu dem im Ganzen ungerechtfertigten Vergleich mit Hemingway angeregt hat. Im zweiten Teil dann wird diese Form äußerlich beibehalten, inhaltlich aber handelt es sich um so etwas wie ein Bewusstseinsprotokoll, das zeigt, wie Meursault, die Hauptfigur des Romans, der sich abzeichnenden Verurteilung entgegengeht, ohne jemals den Versuch zu unternehmen, sein Schicksal durch ein Schuldbekenntnis oder eine Äußerung der Reue zu mildern.

Einige wenige Anmerkungen zu Camus als Philosophen. Wir können zwischen Existenzdenkern im weiteren Sinne und Existenzialisten im engeren Sinne unterscheiden. Zu der ersten Gruppe rechnen wir etwa B. Pascal und S. Kierkegaard, zu der zweiten Gruppe neben Camus J.-P. Sartre und G. Marcel. Diese Einteilung beansprucht keine unanfechtbare Gültigkeit, Camus selbst hat ja die Beschreibung seiner philosophischen Lehre als Existenzialismus zurückgewiesen, und treffender ist er als der Philosoph des Absurden zu bezeichnen. Der Begriff des Absurden wirft seinerseits Interpretationsprobleme auf, denen wir einige Aufmerksamkeit schenken müssen. Eine weitverbreitete Erklärung des Begriffs leitet die Erfahrung der Absurdität aus dem Zusammenstoß des menschlichen Sinnverlangens mit der Sinnleere der Welt her, und diese Erklärung trägt durchaus ein Stück weit. In dem "Fremden" kommt der Begriff des absurden Lebens übrigens nur ein einziges Mal vor, wenn Meursault zuletzt den Vertretern der Justiz und der Geistlichkeit seine ganze Verachtung entgegenschleudert. Daoud verwendet ihn weit häufiger, obwohl oder weil er die Philosophie von Camus unter Ideologieverdacht stellt bzw. in ihr eine Verbrämung der französischen Kolonialherrschaft zu erblicken meint.

Am besten erscheint es mir nun, wenn man mit einem Teil der älteren und neueren Sekundärliteratur eine Analogie zu der sog. negativen Theologie heranzieht. In der negativen Theologie darf Gott nicht mit positiven Attributen belegt, und es darf auch sein Wesen nicht durch Metaphern oder andere uneigentliche Reden verdeutlicht werden. Für die philosophische Theologie des Mittelalters und teilweise noch der Neuzeit waren Essenz und Existenz eins

gewesen, in der negativen Theologie aber können wir allenfalls an der Existenz Gottes festhalten, wissen aber nichts über seine Essenz. Der Vorrang der Existenz gegenüber der Essenz stellt, beiläufig vermerkt, einen der wenigen, von beiden Seiten niemals in Frage gestellten Berührungspunkte von Camus und Sartre dar, den diese niemals in Abrede gestellt haben. Denkt man nun die oben angedeutete Analogie weiter, so besitzt der Begriff des Absurden, der bei Camus kennzeichnenderweise in der Regel nicht in seiner substantivischen, sondern in seiner adjektivischen Form auftritt, keinen positiven Inhalt, sondern löst eine Reihe von signifikanten Negationen aus. Die Negation, auf die es uns in unserer heutigen Betrachtung zuvörderst ankommt, ist die Negation der traditionellen Begriffe von Vernunft, Freiheit und Verantwortlichkeit.

