

Kirsten von Hagen (Gießen)

Sur le pont: Die Brücke als T(Raum) interkultureller Begegnungen in Valérie Zenattis *Jacob, Jacob* (2014)

In Valérie Zenatti's novel *Jacob, Jacob* (2014), spaces of migration play a central role in several ways. In the text, threshold spaces and zones of transition are highlighted in a special way. The entire text is characterized by a concentric movement that sets times and spaces in motion. The bridge, the Pont Sidi M'Cid marks as Chronotopos equally a farewell situation and a new beginning. It is particularly important that it is a suspension bridge, which marks both a longing and a real place. In addition to the homeland, it is above all the heterotopically organized transitional locations that are central to the search for the protagonist for his identity. The bridge as Chronotopos frames the novel: it clarifies the inner turmoil of the author and the characters between the wars. At the same time it symbolizes as utopia the possible connection between them. This corresponds to the fact that in the middle part of the novel it also marks a time-lapse that points beyond itself to the fourth dimension of time.

Eine Brücke in Algerien, sie führt über den Fluss, verbindet Orient und Okzident, die arabische, jüdische und die christliche Kultur, das Heute und das Gestern. Diese Hängebrücke zu überqueren setzt in Valérie Zenattis Roman *Jacob, Jacob* zugleich einen Translationsprozess in Gang, einen Zyklus der Erinnerung, der mehrfach medial gebrochen und reflektiert wird.

Die Brücke als Heterotopie verweist bereits auf das Über-setzen, das auch metaphorisch verstanden werden kann, gilt es doch, zwei unterschiedliche Räume und Kulturen miteinander zu verbinden. Dadurch, dass es sich bei Zenatti um eine Hängebrücke handelt, wird zugleich das prekäre Moment des Übersetzens stärker akzentuiert, das schwebende Moment zwischen unterschiedlichen kulturellen Räumen.

Der 2014 erschienene Text markiert damit in besonderer Weise Grenz-und Schwellenräume, Zonen des Übergangs. Brücken sind wie Tore häufig mit Abschied und Neubeginn assoziiert und an Rituale des Eintretens in eine neue Zeit geknüpft. Die gewählte Zeit spiegelt häufig diese Grenzsituation, indem sie etwa in der Morgen- oder Abenddämmerung spielt, wie in Zenattis aktuellem Roman *Jacob, Jacob*.

Die Brücke Zugleich verweist in Zenattis neuem Roman auf einen realen und kulturhistorisch bedeutenden Ort, den *Pont Sidi M'Cid*, auch genannt die *Passerelle Sidi M'Cid*, eine Hängebrücke in der algerischen Stadt Constantine, die den

nördlichen Teil der Altstadt über die Schlucht des Oued Rhumel mit dem Stadtteil Sidi M’Cid verbindet. Sie wurde in den Jahren 1909 bis 1912 nach den Plänen des französischen Ingenieurs Ferdinand Arnodin konstruiert und am 19. April 1912 in Anwesenheit hoher französischer Politiker eröffnet, d.h. sie erinnert zugleich an die Kolonialgeschichte des Landes. Von der Brücke wird zudem ein anderer Erinnerungsort sichtbar, ein *lieu de mémoire* im Sinne Noras: das auf den Felsen über der Brücke errichtete *Monument aux morts*, eine Gedenkstätte zu Ehren der Toten des Ersten Weltkriegs.

In Valérie Zenattis Roman *Jacob, Jacob* spielen (T)Räume der Migration gleich in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Rolle. Französisch als Referenzkulturraum wird zunächst über den Sprachunterricht in der Schule erfahren. Das Interkulturelle als Raum der Begegnung wird mehrfach in Szene gesetzt– vor allem aber zunächst an dem Ort, der ein Transitraum *par excellence* ist, aber auch symbolisch für Übersetzung steht: der Brücke von Constantine, die auch als Paratext, als Illustration auf dem Buchcover die deutsche Übersetzung des erfolgreichen Textes rahmt, der 2015 den Prix du Livre Inter erhielt. Der Brücke kommt auch im Haupttext eine entscheidende Funktion zu: sie eröffnet den Roman und schließt ihn, d.h. der gesamte Roman wird von einer jeweils anders kodierten Begegnung auf der Brücke gerahmt. Daneben gibt es viele reale, teils historisch verbürgte Orte, die den Einsatz der algerischen Soldaten im fernen Sehnsuchtsland Frankreich bezeichnen, aber auch Übergangsräume, Lager oder Camps am Rande der großen Geschichte.

Die aus einer jüdisch-algerischen Familie stammende Autorin Valérie Zenatti, die 1970 in Nizza geboren wurde, schildert in dem autobiographisch motivierten Roman eine Einwanderungsgeschichte, die in der Geschichtsschreibung nur am Rand Erwähnung findet: Die eines jüdischen Soldaten aus Algerien, der als Soldat im Krieg gegen die Deutschen in einem unbekanntem Land den Tod findet. Erst Jahre später wird die mit ihrer Familie aus Algerien eingewanderte Schriftstellerin die Geschichte ihres Onkels, von dem nurmehr ein Foto geblieben ist, in Form einer von der Realität inspirierten Fiktion aufzeigen. Das Foto wird zugleich im Text selbst erwähnt, allerdings in größerem Rahmen, nicht in dem passfotoähnlichen Ausschnitt auf dem Cover: es zeigt den 19-jährigen Jacob vor dem Schiff mit dem sprechenden Namen *Normandie*, bevor er die algerische Kaserne verlässt, begleitet von einem Text, einer Inschrift auf der Rückseite: "*Vive l’armée française! De gauche à droite mes compagnons Ouabedssalam, Attali et Bonnin, vous me*

reconnaissez je pense, je n'ai pas tant changé. Je vous embrasse tous, chacun par son nom. Votre fils et frère Jacob. " (Zenatti 2014: 61)

