

Marrakesch als Identitätsform

Zusammenfassung

Vorstellungen von ›Identität‹ haben Affinitäten zur Erfahrung von Räumlichkeit, sind relational und werden bei Ortswechseln besonders virulent. Der Beitrag untersucht die Literarisierung von Identitätsspielen und Fremdheitserfahrungen am Beispiel der immer wieder von Schriftstellern aufgesuchten Stadt Marrakesch in Werken von Elias Canetti, Hubert Fichte und Christoph Leisten. Die topologisch unterschiedlich motivierten Selbstbezüge, Wahrnehmungen und Beschreibungen der Stadt werden einem Strukturprinzip folgend aufgefaltet, das um drei Fragen zentriert ist: nach der Konturierung des Ortes selbst; nach der Selbstrelationierung des Ich im Horizont von Fremdheitserfahrungen; nach der Leistungskraft der literarischen Form für ein topologisch motiviertes Erzählen und Schreiben. Mit der Identitätsform Marrakesch kommunizieren spezifische Weisen, in denen die Autoren ihr erzähltes Ich in den Ansichten dieser Stadt erfahrbar machen.

Résumé : Marrakech en tant que forme d'identité

Les représentations de « l'identité » ont des affinités avec l'expérience de l'espace, elles sont relationnelles et deviennent particulièrement virulentes lors des changements de lieux. L'article examine la mise en prose des jeux identitaires et des expériences de l'étrangeté dans les œuvres d'Elias Canetti, d'Hubert Fichte et de Christoph Leisten, à travers l'exemple de cette ville sans cesse fréquentée par les écrivains qu'est Marrakech. Les autoréférences, les perceptions et les descriptions de la ville, toujours justifiées différemment au niveau topologique, se déploient selon le principe structurel suivant, centré autour de trois questions : le tracé des contours du lieu lui-même ; la manière dont le « moi » se met lui-même en relation à l'horizon d'expériences de l'étrangeté ; la performance de la forme littéraire pour un récit et une écriture motivée par la topologie. A la forme d'identité de Marrakech correspondent différentes manières par lesquelles les auteurs rendent perceptibles – à travers les différentes vues de la ville – leur « je narré ».

Das Wort ›Identität‹ provoziert ein paar kurze Überlegungen vorab – und ich werde mich bemühen, den Komplex ›Identität‹ auf eine Frage der Form, in diesem Fall der literarischen, zulaufen zu lassen. Zunächst meint Identität, in der philosophischen Logik, ›Diesselbigkeit‹, wonach eben ein Begriff mit einer Sache übereinstimmt. Also nicht: Analogie oder Ähnlichkeit. Mathematisch gedacht ist Identität eine Formel der Gleichheit: $1=1$, $3=3$, aber auch: $1=3-2$ oder $3=100-97$. Identität läuft hier sofort aus dem Ruder, weil sie sich relational vervielfältigt und das Ergebnis einer Operation ist. Metaphorisch gesprochen, meint Identität so etwas wie ›Wesensgleichheit‹, also eine Mischung zwischen Übereinstimmung in einer Diesselbigkeit und den unendlich variierbaren Gleichheitsformeln der Mathematik. Anthropologisch gedacht, sind alle drei Konzepte mehr oder minder unmöglich: die Diesselbigkeit, die Formeln der Gleichheit und die Vorstellung der Wesensgleichheit; und dies deshalb, weil es unter den unterschiedlichen Fähigkeiten des Menschen eine gibt, die ihm die Distanz zu den Prinzipien von Selbigkeit, Gleichheit und Wesen ermöglicht; mit den Worten der Philosophischen Anthropologie Helmuth Plessners gesagt: seine exzentrische Positionalität.¹ Der Mensch kann sich neben sich stellen, aus seiner Haut fahren, sich perspektivieren. Was Identität genannt wird, hat eine Affinität zu Begriffen von Räumlichkeiten, doch dies nicht allein in Bezug auf das Ich, sondern ebenso auf den Anderen. Die Spiele der und um Identitäten sind immer relational. Unter den Bedingungen von Ortswechsellern, seien sie freiwillig oder erzwungen, treten sie besonders zutage.

Hier interessiert ein konkreter Ortsbezug der Literarisierung von Identitätsspielen und Fremdheitserfahrungen: Marrakesch, eine Stadt, die einen eigenen Traditionsraum schriftstellerischen Interesses eröffnet hat. Ich möchte mich auf drei Werke beziehen, in der Reihenfolge ihres Erscheinens: *Die Stimmen von Marrakesch* von Elias Canetti, *Der Platz der Gehenkten* von Hubert Fichte und *Marrakesch, Djemaa el Fna* von Christoph Leisten – eine Auswahl, die sich nicht zuletzt dem Umstand verdankt, dass sich Fichte und Leisten auf die ihnen vorangegangenen beziehen, sich somit eine Literarisierung von Marrakesch über einer anderen mit Verschiebungen oder Korrekturen weiterschreibt. Für die Analyse möchte ich nun nicht der Sequenz der Werke folgen, sondern mich an einem Strukturprinzip orientieren, das um drei Problemzonen kreist: die Ortsfrage, die Ichfrage und die Formfrage.

¹ Vgl. Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hg. von Günter Dux, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1981, S. 360ff.

