



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ich triumphiere mit den Mitteln der
Literatur“^{*}

*Abbas Khiders Subversion und ironische Distanznahme als
Erzählverfahren und Positionierungsstrategien im Kontext der
sogenannten Migrationsliteratur*

verfasst von / submitted by

Lorenz Benno Maria Moosmüller

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl: A 066 817

Studienrichtung: Masterstudium Deutsche Philologie

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Forschungsüberlick	1
1.1. Über diese Arbeit	13
2. Ernsthafte Unterhaltung: Komik und Ironie bei Khider	16
2.1. Komische Effekte: Fremde Sprache als Mittel und Thema des Humors	17
2.2. „Mein Spaßvogel ist in seinem Spaß verloren geflogen“ – Ironie und Realismus bei Khider	20
2.3. „Diese wunderbare Fähigkeit, selbst in der grausamsten Situation noch Humor haben zu können“ – Die Verbindung aus Humor und Tragik	23
2.4. Spott und Hohn: Khiders Rachemotiv	26
3. Das Groteske	28
3.1. Ein Mann mit Brüsten: Der groteske Körper in „Ohrfeige“	28
3.2. Die reflexive Infragestellung oder der Bruch mit dem Erwartungshorizont	29
3.3. Die Groteske als subversive Gesellschaftskritik	33
4. Rassismus, Mimikry, Stereotype	36
4.1. Alltags- und Polizeirassismus	36
4.2. „Die Tarnung als Lesender“ – Mimikry in „Der falsche Inder“	38
4.3. Stereotype – Paradoxe Strategie, Dekonstruktion Funktionsweise als Fetisch	42
4.3.1 Ein Blick auf die Gesellschaft	47
5. Sprache, Schreiben und Metafiktion	50
5.1. Die Fremdsprache als Ort der Zuflucht	51
5.1.2 Innovation, Extension, Übersetzung	54
5.3. Schreibweise und Sprachlatenz oder ‚Was weiß der Schriftsteller?‘	57
5.4. Die autobiografische Lesart und ihre Hintertreibung: Metafiktion und Buch im Buch	62
5.5. „Ich rase durch den Raum. Ich rase durch die Zeit.“ – Der unzuverlässige Erzähler	66
5.6. Die Arbitrarität der Geschichte	70
6. Transnationalismus, Heimat und Nicht-Ort	72
6.1. Transnationale Verflechtungen bei Khider	72
6.2. Ist Heimat austauschbar? – Zwischen Freiheit und Heimatverstrickung	75
6.3. Alienierung und Kontermine des Herkunftsmythos	79
6.4. Raumdynamiken und Entortung	82
7. Schluss	86
8. Quellenverzeichnis	90
8.1. Primärquellen	90
8.2. Sekundärquellen	90
8.3. Internetquellen	96

1. Einleitung – Rezeption, Forschungsüberblick

Abbas Khiders jüngster Roman „Ohrfeige“ (2016) wird als „der erste Roman über ein Asylbewerberheim“ (J. ENCKE 30. 01. 2016) gehandelt; der Autor verhandelt hier die Probleme der deutschen ‚Migrationsgesellschaft‘ aus Sicht eines Refugees¹:

„Gegen Mitternacht waren wir alle sturzbetrunken. Zechariah reichte mir einen Wodka und sagte: ‚Zum Wohl, mein lieber Karim! Sag mal, hast du dir endlich eine Geschichte einfallen lassen?‘ [...] ‚Ich habe noch keine.‘ ‚Schwul wäre eine gute Idee!‘, warf Rafid ein, und während alle abermals loslachten, fasste ich mir unwillkürlich an die Brust, als wäre mein Geheimnis entdeckt worden. Dabei war ich ja nicht einmal schwul. Aber ich wusste, dass ich dafür gehalten werden würde, wenn die anderen rausbekämen, dass ich eine Mannfrau bin.“ (A. KHIDER 2016, S. 100 f.)

Selbst während einer ausgelassenen Feier im Asylheim bleibt ein Thema unvergessen: Der immerwährende Kampf angesichts der Schikanen und Hindernisse des deutschen Asylsystems. Dieser Kampf ist das bestimmende Thema in „Ohrfeige“ und wird – von der Ankunft in Deutschland bis zur illegalen Weiterreise nach Finnland – aus der Perspektive des geflüchteten Irakers Karim Mensy dargestellt. Neuankömmlingen stellt sich bald die Frage, welche Fluchtgeschichte sie den deutschen Autoritäten erzählen. Rafid, auch ein Iraker und nach eigener Aussage „ein großer und guter Lügner“ (A. KHIDER 2016, S. 73), erteilt Karim eine elementare Lehre in Bezug auf den Umgang mit dem deutschen Asylsystem: „Die Grundregel ist: Niemals die Wahrheit sagen!“ (ebd., S. 72) Mit banalen Fluchtgründen ist keine Anerkennung als Asylant zu erreichen, so der Grundtenor, deshalb seien die Refugees auf gute Geschichten angewiesen. Auch Homosexualität kann Teil einer zielführenden Geschichte sein, denn anders als beispielsweise im Irak habe ein Homosexueller in Deutschland allerlei Rechte und bekomme Rafid zufolge „sofort eine Aufenthaltserlaubnis“ (A. KHIDER 2016, S. 101).

* Abbas Khider im Interview mit R. DÜKER, *„Ich stelle der Folter eine sprachliche Form entgegen“* [online], [ref. Juli 23, 2017], <<http://cicero.de/kultur/abbas-khider-auberginenrepublik-ich-stelle-der-folter-eine-sprachliche-form-entgegen/53874>>.

¹ Die Auswahl unter vielen möglichen Begrifflichkeiten fiel auf den der ‚Refugees‘, da diesem Ausdruck keine augenscheinlichen diminutiven, pejorativen Konnotationen anhängen, wie etwa dem, mit dem *ling*-Suffix eben jene Konnotationen auslösenden Begriff ‚Flüchtling‘ (vgl.: A. STEFANOWITSCH, *Flüchtlinge und Geflüchtete* [online], [ref. Juni 30, 2017], <<http://www.sprachlog.de/2012/12/01/fluechtlinge-und-gefluechtete/>>). Während etwa ‚MigrantInnen‘ die teils ausgewogenen Situationen mancher herunterspielt, erscheint ‚Vertriebene‘ mit historischen Konnotationen aufgeladen und daher unpassend, (vgl.: K. TUERMER, *Flüchtling, Refugee, Migrant: ein sprachlicher Drahtseilakt* [online], [ref. Juni 29, 2017], <<http://www.sprachschach.de/fluechtling-refugee-migrant/>>). Der Begriff ‚Geflüchtete‘ bildet zwar eine kaum negativ konnotierte deutschsprachige Alternative, allerdings ist hier, gegenüber dem gewählten Begriff die Flucht fokussiert, während ‚Refugees‘ den Ort der Zuflucht in der Vordergrund rückt (vgl.: A. STEFANOWITSCH, *Flüchtlinge und Geflüchtete*). Zwar handelt es sich um ein Lehnwort, deutsche Wörter wie ‚Schutzsuchende‘ oder ‚Zufluchtsuchende‘ wirken jedoch sperrig, während sich der englischsprachige Begriff auch an die aktuelle ‚Refugees are welcome‘-Bewegung, die sich vielfach in Form von öffentlichen Demonstrationen zeigt, anschließt.

Zum einen wird in diesem Roman das Erlügen von Geschichten als Erzählkunst hochgehalten, eine wirkungsvolle Erzählung sei für Refugees überdies überlebenswichtig. Das Thema der Lüge kann auf das Geschichtenerzählen ausgeweitet werden, denn was ist eine Erzählung anderes als eine erdachte, fingierte Geschichte? So spielt Rafid nach seiner Verhandlung, während der er „eine aufregende Geschichte erfunden“ (A. KHIDER 2016, S. 73) habe, auch mit dem Gedanken, „Schriftsteller zu werden“ (ebd.). Die Lüge wird direkt mit der Tätigkeit des Schriftstellers assoziiert, damit ist auch eine Referenz auf den Autor Khider selbst und seine Tätigkeit als Schriftsteller angelegt. Hierbei zeigen sich bereits Kernelemente in Khiders Schaffen: Die Selbstreferenz im Text, also die Thematisierung seiner Konstruiertheit, ist Teil von einer Schreibweise² Khiders, die Moritz Schramm als „ironischer Realismus“ bezeichnet. Obschon in der Rezeption Khiders wiederholt der biografische Bezug seiner Prosa betont wird, unterläuft der Autor gerade mit derartig angelegten Bezügen den scheinbaren Anspruch auf Realitätsreferenz.

Zum andern versieht Khider den Protagonisten Karim mit Brüsten, er verwendet damit ein groteskes Element, dem zugleich symbolische Bedeutung zukommt. Das Element der Brüste geht mit einer, im Roman angelegten kritischen Distanznahme zur Debatte um Refugees und das deutsche Asylsystem einher. Das mit den Brüsten in Verbindung stehende Motiv der Homosexualität ist folglich nicht bloß ein in der Erzählung diskutierter, möglicher Baustein einer Fluchtgeschichte.³ Der externale Schwachpunkt (Brüste) ist mit einem vermeintlichen internalen Schwachpunkt (Homosexualität) verknüpft, die so attribuierte Figur sowie ihre Brüste können weiterhin im Kontext der verhandelten Debatte um Refugees und das deutsche Asylsystem gelesen werden: Der dargestellte physische Körper reflektiert die internalisierte Volatilität – eigentlicher Fluchtgrund Karims ist die beabsichtigte Mannwerdung durch eine Brustoperation. Die Debatte erfährt in Anbetracht des irrwitzigen Fluchtgrunds Unterminierung, hierdurch werden Differenzierung und Distanznahme zum Schablonendenken eingefordert. Ebenso wie nach Simone de Beauvoir gilt: „man kommt nicht als Frau zur Welt, sondern wird es“, so gelte dies, Judith Butler zufolge, auch für den Mann (J. BUTLER 2012, S. 143). Karims symptomatischer Zustand, sein Entwicklungsprozess, die externalen und internalen Mängel verweisen – quasi als deren Krankheitssymptome – auf das Versagen der

² Der Begriff wird weiter unten näher erläutert und für die Analyse herangezogen. Zur „Schreibweise“ vgl: R. BARTHES, *Am Nullpunkt der Literatur, Literatur oder Geschichte, Kritik und Wahrheit*, Frankfurt am Main 1967.