Ein ähnlich heterotopisch organisierter Raum wie die im Zentrum stehende Brücke, der zugleich an das Konzept des Chronotopos anknüpft ist der des Schiffes mit dem Jacob nach Europa übersetzt. Foucault ergänzt den Chronotopos der Reise um das Transportmittel, das Schiff, welches den Helden in den unbekanntem Raum transportiert. Das Schiff markiert für ihn gleichsam "die Heterotopie schlechthin" (Foucault 1992: 46). Er schreibt: "Das Schiff ist ein schaukelndes Stück Raum [...], ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert." Auch Roland Barthes betont die Ein- wie Ausgeschlossenheit, die mit dem Vehikel einhergeht, das in zahlreichen aktuellen Migrationstexten eine zentrale Rolle spielt. Während bei Bachtin das Merkmal der Dezentrierung an die Reise gekoppelt ist, so avanciert sie bei Foucault, zur Eigenschaft des Transportmittels; während Bachtin die Aufrechterhaltung der Ordnung des Innenraums gegenüber einem unbestimmten Außen betont, so sieht Foucault das Schiff stärker als Transitraum, der bereits eine Gegenordnung und damit einen Gegendiskurs impliziert (vgl. Lamberz 2010: 75f.). Die Dimension der Zeit und der narrativ-syntagmatischen Entfaltung der Infragestellung der Ordnung, die ja für das Bachtinsche Konzept des Chronotopos zentral ist, werden bei Foucault stärker situativ gedacht; wird die diachrone Achse hier zugunsten einer synchronen zurückgedrängt, bei der die Symbolisierung des Diskurses im Vordergrund steht. Es geht um Brüche, Krisen und Schwellen, die im Raum ihren Ausdruck, ihre Realisation finden. Brücke wie Schiff sind als Weltmodelle zu verstehen, als topologische und utopische Ordnungen, die buchstäblich auf Raum-er-fahrungen basieren. Lamberz, auf deren literaturorientierten Ansatz ich mich in meiner Analyse stütze, weist darauf hin, dass insbesondere der Literatur die Möglichkeit zukommt, mit Hilfe der Thematisierung oder Erfindung von Heterotopien, d.h. fiktiv entwickelten Räumen, existierende Raummodelle zu relativieren, zu hinterfragen und Gegenmodelle zu entwerfen. Dies geschieht etwa in Texten wie *Jacob, Jacob*, der das Modell der Grenzziehung zwischen den Kulturen durch die als Rahmen fungierende Hängebrücke, die in der deutschen Übersetzung zugleich als Paratext fungiert, hinterfragt und zur Disposition stellt (vgl. Lamberz 2010: 76).

In dem Text wird nicht nur die Brücke zu Beginn überschritten, es finden auch andere Grenzüberschreitungen statt, wie die zwischen Algerien und dem fernen

Europa, zwischen Deutschen und Franzosen, Christen, Muslimen und Juden. Signifikant ist dabei, dass sich die Grenzen im Verlauf des Romans verschieben, so dass es auch zur Subversion gängiger normativer Ordnungen kommt. Derart ließe sich mit Hallet und Neumann formulieren: "Die Figur, die den Raum durchquert, die Grenzen überschreitet und auf diese Weise einen Aktionsraum schafft, löst Instabilität aus und initiiert hiermit den Plot." (Hallet/Neumann 2009: 17) Dabei bezieht sich der Raum sowohl auf den geographisch fassbaren Raum, als auch auf den metaphorischen, der dabei aufgerufen und zuallererst geschaffen wird. Eröffnet das Foto als Paratext die französische Originalausgabe, die unter dem Titel *Jacob, Jacob* beim Verlag Éditions de L'Olivier erschienen ist, so markiert ein Gemälde der Hängebrücke von Constantine das Cover der deutschen Übersetzung des Romans. Das Foto deutet bereits auf die Rekonstruktion einer Familiengeschichte hin, auf eine besondere Form der Erinnerungskultur, während der Paratext der deutschen Übersetzung stärker das verbindende Moment zwischen den Kulturen betont. Hier die Zeit, da der Raum, zwei Achsen, wie sie auch für den gesamten Roman konstitutiv sind. Dies wird bereits in der Eröffnungsszene ersichtlich, die den Protagonisten zeigt, der zunächst aus der Distanz heraus die Brücke wahrnimmt. Wir sehen somit als Leser die Brücke aus seiner Perspektive und erleben sie als besonders monumental, was noch durch die zusätzliche auditiv als "figures de Barbarie" wahrgenommene Geräuschkulisse unterstrichen wird:

Encore un mouvement du visage, et ses yeux distinguent le pont. Trait solide suspendu entre deux pylônes de pierre blanche, il confère à la ville son caractère de forteresse, la reliant à l'hôpital et, un peu plus loin, à la gare, au monument aux morts et au cimetière. (Zenatti 2014: 11)

Bereits dieser kurze Abschnitt verweist auf eine ganze Reihe von heterotopisch organisierten Orten, die für den Roman und für die rekonstruierte Geschichte seiner Titelfigur zentral sind: Die Stadt mit ihrem Festungscharakter ruft bereits die kriegerischen Angriffe im Imaginären auf, während das Krankenhaus und der Friedhof auf Krankheit, Verletzung und Tod verweisen. Das Monument "aux morts" deutet direkt auf eine frühere kriegerische Auseinandersetzung hin. Sie alle sind zugleich rückwärtsgewandt, wie sie voraus auf die persönliche Geschichte Jacobs deuten. Die Hängebrücke zu Beginn darf dabei als Schwelle im doppelten Wortsinn begriffen werden: für den Helden des Romans und für den Leser, der damit im weiteren Sinn des Paratexts den Text betritt. Der Chronotopos der Schwelle ist nicht nur eine strukturbildende Kategorie im formalen Sinn, sondern auch eine sujetbildende, der

eine inhaltliche Funktion inhärent ist. Schwellen sind Bachtin zufolge Orte, an denen es zu Krisen kommt, zum Fiasko und zur Auferstehung, zur Erneuerung, an denen Menschen sehend werden und Entschlüsse fassen, die ihr ganzes Leben bestimmen. Die Zeit in diesem Chronotopos ist im Grunde genommen ein Augenblick, dem gleichsam keine Dauer eignet und der aus dem normalen Fluss der biographischen Zeit herausfällt (Bachtin 2008: 186).