1 Ort

Marrakesch ist ein Ort, der von vielen Literaten aufgesucht und dann auch mehr oder minder literarisiert wurde. Zu den Besuchern gehören, um nur einige zu nennen: André Gide, Hugo von Hofmannsthal, George Orwell, Colette, Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre, William S. Burroughs, Roland Barthes, Arthur Koestler und Ernst Jünger. Die Faszinationskraft dieser Stadt mit ihrer für den Nordeuropäer eigentümlichen Andersartigkeit hat sich seit Orwells frühem Essay über Marrakesch aus dem Jahre 1939 bis heute als ausgeprägter Bedarf an Fremdem gehalten. Dass auch diese Stadt sich zunehmend für den Tourismus hergerichtet und damit auch ihre Fremdheit zum Ausstellungsobjekt gemacht haben mag, ändert daran nichts.²

In Canettis Reisebericht *Die Stimmen von Marrakesch*, geschrieben 1954, erschienen erstmals 1968, führt der erste Weg zu einem Markt, und zwar für die Transportmittel der Wüste: die Kamele. Canettis »Erwartung, Hunderte von diesen sanften, kurvenreichen Tieren zu sehen«,³ wird enttäuscht, denn diese die Imagination beflügelnden Schiffe der Wüste werden gebracht, um sie ins Schlachthaus zu schaffen, während die tatsächlichen Lastträger die Esel sind. Ihnen gilt Canettis Zuneigung und Mitleid: »Längst hatte ich die Esel dieser Stadt ins Herz geschlossen. Auf Schritt und Tritt hatte ich Gelegenheit, über ihre Behandlung Empörung zu empfinden, und war doch ganz hilflos.«⁴ Aber noch am elendesten Esel entdeckt Canetti das unübersehbare Zeichen seiner Lust. Hubert Fichte wird später auf diesen Abschnitt über »Die Lust des Esels« referieren. Für Canetti verkörpert sich in den Eseln als den Trägern von Lasten, Lüsten und Gefühlen das, was alle Orte dieser Stadt miteinander verbindet.

Die konkreten Orte, die Canetti aufsucht, lassen sich zwischen den beiden Polen von Unterschied, Distanz, Fremdheit auf der einen und Ähnlichkeit, Nähe, Teilnahme auf der anderen Seite skalieren. Die Suks, d.h. die Marktplätze mit ihren Händlern und Handwerkern, bilden den Unterschied »zur Verödung unseres modernen Lebens« und zu den »Ländern der Preismoral«, in denen »es überhaupt keine Kunst [ist], etwas einzukaufen«.⁵ Für den »häufigsten und eindringlichsten, [...] nachhaltigsten Teil« der Marrakesch-

² Vgl. Ingrid Thurner, »Die Ruinen von Marrakesch«, in: *Wiener Zeitung* (30.01.2009).

³ Elias Canetti, *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*, München/Wien, Hanser, 1988, S. 8.

⁴ Ebd., S. 100.

⁵ Ebd., S. 18, 20.

Erfahrung stehen die »fremdartigen Rufe« der blinden Bettler, von deren »Kraft« nichts verloren gehen soll.⁶ Die Erfahrung dessen, was hier »so fremd« ist, ist keine optische oder hermeneutische Angelegenheit, sondern eine semantikfreie, rein akustische Situation, was in der Passage »Die Frau am Gitter« über den endlosen Monolog einer wahnsinnigen Frau am Fenster ihres Hauses thematisch variiert wird.

Ähnlichkeiten, Nähe und Teilnahme hingegen finden sich an anderen Orten, die der Hermeneutik eine Chance geben: auf einem Platz im jüdischen Viertel, in einer dort gelegenen Schule, auf dem Friedhof, wo Canetti bemerkt, dass ihm »noch nie [...] Menschen leiblich so nahe gekommen [waren]«,⁷ und schließlich mit dem Eintritt in das Haus einer jüdischen Familie. Die Begegnungen und Gespräche mit dieser Familie bilden das umfangreichste Kapitel der *Stimmen von Marrakesch*, gefolgt von einem weiteren, einer zwischen Ehe und Prostitution angesiedelten Familiengeschichte, von der Canetti in einer von ihm häufig besuchten französischen Bar erfährt. Canettis Aufzeichnungen thematisieren Räume des Innen und Außen gleichermaßen, dies aber versehen mit unterschiedlich intensivierten Fremdheitsgraden. Dabei liegt am äußersten Pol des hermeneutisch nicht mehr Einholbaren das Moment der Unsichtbarkeit, weshalb der Bereich des Akustischen ein prominenter Erfahrungsmodus von Fremdheit wird. Canetti berichtet, dass der Blick von der Höhe der Dächer auf die Stadt und andere Dächer dem Tabu unterliegt, weil damit die Grenzen erlaubter Sichtbarkeit überschritten werden. Das Unsichtbare hat seinen Ort auch am Boden des größten Platzes von Marrakesch, der Djemma el Fna,⁸ in Gestalt eines unter schmutzigem Stoff verborgenen Geschöpfes, das Canetti immer wieder, ohne es zu entbergen, aufsucht, um »seinen einzigen Laut«, den »Laut, der alle anderen Laute überlebte«, zu hören.⁹ Canetti verknüpft die Orte ausgeprägter und belassener Fremdheit denn auch mit rein akustischen Situationen, während andere einer hermeneutischen Nähe Raum geben.

Während Canettis Bericht sogleich in die volle Gegenwärtigkeit von Marrakesch führt, beginnt Fichtes Roman *Der Platz der Gehenkten* aus einer doppel-

⁶ Ebd., S. 23.

⁷ Ebd., S. 56.

⁸ Die Schreibweise des Namens dieses Platzes ist unterschiedlich; ebenso ist seine angemessene Übersetzung umstritten. Hubert Fichte nennt ihn, zugleich auf die Fraglichkeit der Übersetzung hinweisend, »Der Platz der Gehenkten«. »Fna« ließe sich aber auch, dem Mystizismus der Sufi-Philosophie folgend, mit »Entwertung« oder »Auflösung des Ich im Ganzen« übersetzen, so die Mitteilung von Christoph Leisten an die Verfasserin.