³ Wolfgang Popp legt dar: „Literatur, die Homosexualität positiv oder als wie immer geartetes gesellschaftliches Problem thematisiert, hat ex definitione einen allgemeinen aufklärerischen Anspruch.“ (W. POPP, *Männerliebe, Homosexualität und Literatur*, Stuttgart 1992, S. 49) Popp konstatiert drei „Perspektiven auf den Zusammenhang zwischen Homosexualität und Gesellschaft“ (ebd.): Zum einen können sie sich „auf die sexual-moralischen Normvorstellungen einer Gesellschaft konzentrieren und diese in Frage stellen, indem sie ihnen ein normabweichendes, aber moralisch gerechtfertigtes (homosexuelles) Gegenkonzept entgegenstellen und dies verteidigen“ ibidem. Oder es kann „die bürgerliche, kapitalistische oder imperialistische Doppelmoral einer Gesellschaft“ (ebd.) aufgedeckt werden. Drittens kann „von der homosexuellen Selbsterkenntnis und Selbstentwicklung eines Individuums“ ausgegangen werden sowie „dessen Konflikte bei der Integration in eine Gesellschaft“ (ebd., S. 50) dargestellt werden.

irakischen und auch der deutschen Gesellschaft sowie auf die, in der jeweiligen Realität dieser Gesellschaften Diskriminierten, seien es Homosexuelle⁴, AsylanwerberInnen oder ähnlich verstrickte Randständige.

Es werden zweierlei Hypokrisien aufgedeckt: Karim sucht *zum einen* aufgrund einer sexistischen Weltanschauung seine externale und internale „weibliche Maskulinität“ (J. HALBERSTAM 2012, S. 175) zu verbergen und heuchelt eine „männliche Maskulinität“ (dies.: 176) vor.⁵ Butler zufolge ist der „geschlechtlich bestimmte Körper performativ“ (J. BUTLER 2012, S. 147). Es werde stets „Kohärenz begehrt, erwünscht und idealisiert“, die wiederum durch „auf der Oberfläche des Körpers“ inszenierte „Akte, Gesten und Begehren erzeugt werde“. Das deute darauf hin, dass es, wenn die Kohärenz bloß äußerlich inszeniert sei, kein innerliches Korrelat bestehe:

„Akte, Gesten, artikulierte und inszenierte Begehren schaffen die Illusion eines inneren Organisationskerns der Geschlechtsidentität (organizing gender core), eine Illusion, die diskursiv aufrechterhalten wird, um die Sexualität innerhalb des obligatorischen Rahmens der reproduktiven Heterosexualität zu regulieren.“ (J. BUTLER 2012, S. 147)

Zum andern erfährt das Asylsystem in Khiders „Ohrfeige“ eine Hintertreibung, die eine immanente Hypokrisie offenlegt.⁶ Den oft undifferenziert verwendeten Begriff der ‚Willkommenskultur‘ und das damit assoziierte soziale, gesellschaftliche und politische System bricht Khider auf und zeigt, dass damit suggerierte Maximen, die gegenüber AsylanwerberInnen Verwendung fänden, in Vielem bloß Teil einer performativen Scheinwirklichkeit sind. So wie Karim im Sinne Butlers eine ‚konventionelle‘ „reproduktive Heterosexualität“ vorgibt, ebenso unfruchtbar ist das Asylsystem, das

⁴ Im Irak fürchtet Karim besonders die unmittelbar bevorstehende Zeit beim Militär, denn dort würde er seine Brüste nicht mehr verstecken können. Er fürchtet, dass er als sogenannter „Al-Arif“ endet (vgl.: A. KHIDER, *Ohrfeige*, München 2016, S. 90). Diese „Helfer des Unteroffiziers“ sind Gerüchten zufolge Handlanger für alles, sie sind „faktisch die Ehefrauen der Generäle, oft homosexuell oder zu Sexsklaven gemacht.“ (Ebd.) Karims Freund Rafid erzählt, dass Homosexuelle im Irak „mit den Sandalen geschlagen werden.“ (Ebd., S. 101) Auch in „Der falsche Inder“ ist Homosexualität an Gewalt geknüpft, Homosexuelle werden in der Opferrolle dargestellt oder Männer werden in die Rolle des Sexsklaven gezwungen. Der Protagonist Rasul merkt angesichts der nächtlichen Schreie und des Gestöhnes von nebenan an: „Diese Armen – sie ließen sich oft von den übelsten Typen besteigen und wunderten sich dann, dass diese sie schlugen oder wer weiß was sonst mit ihnen anstellten.“ (A. KHIDER, *Der falsche Inder*, Hamburg 2008, S. 47) Im Gefängnis in Bengasi beobachtet er, wie eine Gruppe von Insassen einige Neuankömmlinge „für ihre heißen Gruppensexspiele“ (ebd., S. 79) benutzt. Und als er den vormals gutaussehenden Ahmed in Athen wiedersieht, stellt er fest, dass er „nicht mehr so hübsch“ wie damals aussehe, sondern „eher einer halbverfallenen Ruine“ (ebd., S. 113) ähnele – wie Rasul erfährt, steht Ahmed wohl unter Drogeneinfluss und ist Sexsklave eines Schleppers.

⁵ Halberstam stellt die These einer „weiblichen Maskulinität“ auf, die „einen flüchtigen Blick darauf ermöglicht, wie Maskulinität als Maskulinität konstruiert wird. Anders ausgedrückt: Weibliche Maskulinitäten werden als verworfene Bruchstücke herrschender Maskulinität gesetzt, so dass männliche Maskulinität als das einzig Wahre erscheinen kann. Das, was wir als heroische Maskulinität verstehen, wird jedoch von männlichen wie weiblichen Körpern und über sie hinweg erzeugt.“ (J. HALBERSTAM, *Female Masculinity*, in: *Gender Studies*, (Hrsg.) F. BERGMANN – F. SCHÖSSLER – B. SCHRECK, Bielefeld 2012, S. 175–176)

⁶ Die AutorInnen von *intellectures.de* nennen den Roman in einer lesenswerten Rezension eine „Ohrfeige“ auf das europäische Asylsystem“ (*INTELLECTURES, Inside Refugee oder: Abbas Khider und sein Roman zur Stunde* [online], [ref. Juni 21, 2017], <<http://www.intellectures.de/2016/02/02/inside-refugee-oder-abbas-khider-und-sein-roman-zur-stunde/>>). Valerie Herberg spricht von einer „literarische[n] Ohrfeige für den Umgang mit Flüchtlingen in Deutschland“ (V. HERBERG, *Er war einmal ein Asylsuchender in Deutschland: Literatur als Debattenbeitrag* [online], [ref. Juni 21, 2017], <<http://titel-kulturmagazin.net/2016/06/13/er-war-einmal-ein-asylsuchender-in-deutschland-literatur-als-debattenbeitrag/>>).

den, anfangs als Asylanten anerkannten Iraker, nach dem Sturz Saddam Husseins wieder ablehnt – anstatt ein Weiterleben zu generieren, verhält es sich repulsiv.

Khider prangert das Asylsystem und seine Heuchelei an, das in seinem Roman „Ohrfeige“ Asylsuchende in die Kriminalität zwingt und „ohne Blick auf deren Einzelfall pauschal zu unverfrorenen Bittstellern abstempelt“ (INTELLECTURES 02.02.2016). Roland Freisitzer schreibt: „[Der Text] höhlt das Asylsystem von innen aus, indem er die viel zu dünnen Außenwände beleuchtet und so die Absurdität des erschaffenen Systems offenlegt.“ (R. FREISITZER 03/2016)

Dieses Buch und alle anderen Romane Khiders eröffnen dem deutschen Lesepublikum neue Perspektiven auf rezente Problemfelder: In „Ohrfeige“ (2016) legt Khider nicht bloß das unehrliche, repressive Asylsystem aus Sicht eines Asylbewerbers dar, sondern schildert auch den Alltagsrassismus in der deutschen Gesellschaft, ebenso wie die unlauteren Machenschaften einiger Asylbewerber – es ist eben kein einseitiges Bild, das der Autor zeichnet. Die LeserInnen können in Khiders Roman „Brief in die Auberginenrepublik“ (2013) den Weg eines Briefs verfolgen, den der Exiliraker Salim Al-Kateb von Bengasi aus nach Bagdad zu seiner Geliebten schickt, zugleich ist es die Geschichte all jener Figuren, die in die Reise involviert sind und die Darstellung des teils prekären Alltags in den Diktaturen der arabischen Länder Ende des 20. Jahrhunderts.⁷ Der Roman „Die Orangen des Präsidenten“ (2011) widmet sich den Gräueln des irakischen Gefängnisalltags und entwirft zugleich ein Loblied auf die Freiheit, hier tritt Khiders Symbolik besonders stark in Form der Taube als Friedens- und Freiheitssymbol zutage. Und in seinem Debutroman „Der falsche Inder“ (2008) komponiert Khider aus acht jeweils eigenständigen, aber stets dieselbe Flucht beschreibenden Erzählungen die, hier besonders augenscheinlich an die eigene Autobiografie angelehnte Geschichte einer Irrfahrt, die den Protagonisten aus dem Irak und schließlich nach Deutschland führt; Khider gibt damit auch ein unsentimental dargestelltes, aber stets mit Ironie bedachtes Beispiel einer entwurzelten und traumatisierten, daher ruhelosen Figur als Grenzgänger, in Zeiten einschneidender Umwälzungen im Vorderen Orient.

Hier wie dort sind den Narrationen Khiders subversive Momente eigen, denn sie entfalten sich zumeist aus den Perspektiven solcher Figuren, die vom jeweiligen System, sei es das deutsche, das irakische oder ein anderes, benachteiligt sind. Khider verleiht jenen eine Stimme, die sonst ungehört bleiben und bricht damit auch oft einseitig geführte Debatten, wie die der ‚Flüchtlingsfrage‘, auf. Es scheint, als führe er damit eine Traditionslinie weiter, die bis zur sogenannten ‚Gastarbeiterliteratur‘⁸

⁷ Zur Darstellung von Diktaturen siehe M. Tabassi, „[I]m Fegefeuer von Diktaturen“. Die Darstellung arabischer Diktaturen im Prosawerk von Abbas, 2014.