Die traditionelle Philosophie hat bis in das späte 19. Jahrhundert den Menschen stets als ein vernünftiges, freies und verantwortliches Wesen hingestellt. Es bedeutet dies insbesondere, dass seine Handlungen einsichtig und nachvollziehbar motiviert sind, dass also jeder Handlungserfolg durch ein Überwiegen der Gründe über die Gegengründe motiviert ist. So gesehen, ist das Gesetz der Motivation nur eine Spezialform des Leibniz'schen Satzes vom zureichenden Grunde, und so hat noch Schopenhauer die psychische Kausalität dargestellt. Auch die klassische russische, britische, deutsche und französische Romanliteratur hält an diesem Handlungskonzept fest, das im Zusammenspiel mit der Fiktion des allwissenden auktorialen Erzählers dafür sorgt, dass sich der Romankosmos als ein in sich geschlossenes, intelligibles Ganzes darstellt. Aber mit G. Verga und F. Tozzi, denen bald zahlreiche andere Autoren nachfolgen, tritt dann das Motiv der Gleichgültigkeit in die moderne Romanliteratur ein, mit ihm der Verlust an schlüssiger Motivierung menschlicher Handlungen. Meursault, der Prototyp des Absurden, steht dem Tod seiner Mutter anscheinend teilnahmslos gegenüber, verwirft grundlos das Angebot seines Chefs, sich auf einen besseren Posten in Paris befördern zu lassen und kann mit der Liebe von Marie nichts anfangen.

Für die Gegenüberstellung mit Daoud ist nun weiterhin vor allem das Motiv des Fremden relevant. Wer eigentlich ist der Fremde, von dem im Titel des Romans die Rede ist? Von A. Rimbaud stammt die eigenartige Sentenz: « Je est un autre. », "Ich ist ein anderer." Hinter dieser Formel verbirgt sich eine gewaltige Problemgeschichte, die uns zwingt, ein weiteres Mal auszuholen: Von Aristoteles über Locke, Leibniz und Kant bis hin zu Hegel ist die europäische Philosophie

bestrebt gewesen, das Ich und das Du, den Anderen und den Fremden aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgehen zu lassen, und hat dabei die Denkerfahrung gemacht, dass Erkenntnistheorie, praktische Philosophie, Ethik, Ästhetik und Religionsphilosophie zu widerstreitenden Intuitionen bzgl. ihres Verhältnisses gelangen. Die Philosophie des Absurden, und Meursault als ihr Vertreter sagen nun aller Gemeinschaft ab, darum ist der tote Araber für Meursault etwas bleibend Äußerliches und kann nicht in seinen seelischen Organismus aufgenommen werden, wie es doch allgemeiner Auffassung zufolge die Voraussetzung für ein Schuldbekenntnis oder eine Äußerung der Reue ist.

Ich darf nunmehr einen längeren Passus aus der deutschen Übersetzung des Romans von Camus zitieren, er bezieht sich auf den ersten Mord, und das Indifferente, das Akausale der Handlung gibt sich deutlich zu erkennen. Der Textabschluss steht am Schluss des ersten Teiles:

[I]ch habe einen Schritt gemacht, einen einzigen Schritt nach vorn, und diesmal hat der Araber, ohne sich aufzurichten, sein Messer gezogen und es mir in der Sonne vorgezeigt. Das Licht ist auf dem Strahl aufgespritzt, und es war wie eine lange funkelnde Klinge, die mich an der Stirn traf. Im selben Augenblick ist der in meinen Brauen angesammelte Schweiß mit einem Mal über die Lider gelaufen und hat sie mit einem warmen, zähen Schleier überzogen. Meine Augen waren hinter diesem Vorhang aus Tränen und Salz blind. Ich fühlte nur noch die Beckenschläge der Sonne auf meiner Stirn und, undeutlicher, das aus dem Messer hervorgeschossene glänzende Schwert, das immer noch vor mir war. Diese glühende Klinge zerfraß meine Wimpern und wühlte in meinen schmerzenden Augen. Und da hat alles gewankt. Das Meer hat einen zähen, glühenden Brodem verbreitet. Es ist mir vorgekommen, als öffnete sich der Himmel in seiner ganzen Weite, um Feuer herabregnen zu lassen. Mein ganzes Sein hat sich angespannt, und ich habe die Hand um den Revolver geklammert. Der Abzug hat nachgegeben, ich habe die glatte Einbuchtung des Griffes berührt, und da, in dem zugleich harten und betäubenden Knall, hat alles angefangen. Ich habe den Schweiß und die Sonne abgeschüttelt. Mir wurde klar, dass ich das Gleichgewicht des Tages zerstört hatte, die außergewöhnliche Stille eines Strandes, an dem ich glücklich gewesen war. Da habe ich noch viermal auf einen leblosen Körper geschossen, in den die Kugeln eindringen, ohne dass man es ihm ansah. Und es war wie vier kurze Schläge, mit denen ich an das Tor des Unglücks hämmerte.