⁹ Elias Canetti, *Die Stimmen von Marrakesch*, S. 118.

ten Distanz heraus. Sie liegt einmal im deutlich gemachten zeitlichen Abstand zwischen dem Reisejahr 1970 und dem Schreibjahr 1984 und zum anderen darin, dass ein damaliger Angsttraum vom Flugzeugabsturz von Fichtes Lebensgefährtin von Neuem geträumt wird – also die Thematisierung des Unterschieds zwischen Traum und Realität aller Hinwendung zum konkreten Ort vorausgeht. Von Anfang an wird deutlich, dass es sich hier um eine erinnerte Beschreibung handelt oder, wie es später heißt, um eine »doppelte Verdopplung«. ¹⁰ Nach dem traumhaften Entree des Romans wird der Ort benannt: »Djemma el Fna«, ¹¹ doch sein Name wird mit dem Versuch der Übersetzung problematisch und dementiert geradezu den Titel des Romans.

Djemma el Fna heißt gar nicht Der Platz der Gehenkten. / Djemma heißt Die Moschee, Die Versammlung. / Also vielleicht Der Platz. / Fna heißt Das Fenster / Das Beendete. / Der Tod. / Der Platz der Toten. / Nicht Der Platz der Gehenkten. / Oder: / Djemma el Fitnah. / Die Versammlung des Volkes, das Angst hat. / Das einen schrecklichen Augenblick erlebt. ¹²

Mit der Übersetzung aus der fremden Sprache wird die Vorstellung der philosophischen Logik von Identität, wonach ein Begriff mit einer Sache übereinstimmt, mindestens distanziert, weshalb der Platz, wie es heißt, auch »kein Platz« ist, sondern als »offene Geometrien« bezeichnet wird. ¹³

Beschrieben werden keine konkreten Orte im Sinne ihrer architektonischen Beschaffenheit oder funktionalen Bestimmung, sondern über den gesamten Roman hinweg Verhaltensweisen und Begegnungen der Menschen auf der Djemma el Fna. In einzelnen szenischen Einheiten wird aneinandergesetzt, was zu sehen, zu riechen, zu hören oder zu schmecken ist, z.B.: »Mittags am großen Stand – Fleischbällchen in roter Soße. / Abends Lungenwürste. / Gehirn, kalt, mit scharfer Soße. / Gebratene Auberginen sind zu empfehlen!« ¹⁴ Oder: »Zur Wahrsagerin mit dem Ei kommt eine junge Frau. / Mit weißem frühzerknitterten Gesicht. / Kohlgrau rahmt die funkelnden Augen ein.« ¹⁵ Notiert wird auch, mit Spiegelstrichen versehen, was auf dem Platz zu hören ist, wobei die Zuordnung der Aussagen zu ihren Sprechern nicht immer

¹⁰ Hubert Fichte, *Der Platz der Gehenkten. Roman. Die Geschichte der Empfindlichkeit*, Bd. 6, Frankfurt a.M., Fischer, 1989, S. 109.

¹¹ Ebd., S. 17.

¹² Ebd., S. 108. Fichtes Roman ist nicht als Fließtext geschrieben, sondern, der Lyrik angelehnt, in gegliederten Zeilen.

¹³ Ebd., S. 197.

¹⁴ Ebd., S. 37.

¹⁵ Ebd., S. 131.

eindeutig möglich ist. Es gibt Personen, die dem Leser wiederkehrend begegnen, so der Bratspießchenverkäufer, ein Negerjunge, eine Wahrsagerin, die Gnaoua,¹⁶ touristische Hippies und Homosexuelle oder die Erzähler und Schreiber. Der Platz erscheint als Ort des Zusammentreffens von kulturellen Praxen und Riten, die alle mit gleichbleibender Aufmerksamkeit in einer Art flächiger Koexistenz dargestellt werden und keine Abstufungen zwischen Nähe und Fremdheit kennen. Dies gilt auch für die Passagen des Romans, in denen Fichte von seinen homosexuellen Begegnungen schreibt. Es gibt hier keine ausgezeichneten Zonen der Erfahrung, sondern ein Tableau menschlicher Verhaltensweisen und Lebenspraxen mit all ihren Genüssen, Gewaltförmigkeiten, Selbstdarstellungen, Elend, Glück, Gewohnheiten und Riten, die in ihrer sinnlichen Materialität anschaulich gemacht werden.

Christoph Leistens Prosatext *Marrakesch, Djemaa el Fna* von 2005 nähert sich über Flugzeug und Taxi allmählich dem Platz, auf dem er als erstes »eine Coca-Cola-Reklame in arabischer Schrift« wahrnimmt, die ihm »als einzig Altvertrautes inmitten der Fremdheit dieser Menschenwoege« erscheint.¹⁷ Was hier zu sehen ist, »schien zu viel zu sein. So war ich gebunden an das, was mir vertraut erschien, auch wenn es mir noch nie begegnet war«.¹⁸ Die Annäherungen an den Platz sind geprägt von Langsamkeit und dem Bestreben, sich »Gewissheit [zu] verschaffen, dass es diese Stadt noch gibt«.¹⁹ Ihr Raum erschließt sich immer wieder über Geräusche verschiedenster Quellen, über Namen auf Schildern und Markennamen, die Aufzählung einzelner Gebäude, die bei Rundgängen gesehenen Waren. Menschen erscheinen als »humane Chiffren in einer Landschaft«, die nichts mit den Stadtplänen der Reiseführer gemein hat, denn: »Nie wirst du den Grundriss auch nur annähernd ähnlich eingezeichnet finden [...] und immer wieder wirst du einen anderen Platz vorfinden«.²⁰ In ihrer Unfixierbarkeit wird die Djemma el Fna zum Objekt eines »neuerliche[n] Versuch[s], den Platz nunmehr wahrzunehmen«,²¹ mal als »Schauspiel« ohne ein »Zentrum des Bühnengeschehens«,²² mal mit dem Gehörsinn oder dem Geruchssinn, ver-

¹⁶ Eine ethnische Minderheit in Marokko, Nachfahren von Sklaven aus dem westlichen Afrika südlich der Sahara. Ihre rhythmusbetonte Musik hat z.B. Jimi Hendrix und die Weltmusik der Band *Gnawa Diffusion* aus Grenoble beeinflusst.