⁸ Valerie Böckel legt dar: „Unter dem Terminus ‚Gastarbeiterliteratur‘ meldeten sich schreibende MigrantInnen, in Deutschland bereits in den 1950er, in Österreich in den 1980er Jahren, literarisch zu Wort.“ (V. BÖCKEL, *Migration in der österreichischen Literatur, Die TrägerInnen des Preises "schreiben zwischen den kulturen" 2003-2008*, Saarbrücken 2011,

und der ‚Literatur der Betroffenheit‘ zurückreicht. Letzteren Begriff prägten Rafik Schami und Franco Biondi, er bezieht sich nicht auf die von Arbeitsmigration Betroffenen, sondern, wie Valerie Böckel konstatiert, auf die „Betroffenheit über die Situation von Arbeitsmigranten“ (V. BÖCKEL 2011, S. 27). Schami und Biondi übernahmen das Betroffenheits-Konzept aus der ‚Gastarbeiterliteratur‘, aber sie „ironisierten es“ (ebd., S. 26). Nach Torben Päthe verfolgte man im Rahmen des so bezeichneten Literaturphänomens „zum einen das Ziel der Entlarvung und Enttarnung der bestehenden, ungerechten Verhältnisse, zum anderen beinhaltet es den aktiven Anspruch zur Verbesserung und Veränderung.“ (T. PÄTHE 2013, S. 66)

Intentional scheint Khider den AutorInnen dieses Literaturphänomens nahe zu stehen, da auch ihm daran gelegen zu sein scheint, bestehende Missstände aufzudecken, wenn er zum Beispiel die Verlogenheit der Asylpolitik offenlegt, wobei er jedoch den Betroffenheits-Ernst der ‚Flüchtlingsproblematik‘ ebenso zu ironisieren sucht. Allerdings beinhaltet Khiders Werk, entgegen der ‚Literatur der Betroffenheit‘, neben der Darstellung gesellschaftlich benachteiligter Figuren in der „passiven Opferrolle“, keine „aktiv-progressive Komponente, die sich im Aufruf zum Widerstand manifestiert“ (T. PÄTHE 2013, S. 66). Khider wehrt sich zudem ausdrücklich gegen eine entsprechende Zuschreibung. Im Gespräch mit Berkan Cakir sagt er: „Ich wollte keine Betroffenheitsliteratur betreiben und Mitleid für mein Schicksal erwecken.“ (B. CAKIR 29.01.2015) Den Schreibmodus dieser ‚Literatur der Betroffenheit‘, der in seinen Augen wohl mit einer subjektiven, emotionalen Nähe zum Dargestellten einhergeht, habe er erst mit dem Wechsel vom Arabischen ins Deutsche vermeiden können. Mithilfe der fremden, deutschen Sprache sei es ihm möglich, Erlebtes auf distanzierte Weise in die schriftstellerische Tätigkeit einfließen und seinen Texten die angestrebte „Nüchternheit“ (B. CAKIR 29.01.2015) angedeihen zu lassen.

Trotz der angestrebten nüchternen Distanziertheit ähnelt vor allem die frühe Rezeption der Romane Khiders in Teilen jener Rezeption der ‚Gastarbeiterliteratur‘. Schon damals standen die AutorInnen selbst und ihre exotischen Biografien oftmals im Zentrum des Interesses.⁹ Auch in Bezug auf Khider ist eine von der Biografie des Autors ausgehende Rezeption festzumachen. Aljona Merk vergleicht die, an rezente ‚Migrationsliteratur‘¹⁰ gestellten Forderungen mit jenen, die damals an die

S. 3) Arlene Teraoka konstatiert, dass GastarbeiterInnen in den 60ern entweder Thema oder selbst – allerdings noch in der jeweiligen Erstsprache – AutorInnen von Literatur gewesen seien, dass die sogenannte ‚Gastarbeiterliteratur‘ aber hauptsächlich ein Phänomen der 80er Jahre gewesen sei (A. A. TERAOKA, *Gastarbeiterliteratur: The Other Speaks Back*, Cultural Critique, 1987, S. 77–101). Silke Schwaiger erläutert weiter, dass der Begriff „Gastarbeiterliteratur“ von den betroffenen AutorInnen selbst mit einem gewissen Zynismus eingesetzt wurde, um „auf ihren Ausschluss vom deutschen Literaturbetrieb bzw. auf ihre Nicht-Sichtbarkeit aufmerksam“ zu machen (S. SCHWAIGER, *Über die Schwelle, Literatur und Migration um das Kulturzentrum exil*, Wien 2016, S. 41).

⁹ Petra Günther erläutert, dass zu Beginn die Beschäftigung mit entsprechender Literatur nicht aus einem „professionellen literaturwissenschaftlichen Interesse“ (P. GÜNTHER, *Die Kolonisierung der Migrantenliteratur*, Passagen, 2002, S. 151–159) heraus geschah, sondern, dass zunächst sozialpädagogische Aspekte tonangebend gewesen seien. Dieses Niveau der Auseinandersetzung mit der entsprechenden Literatur sei Günther zufolge bis spät in die Neunzigerjahre beibehalten worden.

¹⁰ Aus einer Vielzahl an Begriffen, die versuchen, jenes Literaturphänomen zu beschreiben, das zum einen von AutorInnen bestimmt wird, die Refugees, MigrantInnen, Minderheiten und deren Kinder sind – wobei zur Debatte steht, ob AutorInnen nicht auch unabhängig von biografischen Aspekten und abhängig von z. B. thematischen zugeordnet werden können –, und

„Gastarbeiterliteratur“ gestellt wurden. Es bestehe noch immer „die Sehnsucht danach, dass die im Text beschriebenen (*migrantischen*) Geschehnisse auch im Leben des Autors tatsächlich stattgefunden haben sollen“ (A. MERK 2011, S. 5).¹¹ In kaum einem Artikel zu Khider fehlt der Hinweis auf seine politisch motivierte Haft und die Fluchtgeschichte. „Seine Romane werden immer auch autobiografisch gelesen“ (C. GEIßLER 27.01.2016), erläutert die Journalistin Cornelia Geißler.

Silke Schwaiger zufolge ist „das Interesse an Herkunft und Biografie der AutorInnen [...] oft an einen Diskurs der ‚Bereicherung‘ geknüpft.“¹² (S. SCHWAIGER 2016, S. 140) Sowohl Literaturkritiker

zum andern von bestimmten Themen konstituiert wird, etwa Flucht, Migration, Identitätskrise, Heimat, Integration, hybride Räume, Inter- und Transkulturalität u. a., wurde ‚Migrationsliteratur‘ ausgewählt. Eva Binder und Birgit Mertz-Baumgartner argumentieren, dass der Begriff „der umfassendste“ sei, der „auf die Bewegung selbst [fokussiert], die zunächst eine räumliche und kulturelle ist“ und dabei „die Motive dieser Bewegung“ außen vor lässt (*Migrationsliteraturen in Europa*, (Hrsg.) E. BINDER – B. MERTZ-BAUMGARTNER, Innsbruck 2012, S. 12). Demgegenüber muss eingewendet werden, dass ein Begriff wie ‚Neue Weltliteratur‘ – eingeführt von Elke Sturm-Trigonakis (2007) –, der Aljona Merk zufolge Aspekte, die auf die AutorInnen Bezug nehmen – etwa die, eine Migration einschließende Biografie – ausschließe (A. MERK, „*Migrantenliteratur*“, *Konstruktion der Rezeption - Rezeption der Konstruktion. Am Beispiel einer empirischen Studie zum Rezeptionsverhalten von Studierenden*, Norderstedt 2011, S. 5), noch umfassender wirkt, dass er dabei aber zu undifferenziert, zu egalitär ist und dem Begriff ‚Migrationsliteratur‘ dahingegen eine thematische, womöglich ästhetische Differenzierung zugrunde liegt, mit dem Begriff also eine Eingrenzung auf eine spezifische Literatur intendiert ist. Weiterhin ist gegenüber den Begriffen ‚inter- und transkulturelle Literatur‘, die hier in der engsten Auswahl standen, ein Vorzug, dass inter- bzw. transkulturelle Konzepte nicht explizit Teil der so benannten Literatur sein müssen. Den Begriff ‚transkulturelle Literatur‘ prägte Karl Esselborn (vgl.: B. BAUMANN, „*Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich. Sprachbewusstheit und Neuinszenierung des Themas Sprache in den Texten Emine Sevgi Özdamars*, in: *Polyphonie - Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, (Hrsg.) M. BÜRGER-KOFTIS – HANNES SCHWEIGER – S. VLASTA, Wien 2010, 225 (Fußnote 1)), der Begriffe wie ‚Weltliteratur‘ aufgrund des Ausschlusses der für das Schreiben substantiellen Erfahrungen der AutorInnen kritisiert. Der Begriff ‚Migration‘ ist zunächst wertneutral und fokussiert nicht, wie ‚interkulturell‘ auf kulturelle Differenzen, auf Kulturen als voneinander getrennter, homogener Einheiten (S. DECOCK, *Rez. Helmut Schmitz, Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, *The German Quarterly*, 2011, S. 123–124), sondern bezieht sich auf Bewegungen allein – Bewegungen aller Art wohlgemerkt – und bezieht sich in Verbindung mit ‚Literatur‘ nicht nolens volens auf die Biografien der AutorInnen. Sandra Vlasta erläutert: „In fact, the idea of migration literature enables the inclusion of texts by authors who themselves have not migrated.“ (S. VLASTA, *Contemporary Migration Literature in German and English, A Comparative Study*, Leiden, Boston 2016 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 187), S. 4–5) Sie definiert ‚Migrationsliteratur‘ als grenz-, kultur- und sprachübergreifendes Genre, dass mit bestimmten Themen und Motiven arbeite. Zentral ist der Ausdruck ‚Migration‘, der zudem metaphorisch auch als „Praxis kultureller Übersetzung“ (E. HAUSBACHER, *Poetik der Migration, Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, Tübingen 2009, S. 12) verstanden werden kann und zudem „von vielen AutorInnen [...] auch als eine ‚ästhetische Bewegung‘ postuliert wird.“ (E. BINDER – B. MERTZ-BAUMGARTNER, *Exilliteratur - Diasporaliteratur - Migrationsliteratur. Einführende Bemerkungen*, in: *Migrationsliteraturen in Europa*, (Hrsg.) E. BINDER – B. MERTZ-BAUMGARTNER, Innsbruck 2012, S. 12) Mit ‚Migrationsliteratur‘ kann also auch ein Literaturphänomen umfasst werden, dass körperliche und metaphysische Translationsprozesse verhandelt, das Differenzen weiterhin nicht nur aufzeigt, sondern auch weiter ausdifferenzieren vermag. Dass weiterhin AutorInnen von einer Kategorisierung unter diesem Begriff absehen, kann nachvollzogen werden, es verringert jedoch nicht den bestehenden Bedarf für eine entsprechende Kategorie in der Praxis der Literaturwissenschaft; in Bezug auf den reinen Wortsinn kann eine negative Konnotation des Begriffs lediglich in Bezug auf die Alltagssprache und alltagssprachliche Kontexte nachvollzogen werden.