Als Grenze sind der Hängebrücke aber auch besonders affektmächtige Bilder und Erinnerungen zu eigen, die insbesondere durch die Dopplung von Text und Paratext in Szene gesetzt werden.

Der gedehnte Augenblick auf der Brücke zu Beginn, ist im Sinne des Bachtin-schen Chronotopos zugleich von einem Blick des Protagonisten auf seine Armbanduhr gekennzeichnet, die auf die reale Zeit verweist, aber auch einen Erinnerungsprozess in Gang setzt, war diese doch ein Präsent zu seinem 13. Geburtstag, dem rituellen Übergang ins Erwachsenenalter. Der Protagonist erinnert sich an das erste Mal, als er die Brücke überquert hat, zu einer Zeit, da er selbst noch zu klein war, als weiter als bis zum Rand des Tisches zu blicken und als ihm die Hängebrücke noch imposanter, der Abgrund darunter noch erschreckender erschien:

Il s'était arrêté pour regarder en bas, son frère l'avait tiré par la manche, viens, c'est dangereux, ne te penche pas, mais il s'était senti absorbé par le vide sous lui, minuscule et puissant, il dominait la ville et les gorges, c'était grisant d'être *au-dessus*. (Zenatti 2014: 12)

Jacob geht und gleichsam im Gehen, im Bewegen durch den Raum formt sich ein Bild, das auf Reales ebenso verweist, wie auf Mythisches, auf den realen, wie den subjektiv erinnerten oder erträumten Raum.

Ein Prinzip der subjektiven Rauman eignung wird nach de Certeau durch die Nennung von Straßen- und Ortsnamen realisiert, die imaginär aufgeladen in eine Kartographie des unbekanntes Stadtraumes münden, der ansonsten semantisch entleert und ohne Bezug des Raumes zum wahrnehmenden Subjekt erscheint (vgl. de Certeau 1988: 199f.). Zentral sind in dem Zusammenhang individuelle Gedächtnispraktiken. Private Erzählungen treten an die Seite der Gerüchte der Medien, die anonyme Stadt wird durch subjektive Erzählungen bewohnbar, einen subjektiven Legendenschatz formend, der zu den "Signifikationspraktiken" zu rechnen ist, "die Räume erfinden" (de Certeau 1988: 203). Dabei betont die Wahrnehmung des Protagonisten mit seiner internen Fokalisierung, dass der Ort niemals derselbe, niemals

vollständig zu erfassen ist, sondern stetem Wandel unterworfen, wie die Orte, welche die Impressionisten zu je anderen Zeiten im Bild fixiert haben:

Il s'y est déjà essayé, il le fixe puis ferme les yeux, tente de se souvenir de ce qu'il a capturé mais un détail toujours lui échappe, et puis le paysage n'est jamais le même, quoi qu'on en pense, la lumière s'ingénie à peindre les pierres dans des teintes allant de l'argent au noir, et les jours où le ciel détrempé se remet à peine de l'orage, une lumière dorée éclabousse les falaises. (Zenatti 2014: 12)

Der Erinnerungsprozess ist zugleich an seine sprachliche Verfasstheit gebunden, in dem Zusammenhang ist von zentraler Bedeutung, dass der Protagonist zeitliche Vorstellungen der Vergangenheit und Zukunft an die Sprache der Kolonialmacht Frankreich knüpft, "je serai, déjà, parti" und an ihre Literatur, Hugo, Balzac, Flaubert. An die Seite der Sprache der Besetzer tritt Latein als Sprache der Logik, die als intellektuelles Spiel begriffen wird, nicht als identitätsbildend und Erinnerungen formend. Signifikant ist in dem Kontext der Verweis auf die Textur, die die Reflexion über die Sprache mit der Semantik der Mode verknüpft. Während Jacob Sprachen lernt, weben die Frauen des Ortes, damit der traditionellen Geschlechterdichotomie folgend, ihre Stoffe im privaten Raum:

il [le latin] est une autre façon, de dire le monde, que l'arabe, la langue de ma mère, langue de mon père, que le français, la langue venue parler ici, depuis bientôt cent ans, langue du Nord qui a décidé, de se mêler, à la langue du Sud, conjugaisons si compliquées, futur antérieur, imparfait du subjonctif, temps si peu maîtrisés par les habitants des ruelles étroites du quartier juif et arabe surpeuplé où Jacob se cogne à présent aux femmes qui hésitent entre dix tissus pour recouvrir un fauteuil, coudre des robes de fiançailles, des rideaux, satin ou coton? (Zenatti 2014: 13)

Einen Faden der Intimität möchte auch Jacobs Freundin Lucette spinnen, als sie Jacob das letzte Mal sieht, in Eile schon, da er einberufen werden soll zum Militär, allein, die Worte fehlen ihr, nur Großmutterphrasen bleiben, "Bonne chance, reviens-nous en bonne santé" (Zenatti 2014: 34), doch während sie noch darüber nachdenkt, was sie sagen kann, verschwindet er in der Menge und seine Worte verhallen in den Straßen. Diese Reflexion bezieht sich selbstreferentiell auf die Textur des Romans selbst, der ebenfalls aus unterschiedlichen Sprach- und Erinnerungsfragmenten zusammengesetzt ist und einen interkulturellen Erinnerungsprozess in Gang setzt.