Hätte Meursault diese Schilderung seines Seelenzustandes im Augenblick der Tat im Gerichtssaal vorgetragen, vielleicht hätte ihm das Richterkollegium verminderte Schuldfähigkeit zugebilligt. Er aber überlässt seine Verteidigung fast

ausschließlich seinem Anwalt, der sich vergebens bemüht, den Eindruck zu zerstreuen, sein Mandant sei ein fühlloses Scheusal. Meursault bleibt stumm, als es darauf ankommt, Worte für das Geschehene zu finden, und auch diese Stummheit gehört zur Seinsweise des absurden Typus. So muss er auf den Dichter A. Camus warten, der seine Sache besser zu führen weiß als er selbst und sein Anwalt. Im zweiten Teil übt der Autor scharfsinnige Kritik an der Begriffsapparatur einer Jurisprudenz, die, wie das französische Geistesleben überhaupt, dem Ideal der clarté verpflichtet ist und die ihre Wurzeln in der lateinischen Sprache und der römischen Kultur besitzt. Diese Jurisprudenz rühmt sich, jedwedes Geschehen schlüssig in Tatbestände aufzulösen, aber dem schlichten Satz von Meursault: "mit dem Knall hat alles angefangen", vermag sie nicht gerecht zu werden.

Wenn die Gerichtsbarkeit das Urteil, in diesem Fall das Todesurteil, über den Angeklagten gefällt hat, so ist es nur mehr noch der Anstaltsgeistliche, der sich um ihn und sein Seelenheil bemüht. Aber wie schon die Vertreter der Justiz, so vermag auch der Geistliche Meursault kein Zeichen der Reue zu entlocken, noch vermag er ihn zu bewegen, sich Gott zuzuwenden. In einem eindringlichen Bild, das sich markant von dem zumeist nüchtern prosaischen Tonfall des Romans abhebt, sagt der G[eistliche, er wisse, dass aus den Steinen der Zellenwand von jeher Schmerzen sickerten, aber zuletzt hätten doch alle zum Tode Verurteilten, die er kennengelernt habe, aus der Zellenwand das Antlitz Gottes hervorleuchten sehen. Meursault ist wie Camus selbst ein Vertreter der radikalen Immanenz, und darum wünscht er sich nur ein bescheidenes Leben, aber ein Leben, das durch die Erinnerung mit seinem bisherigen Leben verbunden ist. Als der Geistliche nicht davon ablassen will, zu ihm von Gott zu sprechen, sagt er voller Hohn, er habe nur noch wenig Zeit, und diese wolle er nicht mit Gott vertun. Zuletzt bricht es aus ihm heraus, alles, der Tod der anderen, die Liebe einer Mutter, und der Gott des Geistlichen seien ihm einerlei.

Wenn diese Worte nicht von ungefähr den Eindruck einer an die Grenze des Wahnsinns gesteigerten nihilistischen Anklage gegen die religiöse Illusion erwecken, so entfalten die Schlussworte des Romans einen Zauber ganz eigener Art:

Als er [der Geistliche] weg war, habe ich meine Ruhe wiedergefunden. Ich war erschöpft und habe mich auf meine Pritsche geworfen. Ich glaube, ich habe geschlafen, denn ich

bin mit den Sternen über dem Gesicht wach geworden. Landgeräusche stiegen zu mir herauf. Gerüche nach Nacht, Erde und Salz erfrischten meine Schläfen. Der wunderbare Frieden dieses schlafenden Sommers drang in mich ein wie eine Flut. In dem Moment und an der Grenze der Nacht haben Sirenen geheult. Sie kündigten Abreisen in eine Welt an, die mir jetzt für immer gleichgültig war. Zum ersten Mal seit sehr langer Zeit habe ich an Mama gedacht. Mir schien, dass ich verstand, warum sie sich am Ende eines Lebens einen « Bräutigam » zugelegt hatte, warum sie gespielt hatte, dass sie neu anfinge. Dort, auch dort, rings um dieses Altersheim, in dem Leben erloschen, war der Abend wie eine melancholische Atempause. Dem Tod so nahe, hatte Mama sich dort befreit gefühlt und bereit, alles noch einmal zu leben. Niemand, niemand hatte das Recht, sie zu beweinen. Als hätte diese große Wut mich vom Bösen geläutert, von Hoffnung entleert, öffnete ich mich angesichts dieser Nacht voller Zeichen und Sterne zum ersten Mal der zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt. Als ich spürte, wie ähnlich sie mir war, wie brüderlich letzten Endes, habe ich gefühlt, dass ich glücklich gewesen war und dass ich es noch war. Damit sich alles erfüllte, damit ich mich weniger allein fühlte, brauchte ich nur zu wünschen, dass am Tage meiner Hinrichtung viele Zuschauer da sein würden und dass sie mich mit Schreien des Hasses empfangen.

Ich darf, meine sehr verehrten Damen und Herren, am Schluss dieses ersten Teils meiner Betrachtung einige sprachliche Beobachtungen zusammentragen, wie es sich einem literarischen Kunstwerk von hohem Rang gegenüber gebührt. Zunächst will ich auf eine stilistische Besonderheit hinweisen, die mit der Eigenart der europäischen Kultursprachen zusammenhängt. Anders als das Deutsche, das nur das Subjektspronomen der ersten Person, *Ich*, kennt, unterscheidet das Französische zwischen *Je* und *moi* und erlaubt einen grammatisch geregelten Wechsel zwischen ihnen. *Je* drückt in prägnanter Form das Subjektsein der Person aus, *moi* ihr Objektsein. In der französischen Philosophie ist seit Montaigne das Thema gesetzt, dass der Weg der Kontemplation vom *moi* zum *Je* und zum *nous* führe, Bergson spricht davon, dass die Solidität des Menschen in seiner Solidarität bestehe, und Camus selbst bedient sich eines Wortspiels, wenn er die Begriffe « *solitaire* » und « *solidaire* » einander gegenüberstellt und doch auch verbindet. Es verhält sich nun so, dass in der schicksalhaften Mordszene wie auch in der Wutrede Meursaults das *Je* gehäuft auftritt, weil sich in eben diesen Episoden « *tout [s]on être* », das ganze Sein Meursaults konzentriert.

Es gibt dann zwei berühmte Redewendungen im Text des Romans: An, wenn ich richtig gezählt habe, zwei Stellen ist die Rede von einer « *trêve mélancolique* », einer, wie der Übersetzer sagt, "melancholischen Atempause". Das menschliche

Leben, so können wir das Gesagte variieren, ist nur ein Atemholen vor dem Ende, und darum gibt es hier mit Nietzsche so etwas wie den Einstand von Zeitlichkeit und Ewigkeit, das Leben der Mutter von Meursault und das Leben von Meursault sind gleich viel wert. Weiterhin ist die Rede von der « *tendre indifférence* », der "zärtlichen Gleichgültigkeit" der Welt, eine Formulierung, die zeigt, wie die Idee des Glücks, welche die französische Philosophie seit der Aufklärung bewegt, sich im Medium des Absurden abwandelt und darstellt. Und doch treibt Meursault und mit ihm Camus diesen Schlussgedanken des Romans auf die Spitze einer Paradoxie, wenn dieser zuletzt der Hoffnung Ausdruck verleiht, bei seiner Hinrichtung von Schreien des Hasses empfangen zu werden, und damit eine radikale Absage an Idee und Realität der menschlichen Gemeinschaft ausdrückt. Damit komme ich zum zweiten Teil meiner Betrachtung.