¹¹ Zwar ist die Biografie, wie Merk konstatiert, für AutorInnen bloß eine inspirative und schreibmotivierende Quelle von vielen, aber die Frage, ob denn das in den literarischen Texten Geschilderte tatsächlich geschehen sei, stelle dennoch eine der häufigsten Fragen an AutorInnen dar (A. MERK, „*Migrantenliteratur*“, S. 7). Insbesondere bei AutorInnen, die andere kulturelle Hintergründe haben, schöpfe man aus der Annahme, dass hinlänglich der zur Disposition stehenden Kulturen doch Differenzen festzustellen sein müssen. Merk kritisiert dieses Verständnis von AutorInnen als KulturvermittlerInnen sowie die damit einhergehende Antizipation des Andersseins (ebd., S. 6–7). Merk stellt weiterhin die Theorie auf, dass Authentizität auch eine Konstruktion der Rezipienten sein kann. Sie wirft die Frage auf, ob Rezipienten sich wohl auch mit einer ‚unechten‘ Authentizität zufrieden gäben. Infolgedessen bejaht sie die von Volker Dörr gestellten Fragen: „Ist es nicht so, dass man vom Migranten erwartet, dass er über Migration schreibt? Und dass Migrationsliteratur dann authentischer wird, wenn der Autor selbst Migrant ist (oder wenigstens seine Eltern es sind)?“ (Ebd., S. 7 [Ergänzung von Merk])

¹² Sandra Vlasta zitiert Azade Seyhan, die autobiographische Texte von MigrationsautorInnen insofern als Bereicherung ansieht, als sie „metatexts of language learning“ (S. VLASTA, *Contemporary Migration Literature in German and English*, S. 59) seien: „For the writer whose medium is literally a second language, the writing of autobiography goes beyond the

als auch MigrationsautorInnen selbst geben Schwaiger zufolge an, die deutschsprachige Literaturlandschaft werde durch Migrationsliteratur bereichert. Kulturelle und sprachliche Differenz würden positiv und als bereichernde Elemente der deutschsprachigen Literatur bewertet (ebd.). Schwaiger legt aber auch dar, dass beispielsweise bei exil¹³, wo auch die Biografien von AutorInnen bedeutend seien, eine Einstellung entstehe, im Zuge welcher mit AutorInnen nicht mehr als Individuen umgegangen werde, sondern „als Vertreter ‚seiner‘ oder ‚ihrer‘ Kultur(en)“ (S. SCHWAIGER 2016, S. 139). Viktorija Kocman spricht gar von einer „Hierarchie der Herkunft“ (in: ebd., S. 121 Anm. 87).¹⁴ Sandra Vlasta zufolge gehen die meisten literaturwissenschaftlichen Studien in diesem Bereich bislang von den Biografien der AutorInnen aus. Auch Korpi würden von Biografien ausgehend angelegt. Viele AutorInnen wehren sich allerdings gegen eine solche Rezeption und eine Klassifikation anhand biografistischer Kriterien. Vlasta konstatiert, dass die AutorInnen sich stattdessen eine stärkere Auseinandersetzung mit ihren Texten wünschen (S. VLASTA 2016, S. 4).¹⁵

Ein methodischer Ansatz in der aktuellen literaturwissenschaftlichen Forschung besteht darin, nicht so sehr die Biografien der AutorInnen in den Vordergrund zu rücken, sondern thematische Schwerpunkte herauszuarbeiten. Heidi Rösch bestimmt etwa ‚Migrationsliteratur‘ als „Literatur, die sich mit dem Gegenstand der Migration befasst“ (H. RÖSCH 1992, S. 33). Valerie Böckel merkt an, dass eine Zuordnung über „die thematische Auseinandersetzung mit dem Thema Migration“ (V. BÖCKEL 2011, S. 25) allerdings bedeuten würde, dass auch eine Autorin wie Barbara Frischmuth¹⁶ zu diesem Genre zuzurechnen wäre. Migrationserfahrungen auf Seiten der AutorInnen würden damit in den Hintergrund rücken. Auch Khider positioniert sich thematisch: „Jeder Autor hat sein literarisches Programm. Bei mir sind es die Themen Vertreibung, Flucht, Exil, Fremde, Widerstand, die Zerstörung des Einzelnen durch die Gesellschaft“ (C. GEIBLER 27.01.2016).

‘second acquisition of language’. It also becomes a metanarrative account about the acquisition of the second language in which the autobiography is written.“

¹³ Auf der Webseite präsentiert man sich als „ein kulturzentrum mit schwerpunkt literatur- und kulturpräsentationen der minderheiten und speziell der roma in österreich (ZENTRUM EXIL, *zentrum exil [online]*, [ref. Juni 23, 2017], <<http://www.zentrumexil.at/>>).

¹⁴ Die Rezeption differiert hinsichtlich der Herkunft der AutorInnen, wie Aljona Merk festmacht. Gabriele Lotz habe herausgefunden, dass die aus Ungarn stammende Autorin Zsuzsa Bánks anders rezipiert werde als die türkisch-stämmige Selim Özdoğan. Hier zeige sich, so Merk, das von Edward Said bezeichnete Phänomen des ‚Orientalismus‘ (A. MERK, „*MigrantInnenliteratur*“, S. 9).

¹⁵ Im Interview mit Der Standard sagt beispielsweise die Autorin Seher Çakir auf die Frage, wie sie zu dieser Kategorisierung stehe: „Es kotzt mich an! Ich mache Literatur und Punkt! Ich will in keine Schublade gesteckt werden. Ganz egal, welches Etikett man ihr gibt. Ich kämpfe gegen diese Art der Kategorisierung durch mein Schreiben an! Durch die Art, wie ich schreibe. Durch meine Themenwahl. Ich lasse mich nicht schubladisieren und auf bestimmte Themen festlegen.“ (M. DISOSKI, „*Ich mache Literatur und Punkt!*“ [online], [ref. Juni 23, 2017], <<http://derstandard.at/1265851881267/Interview-Ich-mache-Literatur-und-Punkt>>; vgl. auch: DER STANDARD: „*Dann hätten wir bald viele Würstelstand-Literaten*“ [online], [ref. Juni 23, 2017], <<http://derstandard.at/1226396889022/Interview-Dann-haetten-wir-bald-viele-Wuerstelstand-Literaten>>).

¹⁶ Frischmuth selbst verweist auf die Gemeinsamkeiten einiger AutorInnen, die auch den fremden Blick auf das Eigene umfassen: „Wenigstens die Schriftsteller, die von Natur aus Grenzgänger sind, sollten sich nicht auseinanderdividieren lassen, denn sie haben tatsächlich weltweit mehr miteinander gemein, als sie mit vielen Angehörigen ihres eigenen Volkes verbindet. So wenig sie ohne ihre eigene Kultur sein können, so sehr neigen sie dazu, das Eigene mit den Augen von Fremden zu sehen“ (B. FRISCHMUTH, *Löcher in die Mauer bohren*, in: Wir und die anderen, Islam, Literatur und Migration, (Hrsg.) W. Dostal – H. A. Niederle – K. R. Wernhart, Wien 1999, S. 11–16. Hier: S. 15).

Ein weiterer, aktueller Ansatz fokussiert entgegen einer biografistischen Rezeption literarästhetische Merkmale. Aljona Merk erläutert, dass hinsichtlich einer literarästhetischen Herangehensweise an Texte doch stets „dieselben ästhetischen Maßstäbe“ zu gelten hätten, unangesehen vermeintlicher, infolge biografischer Aspekte entwickelter, ‚verfremdender‘ Effekte. Denn Aufgabe der Literatur sei nicht etwa, zwischen Kulturen zu vermitteln, die es in einer puristischen Form so zudem nicht gebe (A. MERK 2011, S. 6). Der literarästhetische Ansatz richtet seine Aufmerksamkeit auf das Wort und den Text, er sucht mit einer ‚Poetik der Migration‘ gemeinsame Schreibweisen bei AutorInnen der Migrationsliteratur festzumachen.¹⁷ Eva Hausbacher legt dar, dass es sich bei dem Begriff der ‚Poetik der Migration‘ nicht um eine feststehende Konstruktion handeln kann, die entlang bestimmter gemeinsamer Merkmale festzumachen ist:

„Wenn hier die Rede von einer ‚Poetik der Migration‘ ist, so geht es nicht darum, die Migrationstexte über Gemeinsamkeiten, sondern über ihre Orientierung an spezifischen Diskursen, die oft unterschiedlich literarisiert werden, zu fassen. Eine Poetik der Migration kann nur ein offenes Modell sein, das hervorstechende Strukturen in Variationen aufgreift.“ (E. HAUSBACHER 2011, S. 219)

Valerie Böckel konstatiert, dass AutorInnen in Deutschland erst Ende der 80er Jahre damit anfangen, „sich literarästhetisch mit dem Thema Migration auseinanderzusetzen.“ (V. BÖCKEL 2011, S. 16) Die AutorInnen setzen sich, so Böckel, in ihren Texten metasprachlich mit der Migrationsthematik auseinander, anstatt Migrationserfahrungen zu problematisieren.¹⁸ Dies ist, wie gezeigt werden soll, auch in Bezug auf Khider zutreffend, der auf metasprachlicher und metafikционаler Ebene das Erzählen über Themen wie Flucht („Der falsche Inder“) oder Integration („Ohrfeige“) reflektiert und hinterfragbar macht.