¹⁷ Christoph Leisten, *Marrakesch, Djemaa el Fna*, Aachen, Rimbaud-Verlag, 2005, S. 9.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 12.

²⁰ Ebd., S. 34, 30.

²¹ Ebd., S. 55.

²² Ebd., S. 53; vgl. auch S. 14.

mittelt über die Spiele des Lichts und der Farben²³ oder über die Ordnungen bzw. das Nebeneinander von Dingen.²⁴ Anders als bei Canetti und Fichte werden hier kaum einzelne Menschen oder ihre Tätigkeiten beschrieben. Das topologische Faszinosum bleibt »jene Woge unüberschaubarer Vielfalt«, ein »Gewoge« in einem »Miteinander, das nicht photographierbar ist«, sondern als »ein Gedicht« bezeichnet wird.²⁵ Indem der reale Platz mit Begriffen für literarische Artefakte belegt wird, wird seine »natürliche« Realität distanziert. Zwar sorgt die »Synästhesie« der Ortswahrnehmung dafür, die »Dinge nehmen [zu können], wie sie sind«, die Stadt »zugänglich, erlebbar« zu machen.²⁶ Doch zielt dieser Modus des Erlebens darauf, sich »das Erstaunen [zu] bewahren über das Befremdliche, das Befremden über das Erstaunliche«.²⁷ Man darf in diesen Beschreibungen des Platzes das Bemühen um den Erhalt der Fremdheit sehen. Gegen Ende seines Textes zitiert Leisten den Schlusssatz von Canettis Reisebericht: »Der Laut, der alle anderen Laute überlebte.«²⁸ Die Referenz auf die Flüchtigkeit und gleichzeitige Ewigkeit des Lautes weist die Fixierbarkeit des Platzes in seiner sichtbaren Materialität und lokalisierbaren Zugänglichkeit zurück.

Zusammengefasst: Marrakesch ist der Ort für drei Fremdheitsbegegnungen von unterschiedlicher Qualität: Im Falle von Canetti sind sie erfahrbar; für Fichte sind sie erforschbar; für Leisten sollen sie befremdlich sein.

2 Ich

Dem korrespondieren verschiedene Positionierungen des Ich. An einer Stelle heißt es in Canettis Reisebericht: »Ich *war* dieser Platz [...]. Ich glaube, ich bin immer dieser Platz.« An einer anderen wird er als »das Herz« bezeichnet.²⁹ Bei Fichte ist zu lesen: »Die Djemma el Fna geht durch mich hindurch«.³⁰ Christoph Leisten notiert, sich an sich selbst wendend: »*Es ist*, als müsstest du dir Gewissheit verschaffen, dass es diese Stadt noch gibt«.³¹ Unterschied-

²³ Vgl. ebd., S. 41.

²⁴ Vgl. ebd., S. 26, 38.

²⁵ Ebd., S. 23, 34f.

²⁶ Ebd., S. 72.

²⁷ Ebd., S. 25f.

²⁸ Ebd., S. 71.

²⁹ Elias Canetti, *Die Stimmen von Marrakesch*, S. 49, 59.

³⁰ Hubert Fichte, *Der Platz der Gehenkten*, S. 85.

³¹ Christoph Leisten, *Marrakesch, Djemma el Fna*, S. 12.

liche Beziehungen auf den Ort konturieren ein jeweils anderes Ich und damit auch verschiedene Modalitäten der Erfahrung des Anderen oder Fremden. Canettis überaus starke Identifikation mit seinem Platz erlaubt es ihm, all die dort gegenwärtige Vielfalt des Lebens und der Phänomene in sich aufzunehmen und als Bestandteile einer erfüllten Subjektivität, die dieses Außen in sich zentriert, zu empfinden. Man könnte diesen Modus der Verbindung zwischen Ort und Subjekt als Heimatgefühl bezeichnen. Es handelt sich hier jedoch um eine Heimat des Migrantens, denn dieser kleine Platz des Herzens liegt im jüdischen Viertel von Marrakesch. Für den Emigranten Canetti, Sohn einer aus Spanien vertriebenen jüdischen Familie, bedeutet dieser Platz nicht Heimat im Sinne einer dauerhaften Ansässigkeit, sondern stellt den Ort einer Heimkehr dar, an dem sich die Gemeinschaft mit denjenigen einstellt, deren Ansässigkeit seit Jahrhunderten fragil, instabil und bedroht ist. Auf diesem Platz gelingt geradezu paradigmatisch die Aufhebung der Fremdheit unter den Bedingungen von Fremdheit. Canettis Bericht ist aus der Perspektive eines qua Identifikation teilnehmenden Ich geschrieben, das sich das Fremde als Eigenes zu assimilieren vermag, seine Subjektivität über Nähe und Empathie entfaltet und Vertrautheit erzeugt.