Der Anfang auf der Brücke zeugt zugleich von einem einschließenden Gestus, der unterschiedliche Kulturen mitberücksichtigt und sie gleichsam netzstrukturartig miteinander verknüpft: die jüdische, die arabische und die französisch-christliche. Der einschließende Gestus, der anders als bei Foucault konstatiert, die eigene

Kultur nicht in Abgrenzung von anderen begreift, sondern auf Durchmischung angelegt ist, setzt zudem nicht den Okzident als das Eigene und den Orient als das Andere, sondern kehrt, davon abweichend, diese Denkbewegung gleichsam um. Der Junge, der alle Kulturen kennt, wobei jedoch die der Franzosen die schriftlich und durch andere Medien wie Illustrationen, Karten, Chansons und Fotos vermittelte ist, lernt nun erstmals diesen bislang nur imaginierten Raum tatsächlich kennen. Wenn Said schreibt, "The Orient has helped to define Europe" (Said 1995: 1f.), so ist es hier im Gegensatz dazu der Okzident, der dem Protagonisten ermöglicht, den Orient zu denken. Zentral ist dabei für den gesamten Text das hier erzwungene Moment der Reise. Diese Reise ist nicht explorativ im eigentlichen Wortsinn wie die Reise im Bildungsroman des 19. Jahrhunderts, der als Folie gleichsam ständig präsent ist, sondern ist eine nicht freiwillige Reise, die im Sinne Foucaults von Diskontinuitäten und Brüchen gekennzeichnet ist.

Ein Soldat mit der Nummer 45 93 001073

Der Titelheld, ein außergewöhnlicher Junge, wird ohne, dass er recht begreift warum, in einen Krieg geschickt, der nicht der seine ist. Er, der nach den antijüdischen Gesetzen Marschall Pétains nicht als französisch genug galt, um das französische Gymnasium zu besuchen, soll plötzlich sein Leben einsetzen für die Kolonialmacht. Dies ist umso eindringlicher als er ein besonders fröhlicher Junge ist, der Musik und Poesie liebt und deutlich sanfter als seine Brüder und sein Vater eine zärtliche Beziehung zu den Frauen seiner Familie unterhält. Jacob ist erst 19 Jahre alt, als er von der französischen Kolonialmacht aus dem algerischen Constantine 1944 einberufen wird, um in den Krieg gegen die Deutschen zu ziehen. Aus Jacob, dem Sohn und Bruder, Onkel, Klassenkameraden und der ersten Liebe von Lucette wird ein der Soldat mit der Nummer 45 93 001073: "On pointe leurs noms sur un registre, on entreprend de les déguiser en soldats, ils enfilent leur uniforme kaki et se bousculent pour s'apercevoir dans l'unique miroir en pied de la pièce." (Zenatti 2014: 35)

Bereits der Paratext deutet durch die Wiederholungsstruktur auf die Bedeutung des Namens hin, der hier gleich zweimal im Titel genannt wird und der zum einen auf die besondere Identität des Protagonisten zu verweisen scheint, der zwischen unterschiedlichen Kulturen aufwächst, zum anderen auf den Versuch, sich seiner zu erinnern, der auch durch das Foto, das auf dem französischen Buchcover zu sehen ist,

unterstrichen wird. Die Erinnerungsperspektive manifestiert sich auch in der Geschichte des Steins, den der Protagonist in einem kindlichen Spiel von der Brücke aus über das Wasser tanzen lässt. Ein Spiel, das sinnbildlich für das Leben, das Überleben steht und das der Protagonist an seinen Neffen weitergibt. Das Spiel wird hier zu einer subjektiv gefärbten Erzählung einer Familie, die gleichsam als Symbol der Hoffnung über das tragische Ende des Helden hinaus für Kontinuität sorgt. Das Bild des auf dem Wasser tanzenden Steins verweist metonymisch aber auch auf den Weg des Helden selbst, der qua seiner ihm eigenen Lebensfreude und Leichtigkeit gleichsam dafür prädestiniert zu sein scheint, eben nicht unterzugehen in diesem Krieg, in den er hineingezogen wird, sondern zu überleben. Sein Tod, der durch den Paratext, das Foto und den Text auf dem Umschlag bereits angedeutet wird, verweist aufs Reale, während das Bild des übers Wasser tanzenden Steins zur Erzählung seiner Familie kristallisiert wird; die Familiengeschichte tritt so in der *longue durée* an die Seite des begrenzten Lebens des Protagonisten Jacob, von dem das Echo bleibt, ein Foto und vor allem das Medium der Schrift, die ihm und seiner Geschichte Dauer verleiht.

Mit der Erinnerungsstruktur des Romans korrespondiert auch dessen Polyphonie, die ebenfalls im Sinne der interkulturellen Perspektive zentral ist, weshalb an dieser Stelle Dina Netz im Deutschlandradio Kultur zu widersprechen ist, die konstatierte:

Sie ist immer nah dran an ihren Figuren, aber eben an sehr vielen Figuren. Eine etwas entschiedener Fokussierung auf ihren Protagonisten Jacob hätte dem Buch vielleicht gutgetan und es auch in seiner politischen Aussage noch mehr zugespitzt (Netz 2017).