Es gibt aber auch Stimmen, die sich gegen eine vorschnelle Ästhetisierung in der Auseinandersetzung mit Migrationsliteratur aussprechen. Karl Esselborn kritisiert eine zunehmende Gleichsetzung der AutorInnen der Migrationsliteratur mit jenen der europäischen Moderne sowie das Sich-Abwenden vom Einbezug der Kontexte, in denen Migrationsliteratur entstehe. So könne diese Literatur „kaum noch unter der Perspektive von Widerstand und Antikolonismus“ (K. ESSELBORN 2009, S. 52) gesehen werden. Ihre AutorInnen „haben bereits eine reflexive Distanz gewonnen, welche eine vermittelnde Synthese der fremden Elemente in einem ‚dritten Raum‘ ermöglicht.“ (Ebd.)

¹⁷ Hansjörg Bay spricht beispielsweise in Bezug auf die Autorin Yoko Tawada von einer „Poetik der Migration“ mit „weitreichenden ästhetischen Konsequenzen“ (H. BAY, *Wo das Schreiben anfängt, Yoko Tawadas Poetik der Migration*, Text + Kritik 2006, S. 109–119). Sie spiele mit einer „verfremdenden Inszenierung kultureller Phänomene“ und nutze das „ästhetische und analytische Potential kultureller Differenz“ (ebd.). Wegweisend ist Eva Hausbacher mit „Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur“ (2009) und „Schreiben Migrantinnen anders? Überlegungen zu einer Poetik der Migration“ (2012).

¹⁸ Böckel konstatiert weiter „eine Verschiebung von der realen Entfremdung zu einer abstrakten“ (V. BÖCKEL, *Migration in der österreichischen Literatur*, S. 16) in der Literatur deutsch-türkischer AutorInnen der 1980er Jahre, eine Abkehr vom „Problem der Heimat“ und eine Hinwendung zur „Identitätssuche“ (ebd.). Dabei sei jedoch „das problematische ‚Dazwischen‘“ thematisiert und als „Leidensgeschichte“ verfasst worden. Dies hätte sich dann mit gegenwärtigen AutorInnen geändert, bei denen weder die Zuordnung zum Deutschen noch zum Türkischen möglich sei und also ein „hybrider Raum“ (ebd.) entstanden sei.

Hinsichtlich der von Elke Sturm-Trigonakis formulierten Forderung nach einem Ausschluss der lebensweltlichen Erfahrungen der AutorInnen erläutert Esselborn:

„Das bedeutet, dass die konkreten komplexen Erfahrungen von Migration, kultureller Fremde, Hybridisierung und Globalisierung, die meist zum Anlass und Ausgangspunkt des Schreibens wurden, auf literarästhetische Strategien der Verfremdung reduziert werden. Kulturelle Differenzen und Konflikte werden so ästhetisch neutralisiert.“ (K. ESSELBORN 2009, S. 52)

Den Übergang von der Forschung zur ‚Gastarbeiterliteratur‘ zur heutigen ‚Migrationsliteratur‘ beschreibt Esselborn als abrupt:

„Von der frühen Thematisierung des leidvollen Heimatverlusts und der Identitätssuche zwischen den Kulturen in der deutsch-türkischen Literatur der ersten Migrantengeneration springt man dann recht unvermittelt zu einer ‚ethnographischen Poetik‘ der jüngsten Autoren.“ (K. ESSELBORN 2009, S. 45)

Esselborn kritisiert, dass die „deutsche Germanistik noch keine [...] Konzepte einer gegenwärtigen (deutschsprachigen) MigrantInnenliteratur¹⁹ als eigenständiger hybrider Neuschöpfung mit eigener Poetik“ vorweisen könne (K. ESSELBORN 2009, S. 47). Er merkt in Bezug auf die Auseinandersetzung mit einer „ethnographischen Poetik“ an, dass „die Besonderheit des ethnographischen Blicks auf das fremde Eigene²⁰ nicht so recht deutlich wird.“ (K. ESSELBORN 2009, S. 45) Einen richtungsweisenden Text liefert Moritz Schramm in Bezug auf Abbas Khider mit „Ironischer Realismus“ (2016): Ausgehend von bestehenden Begrifflichkeiten, wie ‚postmodern‘, ‚post-postmodern‘ und ‚Realismus‘ macht Schramm eine ‚fremde‘ oder neue Art des Realismus bei Khider fest – den ‚ironischen Realismus‘ – und erläutert dessen Merkmale.

Karl Esselborn konstatiert weiterhin eine Öffnung der Germanistik gegenüber Einflüssen aus den „*multicultural* und *postcolonial studies* und des *cultural turn*“²¹ (K. ESSELBORN 2009, S. 43) (Kursivschreibung von Esselborn übernommen), sie sei seitdem „transnational und kulturwissenschaftlich“ erweitert worden. Diese Entwicklungen erscheinen notwendig, will die Germanistik sich mit kontemporären Werken der Migrationsliteratur befassen, denn diese behandeln eben nicht monokulturelle, nationale Lebensräume, sondern sie führen transnationale Bewegungen, transkulturelle Übersetzungen vor Augen, die auf die postkoloniale Realität verweisen. Utz Riese erläutert, dass im Bereich der postkolonialen Literatur binäre Oppositionen, wie etwa ‚Peripherie und

¹⁹ Der ‚ethnografische Blick‘ ist „Beobachtung von einem wohl definierten Standpunkt aus auf einen anderen Standpunkt oder andere Standpunkte. Der Beobachtende ist sich seines eigenen Standpunktes durchaus bewußt. Er bezieht ihn in seine Beobachtung ein.“ (H. CHRIST, *„Aber schauen ist nicht beobachten“*, *Alexander von Humboldt und Alexis de Tocqueville als Beobachter in Amerika*, in: *Fremde Texte verstehen*, (Hrsg.) H. CHRIST – M. LEGUTKE, Tübingen 1996, S. 307)

²⁰ Dass der fremde Blick gleichwohl ein verfremdendes Mittel der Darstellung in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts war, zeigt Winfried Weißhaupt (W. WEIßHAUPT, *Europa sieht sich mit fremdem Blick. Werke nach dem Schema der „Lettres persanes“ in der europäischen, insbesondere der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1979). Petra Günther stellt den „fremden Blick“ als tertium comparationis von Auslandsgermanistik und Migrationsliteratur zur Debatte. Sowohl Germanisten im Ausland als auch nicht-deutsche Autoren in Deutschland machen demnach ähnliche Erfahrungen. Günther konstatiert allerdings, dass der Begriff überkommen sei, aber in der Sekundärliteratur viel Beachtung erfahre (P. GÜNTHER, *Die Kolonisierung der MigrantInnenliteratur*, S. 152).

²¹ Aljona Merk konstatiert etwa: „Die aus der deutschen hermeneutischen Tradition stammende leitende Idee des *Verstehens* des Fremden ist im Zuge des *cultural turns* dem aus dem angloamerikanischen Raum stammenden Konzept von Kulturalität gewichen.“ (A. MERK, *„MigrantInnenliteratur“*, S. 2)

Zentrum' großenteils obsolet geworden seien²² (U. RIESE 2002, S. 116). Was die zeitgenössische Migrationsliteratur von „der sogenannten *Migranten-, Gastarbeiter- oder Ausländerliteratur*“, die „unter dem Schlagwort der Betroffenheit oder der Kulturenvermittlung“ studiert werde, unterscheide, seien die „Elemente der transkulturellen Hybridisierung“ (E. HAUSBACHER 2011, S. 220).²³

Binder und Mertz-Baumgartner führen allerdings kritisieren im Hinblick auf verschiedene Forschungsfelder zur transkulturellen Literatur, dass diese noch immer nationalphilologisch orientiert seien: Die interkulturelle Germanistik befasse sich traditionell mit in den deutschsprachigen Ländern lebenden AutorInnen türkischer oder italienischer Abstammung, während sich die Romanistik mit in Frankreich lebenden maghrebinischen AutorInnen auseinandersetze und die Russistik arbeite weiterhin mit russischstämmigen bzw. aus der ehemaligen Sowjetunion stammenden AutorInnen arbeite (E. BINDER – B. MERTZ-BAUMGARTNER 2012, S. 9).²⁴

Ein lebendiger Diskurs spielt sich in Bezug auf Migrationsliteratur rund um den Begriff ‚Identität‘ ab. In der transkulturellen Literatur werden Binder/Mertz-Baumgartner zufolge „postmoderne, postnationale“ (2012, S. 13) Identitäten entworfen, die hybride Eigenschaften aufweisen, also nicht statisch und monokulturell, sondern beweglich und wandelbar gedacht werden. Lia Secci beschreibt die Darstellung kultureller Identität in der Migrationsliteratur: „Die kulturelle Identität wird nicht als homogener Block, sondern als dynamische Bildung mit einer heterogenen Struktur vorgestellt.“ (L. SECCI 2009, S. 148)

Ein weiterer wichtiger Diskurs im Rahmen der Migrationsliteratur ist der des Raums. Im Zuge in der Literatur oft thematisierter Migration werden Grenzen überquert und Figuren als GrenzgängerInnen stilisiert. Doch Raum wird in der Forschungsliteratur zunehmend auch als

²² Riese legt weiter dar, dass aber trotz der Hinfälligkeit von Oppositionen Erfahrungswerte wie Abstammung und Assimilation jeweils für sich genommen nicht hinterfragt werden können. Die mediale Funktion der „migratorischen Massen“ bestehe in der „oszillierende[n] Nicht-Identität von sowohl Abstammung als auch Assimilation“ (U. RIESE, *Masse und Migration, Zur postkolonialen Herausforderung der Literatur in den Kontaktzonen kulturellen Transfers*, in: *Masse und Medium*, (Hrsg.) I. MÜNZ-KOENEN – W. SCHÄFFNER, Berlin 2002, S. 116).

²³ Seit den 1990er Jahren sind transnationale und transkulturelle Perspektiven in der Migrationsforschung immer mehr von Interesse. Statische Erklärungsmodelle für Einheiten wie Nation oder Kultur werden in Frage gestellt. Einen wichtigen Beitrag leistete auch Homi K. Bhaba (1994) mit der Einführung neuer analytischer Begriffe wie ‚Hybridität‘ und ‚Dritter Raum‘. Die Übertragung von Theoremen aus den Postcolonial Studies in die Migrationsdebatte habe zu einem „Richtungstreit zwischen einer De-Dramatisierung von Differenzen gegenüber einer Re-Dramatisierung sozialer Ungerechtigkeiten“, wobei nach Lutz (2004) wiederum „die Perspektive der AkteurInnen außer Acht“ gelassen werde. (*Migration und Geschlechterverhältnisse, Kann die Migrantin sprechen?*, (Hrsg.) E. HAUSBACHER – E. KLAUS – R. POOLE – U. BRANDL – I. SCHMUTZHART, Wiesbaden 2012, S. 11).