In Fichtes Text findet sich weder eine solche Kohärenz des Ich noch eine von ihm ausgehende Aktion des Zugangs zum Fremden. Wenn der Platz, wie es heißt, durch das Ich hindurchgeht, liegt alle Aktivität auf Seiten des Außen, nicht in der Innerlichkeit des Subjekts. Fremdes bahnt sich »von selbst in der Immanenz des ego an [...], ohne dass ego etwas dazu tut«. ³² Fichte fragt: »Wo bin ich?«, »Wo befinde ich mich, wenn ich schreibe?« ³³ – er fragt nicht: Wer bin ich?, und notiert an anderer Stelle: »Der Autor und seine Doubles«. ³⁴ Phänomenologisch formuliert, werden *ego* und *alter* eingeklammert, wobei sich diese Einklammerung dem dezidierten ethnologischen Interesse Fichtes verdankt. Fichtes Literatur ist die eines Reisenden; neben Marokko sind u.a. Haiti, Venezuela, Brasilien, Togo oder Senegal zu nennen. Aber auch Hamburg-Lokstedt oder ein Hamburger Szenelokal sind Gegenstände der umfangreichen literarischen Ethnographie des Gesamtwerkes *Die Geschichte der Empfindlichkeit*, die anfangs den Titel *Die touristische Entwicklung in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts* tragen sollte. ³⁵

³² Jochen K. Schütze, *Vom Fremden*, Wien, Passagen-Verlag, 2000, S. 73.

³³ Hubert Fichte, *Der Platz der Gehenkten*, S. 107, 215.

³⁴ Ebd., S. 138.

³⁵ Hubert Fichte, *Explosion, Roman der Ethnologie. Die Geschichte der Empfindlichkeit*, Bd. 7, Frankfurt a.M., Fischer, 1993, S. 219. Vgl. auch meinen Aufsatz: »Kulturtopographie in der Erfahrung von Massentourismus und erzwungener Migration: Zur Literatur Hubert Fichtes«,

Empfindlichkeit als Mittel gesteigerter Wahrnehmung setzt sich von der Ich-Zentriertheit der Empfindsamkeit als Selbstgefühl ab. Es gibt im Marrakesch-Roman Fichtes keine Passagen, die, psychologisch grundiert, das innere Erleben, weder des Ich noch des Anderen, zur Sprache bringen. Fichte hat kein Interesse daran, Emotionen darzustellen. Der Unterschied in der Stellung, die das Ich hier im Vergleich zu Canetti einnimmt, wird deutlich in einer Passage, die sich auf eben jenen Abschnitt bezieht, in dem Canetti von seiner hilflosen Empörung über das Elend der Esel schreibt. Die Szene bei Fichte lautet:

Der Esel bockt. / Der Mann schlägt auf ihn ein. / Der Esel rührt sich nicht. / Der Mann schlägt weiter. / Der Esel lässt einen riesigen violetten Dödel bis auf die Erde hängen. / Und pisst. / Der untersetzte Ausländer [damit ist Elias Canetti gemeint, CKE], mit einem Gesicht wie Strindberg, macht sich eine Notiz ins Lederbändchen. / Der Eselstreiber springt auf den Rücken des Esels und zieht ihn am Schwanz. / Der Esel legt sich hin. / Der Eselstreiber schlägt weiter auf ihn ein.³⁶

Das Fichte'sche Ich verzichtet auf jede Identifikation und damit auch auf den damit einhergehenden Identitätsgewinn. Für die Erfahrung des Fremden hat dies zur Folge, dass der oder das Fremde nicht als solches qualifiziert wird. Das Werk des literarischen Ethnologen läuft darauf hinaus, diese Zuschreibungen zu unterlaufen oder auszusetzen und den Dualismus von Identität und Alterität in dem Sinne seinerseits zu verfremden, dass es heißen kann: »Der Skribe ist bi«,³⁷ was zudem auf Fichtes Bisexualität verweist.

So unterschiedlich die Ortsbezüge und Identitätskonzepte bei Canetti und Fichte auch ausfallen, so wenig stellen sie deren Problematisierung ins Zentrum. Wenn Leisten hingegen von dem doch etwas befremdlichen Wunsch, Gewissheit über die Existenz der Stadt zu erlangen, schreibt, so korrespondiert diesem diffundierenden Ortsbezug eine Diffundierung des Ich-Bezuges. Abgesehen von sehr wenigen Stellen des Textes redet sich das Ich hier mit »du« an und schafft sich damit ein imaginäres Gegenüber, das ein abwesendes Ich konstituiert. Vor dem Spiegel im Hotelzimmer stehend, fällt der »Blick in dein Ich«. ³⁸ Dieses »du« ist »verwoben«, »eingebunden«, »Ego unter den vielen« und wird gefragt: »Gehörst du schon dazu?«. ³⁹ Leistens Prosatext,

in: Hartmut Böhme (Hg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, DFG-Symposium 2004, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2005, S. 698–723.

³⁶ Hubert Fichte, *Der Platz der Gehenkten*, S. 94.

³⁷ Ebd., S. 107.

³⁸ Christoph Leisten, *Marrakesch, Djemaa el Fna*, S. 11.

³⁹ Ebd., S. 34f.

der wie ein Brief an ein Du adressiert ist, kennt kein Ich, das diese Stadt wahrnehmen kann. Rimbauds vielzitiertes Satz »Ich ist ein anderer« findet sich auch hier.⁴⁰

Dieses Subjektivitätsmodell stellt zugleich das Konzept der Fremdheitserfahrung bereit. Fremdheit ist nichts, das außerhalb des Subjekts liegt, sondern ist im Subjekt selbst anzutreffen. Nicht die Anderen sind ihm, es ist sich selbst fremd. Wenn die Position des Fremden im Ich immer schon vom Anderen besetzt ist, haben, so lässt sich mit Jochen K. Schütze feststellen, »Diskriminierungen keinen Sinn mehr, allerdings hört dann auch das Fremde auf, fremd zu sein«.⁴¹ Insofern wäre Leistens Marrakesch-Buch als Zeugnis einer »überlebten Fremde«⁴² zu lesen. Der Verlust der Differenz, die es erlaubt, etwas als etwas wahrnehmen und benennen zu können, die Fraglichkeit des Platzes selbst erscheint als eine Art Restschrift, als, wie es heißt, »unlesbarer werdende Textur, die in der Mitte des Platzes in sich selbst versinkt, sich selbst auslöscht«.⁴³ Ihm korrespondiert das Bemühen, sich nach dem Anachronismus von Orientalismus und Okzidentalismus dennoch das »Befremden über das Erstaunliche«⁴⁴ zu erhalten.