II.

Die menschliche Sprache, meine sehr verehrten Damen und Herren, ist essentiell dialogisch, und daher bedeutet das Schweigen Meursaults während seines Prozesses nicht nur den Verzicht auf eine wirksame Verteidigung, sondern, wie wir soeben sahen, eine Absage an die menschliche Gemeinschaft selbst. Wir müssen daraus die Konsequenz ziehen, dass das menschliche Gegenüber, der Andere, der Fremde für Meursault ein Äußerliches bleiben, nicht ohne Stolz bekennt er sich dazu, dass der Tod anderer Menschen, die Liebe einer Mutter und Gott ihm gleichgültig seien. Mit dieser Beobachtung steht im Einklang, dass die Gegenspieler von *Sintès* und Meursault stets nur als "die Araber", das Mordopfer ebenfalls nur als "der Araber" bezeichnet werden, im Übrigen aber namenlos und ohne biographische Identität bleiben. Nun ist « *L'étranger* », "Der Fremde", 1942 veröffentlicht, obwohl in algerischem Milieu spielend, nicht die Stellungnahme von Camus zum Algerienkonflikt, der erst später offen ausbrechen und zu seinen Lebzeiten kein Ende finden sollte. Gleichwohl hat er eine kolonialismuskritische Reaktion hervorgerufen, nämlich den Roman von K. Daoud: « *Meursault – contre-enquête* », "Der Fall Meursault – eine Gegendarstellung".

Die Erzählsituation in dem Roman von Daoud ist mit wesentlich mehr Raffinement aufgebaut als bei Camus, man kann fast von einem Kontinuum von Graden sprechen, durch welche die vorgeblich Faktizität der Romanhandlung in die Fiktionalität einer Prosaerzählung mit teils realen, teils imaginären Beteiligten

übergeht, wie die Leserin oder der Leser des Werkes allerdings erst an dessen Ende vollständig realisiert. In der Erzählsituation anwesend sind ein alter Mann, der Bruder des ermordeten Arabers, sein Gesprächspartner, der allmählich die Züge eines jungen Lehrbeauftragten von der Universität annimmt, und ein tuberkulöser Taubstummer, in dem man alsbald eine Metamorphose des jungen Camus erkennt, der hier von Daoud nicht ohne geistvolle Bosheit dazu verurteilt wird, ohne Rederecht zu sein, er, der unter seinen Schriftstellerkollegen nicht als der größte philosophische Systematiker, wohl aber als die eindrucksvollste literarische Stimme seiner Generation erkannt und anerkannt wurde. Schauplatz ist eine etwas heruntergekommene Bar in Oran, neben Algier die größte Stadt des Landes. Der alte Mann, so erscheint es, erzählt dem jungen Dozenten seine Lebensgeschichte, wohl in der Hoffnung, dass dieser daraus ein Buch mache, ähnlich jenem, das Camus zu Weltruhm geführt hat. Dessen imaginierte Präsenz verleiht der Erzählsituation etwas Gespenstisches und legt dem Interpreten einen polemischen Bezug nahe.