Die genaue Kartographie der Stadt, die der Erzähler am Anfang durch Benennung zentraler Straßen, Plätze und Bauwerke entwirft, kontrastiert mit der Desorientierung im unbekanntem Raum, die den zweiten Teil beherrscht, der den Einsatz des fremden algerischen Soldaten im fernen und unbekanntem Europa thematisiert, Orte, von denen man zum Teil zwar gelesen oder gehört hat, die sich aber nicht zu einer einheitlichen Kartographie, einer genauen Lokalisierung zusammenfügen: die blau schimmernde Küste der Provence, die roten Klippen von Cavalaire, die mit ihren Kiefern fast an Algerien erinnern, wäre nicht das Artilleriefeuer:

une seconde avant de ne plus voir le paysage que l'appelle à la rêverie, il faut courir sur la passerelle en oubliant le poids du sac à dos, en protégeant son fusil, il faut

parcourir les derniers mètres dans l'eau chaude qui alourdit leurs uniformes, ils sont des dizaines, des centaines à courir maintenant sur la plage de sable fin au son des bombardement d'artillerie qui se poursuivent plus à l'est. (Zenatti 2014: 67)

Die Soldaten werfen vom Lastwagen aus einen letzten Blick auf die Stadt Constantine und ihre Brücken, bevor die geliebte Stadt in einer Kurve verschwindet, als hätte sie nur in ihrer kindlichen Erinnerung existiert (vgl. Zenatti 2014: 36). Auch inmitten einer namenlosen Wüste, eine der ersten Stationen des Protagonisten, ist es die kindliche Erinnerung, die dominiert, die Erinnerung an ferne Städte wie Verdun, berühmte Kriegsschauplätze, die zu kindlichem Kriegsspiel animierten und die nun einen Gegensatz zu dem erwarteten Grauen des zweiten Weltkriegs bilden. Der Kontrast ist umso deutlicher, als die interne Fokalisierung auf das Wissen des Lesers um die historischen Ereignisse trifft, die mit dieser kindlich-unbekümmerten Erinnerungsperspektive nicht in Einklang zu bringen sind:

Tu es un soldat allemand, pan, je te tue, tu es mort, allez viens, on va s'acheter un créponné, j'ai piqué cinquante centimes à mon frère. Le goût du citron glacé envahit le palais de Jacob, affole la mémoire nichée dans ses papilles, il s'interroge encore, comment les autres font-ils pour dormir. (Zenatti 2014: 39f.)

Die Situation des Schläfers, die unterschiedliche Räume und Zeiten gleich einer Zeitmaschine miteinander kombiniert, die Erinnerung an die Kindheit, die durch ein Geschmackserlebnis hervorgerufen werden, gemahnt an den Beginn von Marcel Prousts Romanzyklus, *A la Recherche du Temps perdu*, wengleich die Situation des schlaflosen Soldaten, der in einem kalten Zelt mitten in der Wüste an glücklichere Tage denkt, steht in Opposition zu Prousts Erinnerungspoetik, die ähnlich strukturiert ist, aber im Kontext einer sicheren Umgebung in einem bürgerlichen Haus situiert ist.

Das Kriegsgeschehen, das den Mittelteil des Romans dominiert, führt den Protagonisten zu unbekanntem Städten, zu einer schnellen sequentiellen Abfolge unterschiedlicher Orte und zu einer Beschleunigung, die mit einer Desorientierung im Raum einhergeht und absticht von dem Chronotopos zu Beginn und am Ende: "Ils ont libéré Toulon, ils ont libéré Marseille, partout on leur a fait un triomphe, en quelques instants ils passaient des combats aux rues en liesse, comme on passe d'un pays à un autre en une seconde dans un film." (Zenatti 2014: 81) Die offizielle Kriegsgeschichtsschreibung, eine Abfolge von eroberten Orten, vernimmt auch die Mutter des Protagonisten im fernen Algerien. Herausgenommen aus dieser

sequentiellen Raum- und Zeitorganisation ist die Begegnung mit der Jüdin Louise in Lyon, die den Beginn einer Liebesgeschichte markiert, die ein allzu abruptes Ende findet. Louise, die tatsächlich Léa heißt, sich aber Louise nennt, um ihre jüdische Identität zu verschleiern, ist als variierende Wiederholung des Namens des Protagonisten zu verstehen, wie bereits im Text impliziert wird, als bei der ersten Begegnung der beiden so gegensätzlichen Figuren die Antworten überlagern:

la fille lui demande son prénom au moment où Jacob pose la même question à Louise et les deux réponses se superposent, Louise, Jacob, mais mon vrai nom c'est Léa, ajoute Louise, sauf que plus personne ne sait que je m'appelle comme ça. (Zenatti 2014: 83)

Im Gespräch mit der verfolgten Jüdin erzählt Jacob von Constantine, das, so erläutert er, gar nicht so weit entfernt sei von Frankreich, was erneut die subjektive Wahrnehmung von Orten betont, die je anders mit Erinnerungen, geträumten und gelebten, aufgeladen wird:

Le plus haut, c'est le pont Sidi M'Cid. Parfois il y a des nuages en dessous. Tu es dans le vide mais tu ne tombes pas. Tu as peur mais rien ne t'arrive. Tu vas d'un point à l'autre, tu traverses le ciel, penses qu'il peut s'écrouler, surtout quand une voiture ou un camion passe, il tremble et tu trembles avec lui. (Zenatti 2014: 87)

Signifikant ist, dass sich damit zugleich die tatsächliche geographisch fixierte Dimension von Räumen und den Entfernungen zwischen ihnen verschiebt, so dass sich geträumte und reale Orte überlagern. Die tatsächliche räumliche Nähe zwischen Jacob und Louise, lässt Grenzen, reale und imaginäre verschwimmen:

Elle dans le creux de son épaule, tous deux immobiles, ils goûtent au silence à deux, aux corps arrimés, tu viens d'où, demande Louise, il répond Constantine. C'est où? En Algérie. C'est loin alors. Pas tant que ça, on a mis un jour et une nuit en bateau, moi aussi avant je pensais que la France était loin. (Zenatti 2014: 87)