3 Form

Mit Blick auf die literarische Form wird die Gespaltenheit des Ich und die Diffundierung des Ortes in Leistens Prosa buchstäblich ansichtig gemacht. Der Text besteht aus 88 Prosastücken, von denen drei kursiv gesetzt sind. Die anderen 85 normal gesetzten beginnen mit kursiv gesetzten Satzanfängen, und in einigen gibt es zudem kursivierte Zitate von Autoren, z.B. von Fichte, Canetti, Rimbaud oder Adorno, deren Namen im Anhang genannt werden. Bei den zumeist halbseitigen Passagen im Normalsatz handelt es sich um essayistische Verschränkungen von Selbstreflexionen und Wahrnehmungen. Ein Beispiel: »Über Jahre bildeten die zwei Reihen der Orangensaftstände aus der Perspektive der Terrassen ein langgezogenes V, als stünde irgendetwas auf dem Platz für irgendeinen Sieg. Auf alten Postkarten siehst du eine Sinuskurve, den Halbkreis oder eine Zick-Zack-Linie«.⁴⁵

⁴⁰ Ebd., S. 14.

⁴¹ Jochen K. Schütze, *Vom Fremden*, S. 93.

⁴² Ebd.

⁴³ Christoph Leisten, *Marrakesch, Djemaa el Fna*, S. 25.

⁴⁴ Ebd., S. 26.

⁴⁵ Ebd.

Während dieser mäandrierende Essayismus jede Orientierung an Figuren des Erzählens vermeidet, nähern sich die drei deutlich längeren kursiven Passagen den Möglichkeiten und Gesten des Erzählens. In der ersten, in der der Reisende sich wie gewohnt mit ›du‹ anspricht, geht es um die auf der Djemma el Fna anwesenden Geschichtenerzähler, um die sich die Hörer versammeln. Der zweite kursive Text setzt dieses Thema fort, indem er in der dritten Person von einem einzelnen Erzähler berichtet, der »seine Gesten, seine Worte aus[stret], bis sich die Sprache mehr und mehr verdichtet«. Doch es heißt weiter: »Diese Geschichte wird nicht geschrieben werden.«⁴⁶ Der Schreiber des vorliegenden Textes hat so wenig wie der Leser etwas zu erwarten, was dem Erzählen, das dort auf dem Platz seinen Ort hat, ähnlich wäre. Der dritte kursive Textteil berichtet vom letzten, Abschied nehmenden Gang über den Platz: »Noch einmal gehst du auf die Ränder zu, auf die Ränder des Platzes.«⁴⁷ Angesichts der zielstrebig anvisierten Ränder ist das Zentrum des Platzes kein erzählerischer Ort, auf sein »Durcheinander der Bewegungen« antwortet stattdessen »eine écriture automatique«.⁴⁸ Wenn die Ränder der Welt früher von der Fremdheit des Monströsen besiedelt waren, so findet sich bei Leisten heute dort ein Er-Ich, das sich in einer textuell inszenierten Spaltung endlos selbst umkreist. Gäbe es nicht wenigstens noch die für den Platz so charakteristischen Erzähler als Gegenbild zum modernen Autor, hier in der Spaltung von Kursiv- und Normalschrift, so hätte sich dieser Text in weiten Strecken auch auf jeden anderen Ort der Welt beziehen können. In Canettis Reisebericht finden sich solche Artefizierungen formaler Elemente nicht. Dabei wird die eigene schriftstellerische Tätigkeit durchaus auch thematisiert, gerade angesichts der »Macht des Erzählens«, die die Erzähler der Djemma el Fna »über ihre Sprachgenossen ausübten«.⁴⁹ Doch der Modus, in dem Canetti davon berichtet, hat hier, wie im gesamten Text, eine eigene narrative Dynamik, weshalb sich an dieser Passage Canettis Erzählweise beispielhaft verdeutlichen lässt. Zunächst stellt Canetti den Unterschied zwischen sich und diesen Erzählern heraus. »Aber statt von Ort zu Ort zu ziehen, nie wissend, wen ich finden, wessen Ohren sich mir öffnen würden, statt im reinen Vertrauen auf meine Erzählung selbst zu leben, habe ich mich dem Papier verschrieben.« Ein Wohlgefühl stellt sich ein, das es unter den Bedingungen des europäischen Literaturmarktes nicht gab, denn:

⁴⁶ Ebd., S. 48.

⁴⁷ Ebd., S. 70.

⁴⁸ Ebd., S. 13.

⁴⁹ Elias Canetti, *Die Stimmen von Marrakesch*, S. 86.

»Hier fand ich mich plötzlich unter Dichtern, zu denen ich aufsehen konnte, weil es nie ein Wort von ihnen zu *lesen* gab.« Der folgende Satz nimmt dieses Urteil jedoch zurück: »Aber in der nächsten Nähe, auf demselben Platze, musste ich erkennen, wie sehr ich mich am Papier versündigt hatte. Wenige Schritte von den Erzählern hatten die Schreiber ihren Ort. Es war sehr still bei ihnen, der stillste Teil der Djemma el Fna«. ⁵⁰ Beides, Erzählen und Schreiben, Schrift und Stimme, ist gegeben. Die kleinste Bewegung, eine Richtungsänderung des Blicks »in der nächsten Nähe« genügt, um die Narrativität des Textes zu dynamisieren.