Anders als Camus, verweigert sich Daoud der Technik des linearen Erzählens, so dass die Lebensgeschichte des alten Mannes und seine Beziehung zu dem ermordeten Araber erst allmählich aus dem Schatten der Vergessenheit heraustreten. Der alte Mann, Haroun mit Namen, ist, wie gesagt, der Bruder des ermordeten Arabers, der hier erstmals auch selbst einen Namen erhält, nämlich den Namen "Moussa", "Moses". Weit entfernt, einer individuellen Person vorbehalten zu sein, wird dieser Name, ähnlich wie der des Propheten "Mohammed", auch verallgemeinernd für jeden Muslim benutzt, während die Bezeichnungen "der Araber" bzw. "die Araber", streng verstanden, gegenstandslos, weil eine Projektion des eurozentrischen Begriffs der Nation auf die vom Islam geprägten Kulturen sind. Daoud gibt zu verstehen, dass es sich hiermit nicht anders verhalte als mit dem Konzept der « négritude », das nichts anderes darstelle als eine reflexhafte Abwehr der Autonomiebestrebungen, mit denen sich die indigene Bevölkerung der ehemals kolonisierten Weltregionen gegen ihre Unterdrücker auflehnen. Dieser kolonialismuskritische Interpretationskontext ist bei Daoud evident, dem freilich auch die Philosophie des Absurden nicht fernliegt, wie wir noch sehen werden.

Wie jeder Kenner von Goethes Gedicht "Mahomets Gesang" erinnern wird, ist das Pathos der Brüderlichkeit im Islam weit stärker ausgeprägt als in den anderen

abrahamitischen Religionen, und dieser Umstand wird in Daouds Roman zum Anlass, die wesentlich jüdisch-christlich geprägte europäische Kulturwelt an ihrer aller gemeinsame Wurzeln zu erinnern. Haroun und Moussa sind für einander "Zoudj", ein Duo, eine Zwei-Einheit, und dieses Strukturverhältnis kann iteriert werden, denn auch die anderen Romanfiguren sind einander in Paaren zugeordnet, so dass sich sagen läßt, die Brüderlichkeit erweitere sich hier zum Begriff einer integralen Menschheit. Aber bevor dies geschehen kann, muss der Mord an Moussa aufgeklärt und gesühnt werden, und deshalb verirrt sich die Mutter des Toten, begleitet nur von ihrem halbwüchsigen jüngeren Sohn, in die Franzosenviertel Algiers, wo ihr Bemühen um Aufklärung des Todesfalles bald Anstoß erregt. Die Identität der Tatbeteiligten, der Schauplatz des Geschehens, die näheren Tatumstände, alles droht sich im Ungewissen zu verlieren, da der Leichnam Moussas nie gefunden wird und die Begräbniszeremonie zuletzt, wie es islamischer Religionsbrauch bei Ertrunkenen vorschreibt, vor einem leeren Grab stattfindet. Zuletzt bittet die Mutter das Meer um Aufklärung, eine aquatische Metapher der Vergeblichkeit, da die Gezeiten nichts anderes als der biologische Archetyp des Vergessens sind.

Daoud nimmt geschickt die Motive aus Camus' Roman auf: "El-Roumi", der Fremde, das kann sowohl sein Bruder sei oder auch der Mörder seines Bruders, entsprechend der Perspektive, aus der das Geschehen gesehen wird. Das Konzept der personalen Identität ist in den islamisch geprägten Kulturen ein anderes als in der europäischen Kulturwelt, Moussa ist der "Held" oder "Märtyrer", der Erzähler als junger Mensch der "Sohn des Wächters", später der "Bruder des Helden oder Märtyrers". Aber Familiennamen, wie sie den okzidental Kulturen vertraut sind, gibt es kaum oder sie erweisen sich als unsicher. Daoud kennt die Philosophie des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts genau, wenn er mit H. Bergson die Bedeutung des Gedächtnisses, mit M. Merleau-Ponty die Schlüsselrolle des Leibes für das Weltverhältnis des Menschen hervorhebt oder diesen mit einer jüngeren Generation psychoanalytisch geprägter Autoren als Spur interpretiert, so dass die Intertextualität des Romans noch durch eine, wie man heute sagt, skulpturale Prosa vertieft wird. Wenn Haroun die Suche seiner Mutter fortsetzt, ist der Stein des Anstoßes für ihn nicht so sehr der physische Tod des Bruders als die Tatsache, dass man ihn dem Vergessen anheim gegeben hat.