In dieser Szene findet zugleich eine Verschiebung kultureller Grenzen statt, als sich der algerisch-jüdische Jacob und die ihre eigene jüdische Identität verschleiernde Sängerin Léa einander annähern und sie das erste Mal die eigene Identität qua ihres Namens anerkennt: "La complicité l'emporte sur la gêne, ils s'agrippent l'un à l'autre, Louise, Jacob, non, appelle-moi Léa, Léa, Léa, ils répètent leurs prénoms entre deux baisers." (Zenatti 2014: 89) Die Begegnung mit Léa/Louise verweist zugleich auf den Paratext, den Titel des Romans.¹ Auch Léa/Louise prägt eine

¹ Der im Titel gleich zweimal genannte Name Jacob erweist sich als äußerst komplex und mehrdeutig und deutet somit auch auf die jüdische Tradition, die Auslegung der Heiligen Schrift hin, wonach

doppelte Identität als Jüdin und Französin, auch der Name Léa verweist auf die Bibel, so war Lea die erste Ehefrau des israelischen Stammvaters Jakob (Gen 29, 17–26, ZÜ).

Anders als die zwar als unattraktiv doch fruchtbar in der Bibel geschilderte Lea, die Jakob sieben Söhne und eine Tochter gebiert, muss Léa nicht mit der schöneren Schwester Rachel konkurrieren, doch mit anderen Mädchen, die Jacob in Frankreich trifft. Wenn es von Lea in der Bibel heißt, "die Augen Leas waren matt" (Gen 29, 17, ZÜ), so sind auch Léas Augen dunkel, fast ausdruckslos: "son teint pâle et ses grands yeux sombres presque sans expression, ou bien trop chargés d'expressions différentes pour en laisser filtrer une, accolent une nouvelle image au mot fille" (Zenatti 2014: 88). Jacob entscheidet sich jedoch bewusst für Léa, obwohl oder gerade weil diese körperlich von dem Hass vieler Kollaborateure auf Juden gezeichnet ist.

Diese Liebesgeschichte markiert wie der Halt auf der Brücke zu Beginn und am Ende zugleich ein utopisches Moment transkulturellen Verstehens:

Jacob embrasse la peau incroyablement fine autour de la cicatrice de Louise, elle presse sa tête dans une supplique muette, il pose ses lèvres sur les plis boursoufflés, effleure les sillons, noie sous sa douceur la blessure laide, recousue manifestement à la hâte. Louise ferme les yeux de gratitude. (Zenatti 2014: 90)

Die folgenden Stationen Jacobs bis zu seinem frühen Tod sind die einer offiziellen Geschichtsschreibung, es sind die Etappen der kriegerischen Auseinandersetzung, inkohärent aneinandergereihte Orte, Stationen des Sieges: "la forêt des Vosges" an einem düsteren Tag, kündigt bereits von Verfall, noch sind sie alle am Leben, die Kameraden, es geht darum, so sagt man ihnen, die folgende entscheidende Schlacht erfolgreich zu sein, um das Elsass zu befreien (Zenatti 2014: 91), auch wenn man

es eine offensichtliche Bedeutung gibt und eine verdeckte, verhüllte, die vor allem in der kabbalistischen Tradition zu Tage tritt. Einerseits deutet die doppelte Anrufung auf den Tod des Protagonisten hin, der an zwei Orten begraben wurde, in Frankreich und Algerien. Die zweite Anrufung ist aber zugleich wie ein Echo und verweist auf die Erinnerungsstruktur des Romans: die Autorin, die dies in den Paratexten verdeutlicht, versucht, auf der Basis weniger materieller Spuren, einem Foto des jüngeren Bruders ihres Vaters und einigen oral vermittelten Familiengeschichten diesen zu früh verstorbenen Verwandten wiederzufinden und ihm Raum zu geben im Medium der Schrift; es ist ein Anschreiben gegen das Vergessen und den Tod. Auch ist im Titel eine biblische Allusion enthalten: Gott ruft Jacob. Zugleich verweist der Paratext auf die Identitätsproblematik des Romans, Jacob wächst zwischen unterschiedlichen Identitäten auf: der arabischen, der jüdischen und der katholisch-christlichen der Kolonialmacht. Es ist ihm als Jude nicht gestattet, weiter die französische Schule zu besuchen, doch dann zieht er für die Kolonialmacht in den Krieg gegen die Deutschen, voller Vorfreude, endlich das Land kennenzulernen, deren administrative und geographische Struktur sowie historische Daten er auswendig kennt, von deren Metropole er geträumt hat (vgl. Zenatti 2014: 46).

den Soldaten diese Geschichte vom Anbeginn an erzählt, was zugleich die Validität dieser Aussage desavouiert. Der Schwarzwald, der zur Falle wird, weitere Orte, zu früh unter Schnee begraben, die doch nur deutlich machen, dass das Töten in diesem unendlich scheinenden Raum kein Ende finden wird:

Une neige précoce tombe sur les Français, sur les Allemands, sur tous ceux qui aimeraient que le jour ne se lève jamais pour ne pas avoir à se battre, sur tous ceux qui espèrent en finir vite, retrouver leur lit, le rythme régulier d'une journée, et qui savent au fond d'eux que demain, la semaine prochaine, dans un mois, ils devront encore tuer pour rester vivant, pour libérer la France, l'Europe, territoires si vastes lorsqu'on les parcourt à pied en grelottant. (Zenatti 2014: 96)

Hier in diesem unbekanntem Raum ist es auch, dass er eine ganz andere Brücke kennenlernen wird, eine, die trennt, nicht verbindet, da sie zerstört wurde:

C'est le soleil qui m'aveugle, songe-t-il, tandis que le pont se fend en deux dans un silence ouaté, les haubans s'arrachent en douceur, tels des fils de soie, le ciel semble s'ouvrir, appelant les oiseux vers un autre horizon, ils disparaissent dans un sillage noir. (Zenatti 2014: 101)