Im Verzicht auf ausgeprägte formale Experimente hat Canettis Erzählweise einen durchaus konventionellen Charakter. Doch es gelingt in diesen Aufzeichnungen, das Problem der Statik eines Platzes, der nichts mit einem dem Erzählen entgegenkommenden Raum der großen Fahrt und seinen Ortswechseln zu tun hat, in erzählerische Bewegtheit zu übersetzen. Die literarische Qualität liegt denn auch vor allem in der Sprache selbst, ihrem Reichtum an Metaphern, thematischen Bezügen oder überraschenden kunstvollen Formulierungen.

Dagegen gibt es in Fichtes Roman fast nur einfache Hauptsätze, häufig auch nur Reihungen von nominalen Nennungen, aber keine Metaphern, die auf weitere oder tiefere Sinnschichten verweisen würden. Überhaupt ist Fichte, der forschende literarische Ethnologe, ein Feind der Metaphern. Der ausgeprägte Kunstcharakter des Romans findet sich woanders. Sein formaler Aufbau bezieht sich auf den zentralen Text der arabischen Welt, den Koran. Fichte erläutert: »Die Texte des Koran werden kürzer von Sure zu Sure. / Die Texte des Platzes der Gehenkten werden länger«. ⁵¹ Der religiösen Verknappung wird als literarisches Prinzip die Ausdehnung, das Anschwellen des Textes gegenübergestellt. »Ich möchte das Gesetz der schrumpfenden Glieder durch das / Gesetz der wachsenden Glieder ausgleichen«. ⁵² Die auch mitschwingenden erotischen Anklänge an die intimsten Weisen von Begegnungen wird man kaum überhören können.

Von der Ordnung der literarischen Gattungen her gesehen, rückt der Roman in die Nähe des Gedichts. Nach dem traumbezogenen Beginn und der Übersetzung der Sure 17 beginnt die strenge Komposition nach Längenmaßen, im Inhaltsverzeichnis ohne Seitenangaben aufgeführt: »Siebzehn mal eine Zeile / Zwei mal zwei Zeilen / Drei mal drei Zeilen / Vier mal vier Zeilen«

⁵⁰ Ebd., S. 86f.

⁵¹ Hubert Fichte, *Der Platz der Gehenkten*, S. 13.

⁵² Ebd.

usw., der Maxime folgend, dass »Wiederholung [...] das poetische Prinzip« sei.⁵³ Die unbegrenzte Fülle der Empirizitäten des Platzes findet hier ihre kompositorische Ordnung, aber diese Weltaufzeichnung ist, wie die Zahlenreihe, aus sich heraus nicht beendbar. Die Lösung liegt auch hier in der Form. Da mit Sure 17 begonnen wurde, endet der Text mit »Siebzehn mal siebzehn Zeilen und länger«, woran sich noch eine Koda anschließt, die die Anfänge des Romans noch einmal aufnimmt.

Man kann diese literarische Darstellungsweise als rituelle Praxis der Wiederholung und Variation verstehen und damit als eine Schreibpraxis, die an sich selbst vollzieht, was sie im fremden Land mit seinen in Form gebrachten Lebensweisen und Gewohnheiten erforschen will. Es gibt hier keine individuellen Biographien im Zeichen von Fremdheiten, von denen so leicht zu erzählen ist, weil sie vom Strom der Zeitlichkeit getragen werden. Es gibt ebenso wenig ausgezeichnete Besonderheiten des Fremden oder eine Problematik des Ich. Die »Verwörterung der Welt«,⁵⁴ wie es an anderer Stelle bei Fichte heißt, findet gemäß einer Aufzeichnungsweise statt, die sie in der Flächigkeit mathematisch-geometrischer Muster, nicht aber in der Ausstellung essentialisierbarer Fremdheiten anschaulich macht. Gegenüber den beiden anderen Texten über Marrakesch liegt die herausragende literarische Qualität von Fichtes poetischem Roman genau in dieser formalen Resonanz zum Objekt seiner Beschreibung.

Zweifellos ist Marrakesch für europäische Schriftsteller ein Ort besonderer Faszination. Aus freien Stücken aufgesucht, sind hier Erfahrungen von Fremdheiten zu finden, die auch die Bilder der Tourismusindustrie immer wieder und überall versprechen. Zumal unter den Bedingungen zunehmender Globalisierungen, die zu der Vermutung Anlass geben, dass »die Dimension des Fremden endgültig ausstirbt«,⁵⁵ könnte der Bedarf an Fremdheit und nach dem Anderen, der oder das dann vom Verschwinden bedroht wäre, noch einmal anwachsen. Wie die hier vorgestellten literarischen Werke

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Hubert Fichte, »Mein Freund Herodot« und »Exkurs: Mittelmeer und Golf von Benin. Die Beschreibung afrikanischer und afroamerikanischer Riten bei Herodot«, in: *Homosexualität und Literatur 1. Polemiken. Die Geschichte der Entföndlichkeit*, Bd. 10/1, Frankfurt a.M., Fischer, 1987, S. 381–421, hier S. 419.

⁵⁵ Jochen K. Schütze, *Vom Fremden*, S. 93.

zeigen, fallen aber die Bezüge auf ›Marrakesch‹ höchst unterschiedlich aus und folgen nicht kurzerhand einer allein touristischen Imago des Ortes im Sinne einer mehr oder minder essentialisierbaren ›Kultur‹ des Fremden.

Ein kurzer abschließender Blick auf zwei weitere literarische Werke mag dies verdeutlichen. In Juan Goytisolos *Engel und Paria*, einer exzessiv fabulierenden, mit verschiedenen Erzählerstimmen und -rollen versehenen Geschichte einer unmöglichen Liebe zwischen einer verelendeten europäischen Frau und einem nicht minder verelendeten Tuareg-Mann, findet sich als letztes Kapitel eine »Raumlektüre des Djamaa el-Fna«. In ihm wird der Platz als »offener und pluraler Raum, Weideland der Ideen« dargestellt, der dem »herrschenden Regellaß entgegensteht«. ⁵⁶ Wie die anderen Romane referiert auch dieser auf die vielstimmigen und besonderen erzählerischen Potenzen, die sich auf der Djemma el Fna versammeln, aber anders als in jenen wird er als ein Ort der Opposition ausgezeichnet und zum Gegenpol eines steril und repressiv gewordenen Europa stilisiert. Die Marrakesch-Referenz gewinnt bei Goytisolo den Charakter einer sich zunehmend verschärfenden Politisierung, die die Wertigkeit des Ortes positiv auszeichnet.