Für die Komposition des Romans ist nicht zuletzt die Organisation der Zeitebenen von Bedeutung. Fiktive Erzählzeit ist die unmittelbare Gegenwart, denn der betagte Haroun ist unser Zeitgenosse. Von dieser Zeitebene ausgehend, werden zunächst das die Handlung beider Romane auslösende Tatgeschehen selbst, die ersten Nachforschungen der verstörten und später verstummenden Mutter, dann die Erziehung des jungen Haroun noch unter französischer Kolonialherrschaft, der Sturz der Franzosen im Jahre 1962 und endlich die Wiederaufnahme der Nachforschungen der Mutter durch den Sohn dargestellt. In diesem Zusammenhang ist zu erfahren, dass auch Haroun selbst einen Mord begangen hat, nämlich an einem feisten und bleichen Franzosen aus dem Elsass mit Namen Joseph, einem Verwandten oder Freund der Familie Larquais, in deren Hause Harouns Mutter zuletzt als Putzhilfe gedient hatte. In der kurzen Phase der Wirren, die auf den Befreiungskrieg folgen, erschießt Haroun, der sich niemals offen dem Widerstand angeschlossen hat, diesen Joseph und verscharrt ihn des Nachts mit Hilfe seiner Mutter unter einem Zitronenbaum. In dem ehemaligen Anwesen der geflohenen Kolonistenfamilie werden Haroun und seine Mutter fortan leben, bis Haroun seiner eigenen Wege geht.

Nicht anders als Meursault, wird auch Haroun interniert, während aber Meursault eines Tages im Morgengrauen auf dem Schafott hingerichtet wird, wird Haroun eines Tages im Morgengrauen auf freien Fuß gesetzt. Aber er entgeht der Verachtung seiner Mitwelt nicht, denn seine Tat gilt als bloß privater Racheakt, er hätte seinen Tatbeitrag in der Zeit des offenen Konflikts mit den französischen Kolonialherren erbringen müssen, nicht in der Folgezeit, da Ferhat Abbas zum Staatspräsidenten, Ben Bella zum Ministerpräsidenten des nunmehr autonomen Algerien gewählt worden waren. Wiederum ist die Gleichgültigkeit gegenüber der Mutter der eigentliche Vorwurf, denn in den meisten Sprachen ist von einem Mutterland, nicht von einem Vaterland die Rede, und Algerien erscheint in diesem Roman als die Imago einer Mutter, die auf die Treue ihrer waffenfähigen Söhne rechnen darf. Aber das Erlöschen der politischen Herrschaft ist nicht gleichbedeutend mit dem Erlöschen kultureller Prägungen, und es entbehrt nicht der Ironie, dass Haroun, wie vordem Meursault, die zeitliche Anordnung der Ereignisse zum Verhängnis zu werden droht. Nicht anders als ein französisches Gericht es tun würde, sucht auch die neue algerische Gerichtsbarkeit in den

Antezedentien einer tatbestandsverwirklichten Handlungen nach Indizien für Vorsatz oder bedingten Vorsatz.

Es gibt einen Punkt, wo die Leserin oder der Leser des Romans einen berechtigten Zweifel an dem Gelingen von Daouds literarischem Experiment hegen mag. Denn um das Romangeschehen zu einem Ende zu bringen, muss der Autor zuletzt die Zeitebenen integrieren, und dies geschieht, indem eine junge Frau von französischer Bildung auftaucht, Meriem, die Haroun und seine Mutter mit der Tatsache konfrontiert, dass die Geschichte Moussas längst geschrieben ist, nämlich von A. Camus und in seinem Roman « L'étranger », von dem sie, die Analphabeten, nie gehört haben. Es entspinnt sich eine kurze Romanze zwischen Haroun und Meriem, die ihn als enttäuschten Verehrer zurücklässt. Daoud erweist hier von neuem seine Ingenuität, indem er den Titel des Romans von Camus nicht mit "Der Fremde", sondern mit "Der Andere" wiedergibt, denn der Andere kann, anders als der Fremde, ein Teil meiner selbst werden. Andererseits erinnert dieser Schluss ein wenig zu sehr an die Aushöhlung der realen Person durch das Konzept der literarischen Rolle, die wir aus dem Werk L. Pirandellos oder, in neuerer Zeit, F. Pessoa's, kennen. Die Balance von Faktizität und Fiktionalität ist äußerst delikate, und ich lasse dahingestellt, ob Daoud sie immer zu wahren gewusst hat.