²⁴ Binder und Mertz-Baumgartner kritisieren weiterhin die doppelte nationale Prägung der Philologien. So stehe nicht nur die Herkunft von AutorInnen im Mittelpunkt, sondern auch das entsprechende Aufnahmeland rücke in den Blick der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Demgegenüber hätten „nur wenige Untersuchungen [...] eine breitere Perspektive an das Phänomen“ (E. BINDER – B. MERTZ-BAUMGARTNER, *Exilliteratur - Diasporaliteratur - Migrationsliteratur*, S. 10) angelegt. Imacolata Amodeos „Die Heimat heißt Babylon“ (1996) und Carmine Chiellino „Interkulturelle Literatur in Deutschland“ (2000) brechen mit wenigstens einer der nationalen Perspektiven. Einen gesamteuropäischen Blick legen Sandra Ponzanesis „New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe“ (2005) und Mirjam Gebauers und Pia Schwarz Laustens „Migration and Literature in Contemporary Europe“ (2010) an. Auch Binder und Mertz-Baumgartner streben mit dem vorliegenden Band eine gesamteuropäische Perspektive an.

metaphorischer Analysebegriff herangezogen.²⁵ So untersuchen Veronika Bernard²⁶ und Ulla Ratheiser²⁷ „Religion als Bezugspunkt, Fluchtraum und Handlungsraum migrantischer Figuren“ (E. BINDER – B. MERTZ-BAUMGARTNER 2012, S. 14). Auch Claire Horst verwendet den Raumbegriff als „metaphorische[s] Gebilde“, demgegenüber seien Orte „geografisch bestimmt“ (C. HORST 2007, S. 15). Claire Horst stellt die These auf, dass anhand einer Untersuchung der Darstellung von Räumen, auf die Stellung der Figuren geschlossen werden kann. Sie können beispielsweise „zwischen den Räumen“ (C. HORST 2007, S. 17) stehen oder es bilde sich „ein dritter Raum, der Binäroptionen auflöst“, es kann weiterhin eine „Raumvielfalt“ auftreten, die sowohl als „Bereicherung“ als auch als „Bedrohung“ (ebd.) aufgefasst werden könne.²⁸

Horst interessiert auch der „weibliche Raum“ (C. HORST 2007, S. 7 f.). Sie geht der Frage nach, wie Frauen den sie umgebenden Raum nutzen, wie speziell Migrantinnen dies tun und inwiefern Migration ihre Bewegungen im Raum einschränken oder erweitern.²⁹ Außerdem wird verhandelt, wie insbesondere Autorinnen der Migrationsliteratur schreiben. Christa Gürtler und Eva Hausbacher stellen zu Beginn ihres Aufsatzes „Fremde Stimmen. Zur Migrationsliteratur zeitgenössischer Autorinnen“ (2012) die Frage: „Schreiben Frauen anders?“ Sie erläutern, dass die Debatte um eine „weibliche Ästhetik“ Ähnlichkeiten mit jener um „eine Poetik der Migration“ aufweist.³⁰

²⁵ Carmine Chiellino macht fest, dass vor allem in der Rezeption von Migrationsliteratur dem Raum Bedeutung zugemessen werde. Zwischen der „Aufnahmegesellschaft“ und den „Ankommenden“ bestehe eine „Kerndiskrepanz“ (C. CHIELLINO, *Interkulturelle Literatur in Deutschland, Ein Handbuch*, Stuttgart, Weimar 2000, S. 53): Während „die Aufnahmegesellschaft die Priorität des Ortes hervorhebt“, sei es bei den „Ankommenden die Kontinuität ihrer Vorgeschichte, d. h. die Priorität der Zeit“. Dieser Diskrepanz begegnet Chiellino mit dem „Modell einer ‚Topographie der Stimmen‘“ (ebd.). Auch der Diskurs der Kategorisierung des Literaturphänomens selbst wird mit topografischen Begrifflichkeiten geführt. 1986 schrieb z. B. Zafer Şenocak ein „Plädoyer für eine Brückenliteratur“ (Z. ŞENOCAK, *Plädoyer für eine Brückenliteratur*, in: *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der 'Ausländerliteratur'*, (Hrsg.) I. ACKERMANN – H. WEINRICH, München 1986, S. 65–69). Auf den hypokritischen Effekt dieser Bezeichnung macht Leslie Adelson aufmerksam: „Die imaginierte Brücke »zwischen zwei Welten« ist dazu gedacht, voneinander abgegrenzte Welten genau in der Weise auseinander zu halten, in der sie vorgibt, sie zusammenzubringen.“ (L. A. ADELSON, *Against Between - Ein Manifest gegen das Dazwischen* [Unpacking Europe: Towards a Critical Reading], Text + Kritik, 2006, S. 36–46) An einer begrifflichen Auflösung von topografischen Eindeutigkeiten arbeitet Ottmar Ette, der von einer „Literatur ohne festen Wohnsitz spricht“, bei dem „die Dynamiken [...] im Zeichen eines ständigen und unabschließbaren Springens zwischen Orten und Zeiten, Gesellschaften und Kulturen“ (O. ETTE, *ZwischenWeltenSchreiben, Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin 2005, S. 14) in den Vordergrund gerückt werden sollen. Wenn bewusst fixierte Topografien bei der Kategorisierung ausgeklammert werden, werden oft andere Merkmale der Zuordnung bedeutend. Sigrid Löffler schreibt etwa: „Die neue Weltliteratur ist eine Literatur der Nicht-Muttersprachlichkeit.“ (S. LÖFFLER, *Die neue Weltliteratur, und ihre großen Erzähler*, München 2014, S. 15)

²⁶ V. BERNARD, *Religion als migrantischer Fluchtraum? Hülya Kandemir und Hatice Akyün*, in: *Migrationsliteraturen in Europa*, (Hrsg.) E. BINDER – B. MERTZ-BAUMGARTNER, Innsbruck 2012, S. 137–152.

²⁷ U. RATHEISER, „Islam is not a country“. (De)constructions of Muslim Space in British Migrant Narratives, in: *Migrationsliteraturen in Europa* (Hrsg.) E. Binder – B. Mertz-Baumgartner, Innsbruck 2012, S. 153–167.

²⁸ Claire Horst widmet sich in ihrem Buch der Raumdarstellung in drei Texten deutschsprachiger Autorinnen der Migrationsliteratur: Emine Sevgi Özdamars „Die Brücke vom Goldenen Horn“, Libuse Moníková „Der Taumel“ und Irena Breznas „Die Schuppenhaut“. So thematisiere beispielsweise Brezna Horst zufolge „die Begrenzung des Aktionsraumes einer Minderheit durch die Definitionsmacht der Mehrheit.“ (C. HORST, *Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur*, Birkach 2007, S. 151)

²⁹ Im Rahmen der Migrationsliteratur untersucht Claire Horst, „welche Räume den Protagonistinnen zur Verfügung stehen und wie sie diese nutzen. Die Darstellung der Räume zeigt zum Beispiel die unterschiedlichen Bewegungen von Männern und Frauen und Unterschiede zwischen Angehörigen verschiedener gesellschaftlicher Gruppen.“ (Ebd., S. 15)

³⁰ Gürtler und Hausbacher legen dar: „Bisherige Forschungen haben nachgewiesen, dass die interkulturelle Auseinandersetzung bis in ihre feinsten Verästelungen mit einer zentralen geschlechtertheoretischen Debatte verknüpft ist, denn auch ihr liegen die aristotelischen Dichotomien männlich/weiblich, aktiv/passiv, Seele/Körper, Form/Materie usw. zugrunde. Diese reichen hinein bis in die Unterscheidungen wie der zwischen dem weiblich-passiven, vermeintlich privaten

Stets birgt die Auseinandersetzung mit ‚Migrationsliteratur‘ die Gefahr des Othering. Dies gilt in Bezug auf eine ‚Poetik der Migration‘ ebenso wie auf eine Auffassung, dass AutorInnen dieses Literaturphänomens anders schrieben. In Bezug auf AutorInnen aus türkischen, arabischen oder persischen Kontexten muss zudem Edward Saids „Orientalismus“³¹ mitgedacht werden: Ijoma Mangold zufolge „klingt Khiders Sprache immer ein wenig märchenhaft, ja leicht orientalisierend, auch dort, wo die Realität, die er beschreibt, ziemlich robust ist.“ (I. MANGOLD 18.02.2016) Worauf stützt sich eine solch allgemeine, stereotypisierende Aussage?

Silke Schreiber (S. SCHWAIGER 2016, S. 141) führt das gleichwohl kritisch zu betrachtende Konzept der Sprachlatenz an. Die Idee ist, dass die Erstsprache bei MigrationsautorInnen latent mitschreibe.³² Nicht zuletzt könne dies unter anderem auch zu sprachlicher Innovationskraft führen. Dies wiederum hat eine Übersetzungsproblematik zur Folge. Christine Böhler erläutert in Bezug auf die Autorin Ornella Vorpsi, dass „die sprachinnovativen Elemente im Ausgangstext für den Leser der Übersetzung per se unmöglich zu erkennen“ sind (C. BÖHLER 2012, S. 59).