Ein Stück weit vergleichbar hiermit ist Hans Werner Geerds *yahia marrakesch! es lebe marrakesch!*, eine Komposition kleiner Geschichten, in denen der Autor, ein Schüler Willi Baumeisters, von seinem Leben als Maler in Marrakesch erzählt. Auch hier gilt der Ort als Gegenpol europäischen Lebensstils. »ich wollte gerettet werden von dem ›du sollst‹ westlicher prägung. um des lebens willen, im glauben an die vergänglichkeit von sorgen und kummernis, um gewärmt zu werden von außen und innen«. Dabei kommt dem baulichen Charakter Marrakeschs eine besondere Bedeutung zu: »zentrum sein und teil des alls, fülle und leere. das ist das geheimnis, das die häuser von marrakesch verbergen.« ⁵⁷ Die dem Buch beigegebenen Radierungen zeigen auf ornamentähnliche Weise Menschen in Massen oder Gruppen, deren Muster und Geometrien den Eindruck von Gebäudeanordnungen mit einer eigenen Dynamik hervorrufen. Diese Affinität zu geometrischen Strukturen erinnert an das formale Kompositionsprinzip von Fichtes Roman, aber anders als bei Fichte ist Marrakesch hier kein Objekt literarischer Ethnologie, sondern ein Heimatort geworden. Es heißt nicht: »Die Djemma el Fna geht durch mich hindurch«, sondern: »ich wurde teil von marrakesch.« ⁵⁸ Die Subjektpositio-

⁵⁶ Juan Goytisolo, *Engel und Paria*, übers. Thomas Brovot, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1995, S. 165, 181 (Orig.: *Makbara*, Barcelona, Seix Barral, 1980).

⁵⁷ Hans Werner Geerds, *yahia marrakesch! es lebe marrakesch!*, Pfullingen, Neske, 1984, S. 37f.

⁵⁸ Ebd., S. 38.

nen sind in beiden Sätzen überaus verschieden: Ist es im einen Fall der Ort, der mit einer Aktionsmacht ausgezeichnet wird, ist es im anderen Fall das Ich, das sich im Gewirr der Häuser der Stadt ansiedelt.

Es gibt, bei allen Unterschieden in der Literarisierung der Fremdheit von Marrakesch, ein Ensemble von Qualitäten dieses Ortes, die die literarischen Werke durchziehen. Es sind die Intensitäten sinnlichen Erlebens, die Fülle und Unübersichtlichkeit des Platzes, der Momentanismus der Anwesenheit und nicht zuletzt die mannigfaltige Präsenz mündlicher Erzählungen. Diese ›Identitätsform‹ von Marrakesch ist anschlussfähig für die verschiedensten ›Identitäten‹ derjenigen, die diesen Ort aufgesucht haben. Das Schreiben über ihn ermöglicht es den untersuchten Autoren, ihr erzähltes Ich in den Ansichten dieser Stadt erfahrbar zu machen. Das literarische Faszinosum von Marrakesch lag lange und liegt noch immer in den Formen und Variationen topologisch motivierter Selbstbezüge. Herkunft oder substantielle Zugehörigkeiten etwa zu einer Kultur oder Nation spielen dabei offenbar keine Rolle. Der Platz der Stadt scheint auf besondere Weise offen zu sein. Mit den Worten von Hans Werner Geerds: »jeder x-beliebige auf dem platz, der auch der platz der geköpften genannt wird, kann hier sein blaues wunder erleben«. ⁵⁹

Zitierte Literatur

- Elias Canetti, *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*, München/Wien, Hanser, 1988.
- Hubert Fichte, »Mein Freund Herodot«, und »Exkurs: Mittelmeer und Golf von Benin. Die Beschreibung afrikanischer und afroamerikanischer Riten bei Herodot«, in: *Homosexualität und Literatur 1. Polemiken. Die Geschichte der Empfindlichkeit*, Bd. 10/1, Frankfurt a.M., Fischer, 1987, S. 381–421.
- Hubert Fichte, *Der Platz der Gehentken. Roman. Die Geschichte der Empfindlichkeit*, Bd. 6, Frankfurt a.M., Fischer, 1989.
- Hubert Fichte, *Explosion. Roman der Ethnologie. Die Geschichte der Empfindlichkeit*, Bd. 7, Frankfurt a.M., Fischer, 1993.
- Hans Werner Geerds, *yahia marrakesch! es lebe marrakesch!*, Pfullingen, Neske, 1984.
- Juan Goytisolo, *Engel und Paria*, übers. Thomas Brovot, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1995 (Orig.: *Makbara*, Barcelona, Seix Barral, 1980).

⁵⁹ Ebd., S. 10.

- Christa Karpenstein-Eßbach, »Kulturtopographie in der Erfahrung von Massentourismus und erzwungener Migration: Zur Literatur Hubert Fichtes«, in: Hartmut Böhme (Hg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, DFG-Symposium 2004, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2005, S. 698–723.
- Christoph Leisten, *Marrakesch, Djemaa el Fna*, Aachen, Rimbaud-Verlag, 2005.
- Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hg. von Günter Dux, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1981.
- Jochen K. Schütze, *Vom Fremden*, Wien, Passagen-Verlag, 2000.
- Ingrid Thurner, »Die Ruinen von Marrakesch«, in: *Wiener Zeitung* (30.01.2009).