Inmitten dieses Wirbels der Erzählperspektiven gibt es einen Passus, den man als ein Bekenntnis seines Autors lesen kann, nämlich einen Vers aus dem Koran: "Wer auch nur eine einzige Seele tötet, für den soll es sein, als habe er die ganze Menschheit getötet." Wie Camus, so hat auch Daoud in seinem Werk der Verschlungenheit von Selbsttötung und Fremdtötung nachgedacht, und in der Tat sind bei ihm nun alle Brüder geworden: Meursault und Haroun als die Täter, Moussa und Joseph als die Opfer. Aber auch die Rollen von Täter und Opfer selbst werden verwischt, da das Opfer von einst durch die Hand seines Bruders selbst zum Täter geworden ist. Während aber Meursault mit seinen Schüssen an das Tor des Unglücks gehämmert zu haben glaubt, glaubt Haroun, an das Tor der Befreiung gepocht zu haben. Am Ende bedient sich Daoud der Technik der Montage, wenn er ganze Textabschnitte aus Camus in sein Werk übernimmt. Auch Haroun wird bedrängt, sein Gewissen zu erleichtern, nicht von einem Geistlichen, eher schon von einem Gläubigen oder noch besser von einem Glaubensfanatiker. In diesem Zusammenhang fallen, in einem sich über mehrere Seiten hin erstreckenden Zitat, erneut die aus Camus' Roman bekannten Worte:

[Ich sagte,] aus der Tiefe meiner Zukunft stiege während dieses ganzen absurden Lebens, das ich geführt hätte, ein dunkler Atem zu mir auf. Was scherte mich der Tod der Anderen, die Liebe einer Mutter, was scherte mich sein Gott, die Leben, die man wählt, die Schicksale, die man sich aussucht, da nur ein einziges Schicksal mich erwählen sollte, mich und mit mir Milliarden von Privilegierten, die sich, wie er, meine Brüder nannten. [...] Was wäre dann noch wichtig daran, dass Meriem heute ihren Mund einem anderen als mir schenkte? Würde dieser Verurteilte nun endlich begreifen, dass aus der Tiefe meiner Zukunft ...

Und nicht anders als Meursault, so hofft auch Haroun, dereinst bei seinem Tode von Schreien des Hasses empfangen zu werden. Auf die Komplementärfarbe des schlichten Alltagsglückes, das schlichte Einssein nichtl mit den Menschen, wohl aber mit der Natur und den Mitgeschöpfen, die Camus' Roman zuletzt aufhellt, verzichtet Daoud ganz. Ich habe auch darüber nachdenken müssen, ob es nicht unfair sei, Daouds Werk abschließend durch ein Zitat aus Camus zu charakterisieren, aber der Autor hat diese Vorgehensweise dadurch gerechtfertigt, dass er selbst und seine Romanfiguren zunehmend mit einander zu verschmelzen scheinen. Sie kennen, meine sehr verehrten Damen und Herren, dank der Forschungen von A. und J. Assmann, den Begriff des kulturellen Gedächtnisses, aber dieser Begriff bedingt seinen Gegenbegriff, den der kulturellen Amnesie. Der literarische Kunstgriff der multiplen Identifikation, den Daoud in seinem Roman anwendet, ist nichts anderes als der Versuch der Heilung einer kulturellen Amnesie durch die Technik erzählender Wiederholung der Vergangenheit, wie wir sie aus der Epik ältester Zeit oder etwa aus den zeitgenössischen Werken von A. Cesaire, O. Paz, V. S. Naipaul oder D. Walcott kennen. Soviel für heute.