In diesem zerstörten Niemandsland sind es nur der Gedanke an die Narbe Léas und sein Versprechen, das Jacob weitergehen lässt, um Traubach und Mulhouse zu befreien. In Traubach dürfen die noch lebenden Kameraden übernachten, nach langer Zeit in einem sauberen Bett, auch wenn es Schweinefleisch zum Essen gibt; im Nichtwissen der Gebote anderer Religionen, genießen sie die unerwartete Ruhe. Doch der Krieg hat auch bei Jacob seine Spuren hinterlassen, an den Traum der Brücke als Ort interkultureller Begegnung ist die zerstörte Brücke getreten, der reale Raum; die tatsächliche Erfahrung droht die Utopie eines friedlichen Miteinanders der Kulturen vom Anfang zu überlagern:

et moi, je suis bloqué ici, je ne peux pas rentrer, on me dit que c'est impossible, qu'il faut que je tue encore des Allemands, que je les tue tous, jusqu'au dernier, alors je déserte, comme Haddad qui a sauté du bateau dans le port d'Alger, je traverse la mer à la nage jusqu'à Philippeville et quand j'arrive à Constantine, je cherche le pont suspendu, c'est le plus grand pont du monde je crois, je n'en ai pas vue d'aussi haut depuis qu'on est en France. Mais quand je parviens au pied de la ville, il n'est plus là, les deux rochers se font face, comme fâchés, et il n'y a que le vide entre eux, un air brûlant et sec. (Zenatti 2014: 107)

Die Serialität markiert die Austauschbarkeit der Orte, aber auch die zunehmende Entfremdung der Soldaten. Das erträumte Eldorado, wie es dem jungen Jacob das Geschichtsbuch in der Schule vermittelt hat, mit ruhmreichen Orten, die er mit Vercingétorix und Napoleon verbindet, mit Chansons und selbstbewussten Frauen, zeigt sein anderes ablehnendes Gesicht, in dem nicht einmal mehr die Sprache zu erkennen ist (vgl. Zenatti 2014: 111).

Das Sterben Jacobs im Krankenhaus korreliert mit der Geburt der Töchter von Madeleine, seiner Lieblingstante, Zwillinge, eine Totgeburt, das andere Mädchen stirbt wenig später, beide Erfahrungsräume fallen in eins und markieren derart erneut ein transkulturelles Moment. So ist es das Nachleben der Autorin selbst, wie durch die Paratexte verdeutlicht, das für diese ganz andere Migrationsgeschichte steht, die eines Algeriers, eines Angehörigen der ehemaligen Kolonien, der Frankreich von der Besetzung durch die Deutschen befreien soll und dessen Familie ihm nach der Unabhängigkeit Algeriens 1962, als die algerischen Juden das Land verlassen mussten, folgen wird.

Der Tod Jacobs am 20. Januar 1945 mit 19 Jahren wird der Mutter im fernen Algerien als ein Sieg fürs Vaterland, *pour la France* vermittelt, am Abend des Pessach-Fests, das man seit neuem Ostern nenne, um sich selbst zu vergewissern, dass man nun französischer geworden ist. Die offizielle und neutrale Stimme nimmt sich fremd aus im Romankontext, verdeutlicht den Abstand zwischen persönlichem Leid und offizieller Geschichtsschreibung. Der Platz von Jacob bleibt leer, was zugleich auf den Verlust der Angehörigen verweist, die alle auf ihre Art trauern. Gabriel, der Neffe, liebkost den glatten Kiesel, den ihm Jacob zum Abschied geschenkt hat, damit er ihn übers Wasser tanzen lassen kann, den er aber aufgehoben hat, da er dies mit Jacob zusammen tun möchte (vgl. Zenatti 2014: 128). Er ist es, der statt Jacob die einleitenden Worte des Pessach-Fests spricht und der, als Jacobs sterbliche Überreste nach drei Jahren endlich aus Frankreich nach Algerien überführt werden, den Friedhof frühzeitig verlässt, um von der Hängebrücke Constantines aus den Stein übers Wasser tanzen zu lassen. Gabriel, der als Jude dann selbst im Unabhängigkeitskrieg gegen die ehemaligen Nachbarn und Freunde kämpfen muss, weil er Arabisch spricht. Das Bild des Wassers, des tanzenden Steins und der Brücke rahmt den Text, verleiht der Szene auf der Brücke, die am Beginn für interkulturelle Begegnungen steht, aber auch eine andere Konnotation. Am Ende ist nicht sicher, ob der Stein wirklich für einen Augenblick in der Schwebelage bleibt, oder gleich untergeht, d.h. ob er symbolisch ein Hoffnungsmoment markiert oder dieses in Frage stellt. Damit wird zugleich ein selbstreferentielles Moment deutlich, handelt es sich doch bei dem Text selbst um ein Anschreiben gegen das Vergessen, mit dem zugleich die Hoffnung verknüpft ist, der Text möge nicht ungehört verhallen, sondern werben für mehr Verständnis, für alternative Orte der Begegnung. Durch das Ende des Romans, das als eine Art Epilog auf den Unabhängigkeitskrieg in

Algerien verweist, in dem Gabriel kämpft, um dem Onkel ein ehrendes Andenken zu bewahren und auf die anschließende Flucht der als Verräter gebrandmarkten Familie Jacobs in ihr "drittes Exil" (Henneberg 2017) nach Frankreich, wird über den Text hinaus eine Verweisungsstruktur geknüpft, die zugleich eine andere Geschichte der Migration schreibt.

Der gesamte Text ist gekennzeichnet von einer konzentrischen Bewegung, die Zeiten und Räume in Bewegung versetzt. Dabei sind es neben der Heimat vor allem die heterotopisch organisierten Übergangsorte, die zentral sind.