Der konzise Überblick über die kontemporäre Forschung soll lediglich kurze Einblicke in verschiedene Teilgebiete ermöglichen und Fenster zu einem Literaturphänomen öffnen, das aufgrund der Bandbreite kaum unter einem Nenner fassbar ist. Weiterhin finden einige dabei genannte Theorien auch in Bezug auf den in der vorliegenden Arbeit behandelten Autor Abbas Khider Anwendung. Ausgang soll aber vornehmlich der jeweilige Primärtext des Autors sein, es soll nicht etwa seine Biografie im Vordergrund der Untersuchung stehen oder einer vermeintlich paradigmatischen ‚Poetik der Migration‘ besonders viel Gewichtung beigemessen werden – vielmehr soll dem Werk Khiders offen und mit einem detachierten Blick auf thematische und ästhetische Merkmale *sui generis* begegnet werden, ohne in schematische Analysemuster zu verfallen. Auch Carmine Chiellino fordert schon in seinem 2000 erschienen Handbuch „Interkulturelle Literatur in Deutschland“ eine offenere Herangehensweise. Ihm zufolge habe sich die Auseinandersetzung mit dem Phänomen gerade dadurch auszuzeichnen, dass sie sich einer „einheitsstiftenden Homogenität“ (C. CHIELLINO 2000, S. 57) entziehe, eine Kategorisierung könne bloß als „externe Hilfskonstruktion“ dienen, „die sich nicht in

Raum und dem männlich-aktiven öffentlichen Raum, der männliche Beweglichkeit qua Reisen, Schreiben, Bildung und Perfektibilität umfasst.“ (E. HAUSBACHER – E. KLAUS – R. POOLE – U. BRANDL – I. SCHMUTZHART, *Migration und Geschlechterverhältnisse*, S. 9) Die Debatten weisen weitere Überschneidungen auf. Die „Intersektionalität von Identität“ ist als Konzept sowohl in den Gender Studies als auch in der Migrationsforschung verankert. Hinsichtlich einer nationalkulturellen und auch einer individuellen Identitätsbildung wird davon ausgegangen, dass die Axiome „Nationalität, Ethnizität, Klasse, Geschlecht und Sexualität immer in Wechselwirkungen miteinander stehen“. Beispielhaft kann Sigmund Freuds Theorie der Frau als „dark continent“ angeführt werden, wonach Erkundungen unbekannter Territorien mit denen der Frau in Bezug gesetzt werden können (ebd.).

³¹ E. SAID, *Orientalism*, in: *The Post-Colonial Studies Reader*, (Hrsg.) B. ASHCROFT, London 2011, S. 24-27.

³² Schwaiger führt die exil-Lektorin Christa Stippinger an – sie sucht gezielt nach „interessanten Formulierungen, wo die Muttersprache sozusagen noch mitschreibt.“ Hierin liege das Besondere und Interessante der Migrationsliteratur (S. SCHWAIGER, *Über die Schwelle*, S. 141).

ein analytisches Verfahren umwandeln lässt“ (ebd.).³³ Auch der Begriff ‚Migrationsliteratur‘ wird lediglich als eine solche „externe Hilfskonstruktion“ verstanden, imperfektiv, aber einem Zweck dienend: Sie erzeugt eine Verhandlungsbasis. Die Problematik kann in Analogie zu Theodor W. Adornos Einschätzung der Philosophie als „ein paradoxes Gebilde“ (C. HELFERICH 2012, S. 429) gedacht werden – so wie die Philosophie sich als „Fach des Nichtfachmäßigen“ vor der Teilung in Begrifflichkeiten positionieren will, will man einem Literaturphänomen, das gezielt gegen Dichotomien arbeitet, Grenzen überschreitet und deren AutorInnen sich einer Kategorisierung verwehren paradoxerweise mit einer ‚nichtfachmäßigen‘ Literaturwissenschaft beikommen.

1.2 Über diese Arbeit

Aktueller Debatten zu Migration und Flucht, Schutzsuche und Asyl sowie inter- und transkulturellem Zusammenleben³⁴ in Rechnung gestellt, erscheint mir die Auseinandersetzung mit dem Werk Khiders besonders konstruktiv und bedeutend, um das Festfahren von Debatten zu verhindern und erzeugten Generallinien alternative Positionen entgegenzuhalten. Es bedarf individueller Stimmen, wie der des irakischen Refugees Karim Mensy in Khiders jüngstem Roman, damit wir uns nicht in unilateralen Auseinandersetzungen verfangen und weitere Diversifizierungen vorgenommen werden können. Nicht nur im Rahmen der noch sehr spärlichen Khiderforschung, sondern auch im Hinblick auf die Migrationsdebatte und zugunsten einer weiteren Ausdifferenzierung will ich mit dieser Arbeit einen Beitrag leisten.

Die Auseinandersetzung mit Khiders Werk und jene mit der Migrationsdebatte sind nicht zwingend separat zu behandeln; vielmehr geht die Diskussion der Romane Khiders mit der Ausdifferenzierung aktueller Ansichten rund um die debattierten Themen einher. Respektive lautet meine These, der Autor ziele darauf ab, vermitteltst neuartiger Perspektiven oder subvertierender Ironie einseitige, fixierte Positionen ausdifferenzieren. Ziel dieser Arbeit ist, die individuellen Stimmen der khiderschen Romanhelden im Rahmen rezenter Debatten zu situieren, sie mithilfe diverser Analysekategorien – oftmals an postkoloniale Theorien angelehnt – zu diskutieren und auch in das weite Forschungsfeld rund um die sogenannte Migrationsliteratur einzubinden. Im Zuge dieser Arbeit will ich erforschen, wie sich Abbas Khider im Kontext der Migrationsliteratur positioniert und welche Erzählverfahren er verwendet, um seiner Position im Zusammenhang mit der Migrationsdebatte

³³ Aus Sicht der Autorin Julia Rabinowich: Eine kategoriale Zuschreibung „kastriert die Möglichkeiten eines Schriftstellers, wenn man ihm ausschließlich auf das festmacht. Und das öffnet ganz weit Tür und Tor der so genannten Betroffenheitsvorwürfe.“ (V. BÖCKEL, *Migration in der österreichischen Literatur*, S. 29)

³⁴ Im Folgenden zusammenfassend ‚Migrationsdebatte‘ benannt.

literarisch Ausdruck zu verleihen, oder anders: welche Themenschwerpunkte im Rahmen jener Debatte behandelt Khider und wie bindet er sie in seine Erzählungen ein?

So sollen mit vorliegender Arbeit die Werke des Autors zum einen vor dem Hintergrund aktueller Diskurse zur Migrationsliteratur sowie zur Migrationsdebatte diskutiert werden, zum andern dienen auch von Khider verwendete Elemente, Motive oder schreibgestalterische Strategien als Anlässe eingehender Untersuchungen mittels ‚klassischer‘, doch darum nicht weniger zeitgerechter Ansätze, wie beispielsweise Roland Barthes‘ Unterscheidung zwischen dem, AutorInnen gewissermaßen latent anhaftendem „Stil“ und der gestalterisch bewussten „Schreibweise“.³⁵

Die fünf Teile des Hauptteils der Arbeit geben, jeweils ausgehend von einem initialen Gedanken, die Rahmen für eine Diskussion verschiedener verwandter Themenbereiche in Bezug auf Khiders Werke. Da die dabei jeweils angesprochenen Diskurse argumentativ ineinander greifen, versteht sich jedes Kapitel als jeweilig eigenständig zu lesender Text, dessen Gedankengang exklusiv nachvollzogen werden kann. Insbesondere postkolonialen Ideen wird Aufmerksamkeit geschenkt und, dieser eingedenk, Khider kritisch gelesen. Dabei geht es, wie Cornelia Zierau darlegt, unter anderem darum, sich „eindeutigen Lesarten von Identität und Differenz“ (C. ZIERAU 2009, S. 90) zu widersetzen und vielmehr über ein „Konzept des ‚Aushandelns‘“ Diskurse weiter zu differenzieren.

Im ersten Teil wird vom Leitgedanken Ausgang genommen, dass der Duktus der Migrationsliteratur in der breiten Wahrnehmung mit einer gewissen Ernsthaftigkeit versehen sei. Dem wird Khider gegenüber gestellt, der dem Ernst solcher Themenbereiche wie Flucht und Folter mit Humor und Ironie beikomme. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie komische Effekte literarisch hervorgebracht werden. Dabei wird zunächst die Verwendung verschiedener Sprachen untersucht. Bei Khider ist die besondere Beziehung zur Fremdsprache Deutsch hervorzuheben, seine Verwendung des Deutschen zeichnet sich durch simultane Distanz und Nähe aus, was im Weiteren auch an Moritz Schramms These eines, bei Khider festzumachenden „ironischen Realismus“ dargelegt wird. Auch die für Khider besondere Verbindung aus Komik und Tragik soll eruiert werden. Zuletzt widmet sich dieser erste Teil dem Motiv der Rache in Khiders Schreiben.

Der zweite Abschnitt befasst sich mit grotesken Elementen in Khiders Werk und nimmt vor allem auf den jüngsten Roman „Ohrfeige“ Bezug und dem darin entwickelten grotesken Element der Brüste des Protagonisten Karim Mensy. Um die Funktionsweise der Groteske zu erläutern wird vor allem Carl Pietzcker herangezogen, der davon ausgeht, dass die Groteske mit einer bestehenden Erwartungshaltung breche. Dabei nehme sie zudem Bezug auf die Gesellschaft. In diesem Abschnitt wird also eine Gesellschaftskritik des Autors Khider diskutiert, die anhand der Groteske deutlich wird. Nicht zuletzt wird der Groteske das Potential zur gesellschaftlichen Veränderung eingeräumt.

³⁵ Vgl. R. BARTHES, *Am Nullpunkt der Literatur, Literatur oder Geschichte, Kritik und Wahrheit*, S. 16-18.

Teil drei geht weiter auf subversive Momente in Khiders Werk ein, welche die deutsche Gesellschaft, ihre Bürger, aber zum Beispiel auch Refugees betreffen. In seinen Romanen „Der falsche Inder“ und „Ohrfeige“ stellt Khider vermehrt Alltagsrassismus und Stereotype dar. Um Stereotype zu unterlaufen, lässt er Figuren im Text außerdem Mimikry anwenden. Das Konzept des Stereotyps, wie auch das der Mimikry wird mit Homi K. Bhabha näher erläutert. Auch in diesem Abschnitt wird Khiders Gesellschaftskritik verhandelt – so ist schon der Verwendung eines Stereotyps meist ein subversives Moment eigen, denn ein Stereotyp wird in der Literatur oftmals zu seiner Dekonstruktion eingesetzt. Khider stellt etwa Frauen stereotyp dar, wodurch nicht bloß solche Stereotype subvertiert werden, sondern auch das des machistischen Arabers, der jene Frauenstereotype als Erzähler wiedergibt. Auch die Funktionsweise des Stereotyps als Fetisch wird in diesem Abschnitt der Arbeit diskutiert.