Die Brücke als Chronotopos rahmt den Roman, ihr kommt eine zentrale Bedeutung zu: sie verbindet die Kulturen, aber auch die Zeiten, verdeutlicht aber zugleich die innere *Zerrissenheit* der Autorin und der Figuren zwischen den Kriegen (dem zweiten Weltkrieg, dem französisch-algerischen Krieg, der Auseinandersetzung zwischen Juden und Arabern, Franzosen und Deutschen). Gleichzeitig versinnbildlicht sie als Utopie die mögliche Verbindung dazwischen. Damit korrespondiert, dass sie auch im mittleren Teil des Romans eine Zeitenthobenheit markiert, die über sich selbst hinausweist und zugleich auf die vierte Dimension der Zeit hindeutet:

Jacob, lui, aime se trouver entre ciel et terre sur le pont Sidi M'Cid, là où le temps semble suspendu comme la passerelle, tandis qu'en bas les secondes s'écoulent dans les flots du fleuve, il se sent alors arrêté et en mouvement à la fois, dans un sentiment exaltant de joie et de terreur, immergé dans un temps sacré, [...], le temps du monde, bien plus vaste que le sien. (Zenatti 2014: 42)

Dabei ist von besonderer Prägnanz, dass es sich um eine Hängebrücke handelt, die zugleich einen Sehnsuchts- wie einen realen Ort markiert. Valérie Zenatti durfte wie viele andere Algerier und algerische Künstler ihrer Generation Constantine lange Jahre nicht besuchen: Constantine und seine emblematische Brücke wurden für sie zu einem Mythos, einer Legende. Eng damit verknüpft ist die Erinnerungs-poetik des Romans: der Geschmack der Kindheit, erinnert an Proust. Valérie Zenatti hat versucht, auf der Grundlage weniger materieller Spuren, ein Schulheft ihres Onkels, ein Foto und die wenigen oral tradierten Erinnerungsbruchstücke der Großmutter, die Geschichte Jacobs zu rekonstruieren.

Zugleich lässt sich der Text auch als subtile Geschichte über die französische Migration lesen: Algerien wurde zunächst kolonisiert, dann zogen viele Algerier auf der Seite der Kolonialherren in den Krieg, mussten ihr Land im Algerienkrieg verlassen und durften lange nicht dahin zurückkehren. In Frankreich blieben die zunächst im Rahmen der offenen Einwanderungspolitik angeworbenen Arbeiter

erst die erwünschten, später häufig misstrauisch beäugten Migranten.² Insbesondere die Tatsache, dass Algerier wie Jacob an der Seite französischer Militärs für die Befreiung Frankreichs von den Nationalsozialisten gekämpft haben, ist eine Art gelber Fleck der komplexen Einwanderungspolitik.³

Zeichnen frühere Migrationstexte häufig Bewegungen nach, die auf einen bestimmten Fluchtpunkt zulaufen und dort enden, betonen aktuelle häufiger das mobile, iterative Moment der migratorischen Bewegung, die sich als fortgesetzte Bewegung denken lässt, wie sie auch *Jacob, Jacob* inszeniert.⁴

Bibliographie

Zenatti, Valérie (2014): *Jacob, Jacob*. Paris: Éditions de l'Olivier.

Bachtin, Michail M. (2008): *Chronotopos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

de Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag.

Engler, Marcus (2017): "Historische Entwicklung der Einwanderung und Einwanderungspolitik in Frankreich", in: *Bundeszentrale für politische Bildung* [20.04.2017, <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/246828/historische-entwicklung>, 22.04.2019].

Foucault, Michel (1992): "Andere Räume", in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 34–46.

Hagen, Kirsten von (2018): "Fluchtlinien: Neue literarische Texte aus Deutschland und Frankreich", in: Severin-Barboutie, Bettina/Tietze, Nicola (Hg.): *Flucht als Handlungszusammenhang/Flight and Migration: Actors, Actions, Contexts*,

² Vgl. Engler (2017).

³ Vgl. Khella (2008: 43). Bei Voigt (2015: 122) heißt es nur, Frankreich habe im Krieg gegen die Deutschen Rohstoffe und Truppen aus den Kolonien benötigt.

⁴ Vgl. Zu nennen wären hier etwa Romane wie *Les échoués* (2015) von Pascal Manoukian oder Velibor Colic in *Manuel d'exil. Comment réussir son exil en trente-cinq leçons* (2016). Vgl. Hagen (2018).

Themenheft der *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 15 (2018/3), 539-558.

Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (2009): "Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung", in: dies. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 11–32.

Henneberg, Nicole (2017): "Ihr seid alle Verräter: Valérie Zenatti erzählt in ihrem Roman 'Jacob, Jacob' von Leben algerischer Juden", in: *Der Tagesspiegel*, 12.10.2017 [https://www.tagesspiegel.de/kultur/roman-von-valerie-zenatti-ihr-seid-alle-verraeter/20438052, 24.07.2018].

Khella, Karam (2008): *Chronik des Krieges – seit einem Jahrtausend*. Hamburg: BoD – Books on Demand.

Lamberz, Irene (2010): *Raum und Subversion: die Semantisierung des Raums als Gegen- und Interdiskurs in russischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts (Charms, Bulgakov, Trifonov, Pelevin)*. München: Herbert Utz Verlag.

Netz, Dina (2017): "Valérie Zenatti: 'Jacob, Jacob'. Eine schrecklich authentische Beschreibung", in: *Deutschlandradio Kultur, LESART / ARCHIV*, 16.08.2017 [https://www.deutschlandfunkkultur.de/valerie-zenatti-jacob-jacob-eine-schrecklich-authentische.1270.de.html?dram:article_id=393547, 24.07.2018].

Said, Edward (1995): *Orientalism*. London: Penguin.

Voigt, Sebastian (2015): *Der jüdische Mai '68: Pierre Goldman, Daniel Cohn-Bendit und André*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Zürcher Bibel. Ausgabe von 2007. [ZÜ]