Viertens soll der Sprache besondere Beachtung gelten. Dabei wird zunächst der Frage nachgegangen, warum der Autor sich für das Deutsche als seine Literatursprache entschied und was ihm das Schreiben auf Deutsch bedeutet. Ein wichtiger Punkt diesbezüglich ist die dabei entstehende Distanz. Allgemein wird die Fremdsprache als ein Ort der Zuflucht besprochen und es wird erörtert, inwiefern schriftstellerische Tätigkeit in diesem Kontext für die deutsche Literaturlandschaft bereichernd sein kann. Im Weiteren wird auf paradigmatische Techniken der Sprachgestaltung eingegangen und es werden solche beleuchtet, die für den Autor Khider typisch sind. Hervorzuheben ist etwa seine Lakonie. Mit Roland Barthes soll eruiert werden, was bei Khider wohl Teil eines latenten „Stils“ ist und was auf bewusste Gestaltungstechniken rückführbar ist. Daran anknüpfend wird auch das Konzept der Sprachlatenz besprochen. Weiterhin widmet sich dieser Teil der biografischen Lesart sowie Khiders Spiel mit dieser, den metafikionalen Elementen seiner Werke, dem unzuverlässigen Erzählen sowie Strategien der Verunsicherung und Doppelung.

Der letzte Abschnitt setzt sich zu Beginn mit dem Konzept des Transnationalismus auseinander und befasst sich dann mit dem Dasein von ExilantInnen sowie der Heimatverstrickung und wie dies in Khiders Werk von Bedeutung ist. Die Frage danach, was in diesem Kontext Freiheit bedeute, wird anhand Vilém Flussers versucht zu beantworten. Es wird gezeigt, wie Khiders Figuren sich durch Alienierung, ironische Verhandlung des Herkunftsmythos und der Unterminierung von Nationalismus sowie durch angelegte Duplizität von Fixationen lösen; anknüpfend wird die für die Migrationsliteratur paradigmatische Identitätsproblematik besprochen und literarisch inszenierte Hybridisierungsprozesse dargelegt. Auch die Orientierungsproblematik wird thematisiert sowie eine festzumachende Volatilität angesichts der unsteten Figuren und Orte.

2. Ernsthafte Unterhaltung: Komik und Ironie bei Khider

Welche Rolle spielen Humor und Ironie in der Migrationsliteratur? Es scheint, als seien ihre Erzählweisen vornehmlich von einem Duktus der Ernsthaftigkeit geprägt, was wohl auf die zumeist ernststen Themen, etwa Migration, Flucht, Exil, Integration, zurückzuführen ist. Setzt man sich mit Abbas Khiders Werken auseinander, fallen jedoch der lapidare, bald grobe Humor und der ironische Ton seines Schreibens auf. Auch Dieter Schmitz (D. H. SCHMITZ 2015, S. 184) legt dar, dass die Mehrheit der Bücher, die sich mit dem Themenkomplex „Identität, Heimat und Integration sowie dem Spannungsfeld von ‚alteingesessener‘ Bevölkerungsmehrheit und ‚neuer‘ Minderheit“ befassen und im Feuilleton und der Wissenschaft behandelt werden, „eher ‚ernst‘ und problemzentriert“ sind: „Literatur, die mahnende Finger auf die Wunden der Zeit legt.“ (D. H. SCHMITZ 2015, S. 184) Schmitz zufolge habe sich indes „auf dem deutsch(sprachigen) Buchmarkt längst ein reges und kommerziell erfolgreiches Subgenre epischer Texte etabliert“, welches sich thematisch der Migrationsliteratur zuordnen lasse, entsprechende Themen jedoch „auf unterhaltsame Weise aufarbeitet“. (D. H. SCHMITZ 2015, S. 185) Schmitz fügt hinzu, dass es zwar einige humoristische Texte zum definierten Themenkomplex gebe, etwa Hatice Akyüns (2005) „Einmal Hans mit scharfer Soße“, dass solche Werke aber kaum Beachtung von Feuilleton und Wissenschaft erfahren und ihnen aufgrund ihrer vermeintlich seichten Unterhaltung literarische Qualität abgesprochen werde.³⁶ (D. H. SCHMITZ 2015, S. 184)

Humor und Ironie stellen in vielen Untersuchungen tatsächlich nur einen Nebenaspekt dar. Auch bei Harald Tanzer, der die „Deutsche Literatur türkischer Autoren“³⁷ untersucht. Er konstatiert eine „Hinwendung zur Ironie und zum spielerischen Schreiben“ (H. TANZER 2004, S. 306) der

³⁶ Heidi Rösch merkt diesbezüglich bereits in ihrer richtungsweisenden Arbeit zur „Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext“ an, dass die literarische Qualität aufgrund germanozentrischer bzw. eurozentrischer Ansätze oftmals nicht als Kriterium zur Beurteilung dienen könne, zumal viele AutorInnen auch vor dem Hintergrund außereuropäischer Literaturtraditionen gesehen werden müssten (H. RÖSCH, *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext, Eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami*, Frankfurt am Main 1992, S. 31).

³⁷ So der Titel von Tanzers Aufsatz, in: *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, (Hrsg.) K. Schenk – A. Todorow – M. Tvrdík, Tübingen, Basel 2004, S. 301-315.

untersuchten Literatur Ende der 70er- und zu Beginn der 80er-Jahre.³⁸ „Deutlich versöhnlicher“ (ebd., S. 307) wirke diese ironisierte Literatur im Gegensatz zu jener kurzweilig politisierten, die rund um den PoLiKunst-Verein entstand.

2.1. Komische Effekte: Fremde Sprache als Mittel und Thema des Humors

Esther Kilchmann legt in ihrem Aufsatz zur „Poetik des fremden Worts“³⁹ unter anderem dar, wie AutorInnen anhand der Technik „heterolinguales Schreiben bzw. textinterne Mehrsprachigkeit“ (E. KILCHMANN 2012, S. 110) komische Effekte erzeugen. Sie geht dabei von der kunstvollen und daher – wie schon Aristoteles befand – „fremdartig und überraschend“ (dies., S. 109) wirkenden Sprache der Literatur aus, die auch ganz bewusst gegen Regeln und Normen verstoße. Für Kilchmann ist nun die Umkehrung der Erkenntnis ‚fremdartig ist poetisch‘ bedeutend – sie stellt die Theorie einer „Poetizität der Fremdsprache“ auf und nimmt „eine Strukturähnlichkeit von poetischer und fremder Sprache“ an (E. KILCHMANN 2012, S. 110). Denn auch das fremde Wort widersetze sich „dem reibungslosen, scheinbar selbstverständlichen Gebrauch“. (Ebd.)

Kilchmann vertritt weiterhin die These, dass sprachexperimentelle Auseinandersetzung konstitutiv für die „heterolinguale Gegenwartsliteratur“ ist (E. KILCHMANN 2012, S. 111). Sie sei dabei insbesondere auf ein interlinguales Spiel ausgerichtet und könne so „Verfremdung und Entautomatisierung“ (ebd.) hervorbringen. Des Weiteren fokussiere die heterolinguale Literatur auf die „Materialität der Schrift, des Wortes, der einzelnen Buchstaben und Laute“, wodurch „Bedeutungsgenerierungen (sprach)kritisch reflektiert“ werden. Ebenso gebe es Kilchmann zufolge eine Neigung zu „schriftmagischen Vorstellungen“ und „Kindersprache“ sowie „Techniken des (witzigen) Sprachspiels“ werden genutzt (E. KILCHMANN 2012, S. 111). Die heterolinguale Literatur sei zudem geprägt von einer, ihren heterolingualen Verfahren geltenden Programmatik – über die bloße Verwendung solcher Verfahren hinaus, setze man sich zugleich poetologisch mit ihnen auseinander (ebd.).

Komische Effekte werden beispielsweise mittels Verballhornungen von Fremdwörtern erzielt, so führt Kilchmann im Abschnitt zur Komik aus.⁴⁰ Typisch für die heterolinguale Literatur sei, dass

³⁸ Als Beispiel nennt Tanzer Şinasi Dikmen und dessen satirische und kabarettistische Texte. In „Wir werden das Knoblauchkind schon schaukeln“ thematisiere er „die Problematik der gegenseitigen Wahrnehmung, der Fremdwahrnehmung“ (H. TANZER, *Deutsche Literatur türkischer Autoren*, in: *Migrationsliteratur*, (Hrsg.) KLAUS SCHENK – ALMUT TODOROW – MILAN TVRDÍK, Tübingen, Basel 2004, S. 306). Weitere Autoren, die Tanzer erwähnt, sind Akif Pirinçci, der mit „Tränen sind immer das Ende“ einen unterhaltsamen „Werther-Roman“ (ebd.) verfasst habe, der auch Themen wie Holocaust und Neonazis aufgreift, sowie Osman Engin, der in „Deutschling“ wiederum die gegenseitige Wahrnehmung thematisiert und in seinen satirischen Texten auch auf „groteske Überzeichnung“ (ebd., S. 307) zurückgreife.

³⁹ E. KILCHMANN, *Poetik des fremden Worts. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur*, Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik 3 (2), 2012, S. 109–130.

⁴⁰ Vgl. E. KILCHMANN, *Poetik des fremden Worts. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur*, Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik 3 (2), 2012, S. 109–130. Hier: S. 124.

dieser Effekt nicht bloß auf ‚Fremdes‘ gerichtet sei, sondern – interlinguale Spannung erzeugend – auch auf die ‚eigene Sprache‘ rückbezogen werde, die nun ebenso komisch wirken könne. Der komische Effekt könne weiterhin auf die Erzählerinstanz und dessen Sprache oder auf die Sprache „des impliziten Lesers“ gerichtet sein (E. KILCHMANN 2012, S. 124). Durch Sprachmischung und Entautomatisierungen von Wörtern werde Distanz zur je eigenen Sprache geschaffen und Komik erzeugt – das Vertraute wird ins Komische gewendet und „je aufgeladener die Wortbedeutung in emotionaler oder historischer Hinsicht ist“ (E. KILCHMANN 2012, S. 125), desto größer sei die subversive Komik. Doch welche Beispiele heterolingualen Schreibens und von Entautomatisierung, die auf einen komischen Effekt abzielen, lassen sich bei Abbas Khider festmachen?

Anzunehmen wäre wohl, der Autor ließe seine Erstsprache Arabisch einfließen, um durch sie Effekte der Entautomatisierung im deutschen Text zu erzeugen und für komische Momente im Zuge heterolingualen Schreibens zu sorgen. Tatsächlich wirkt die Verwendung des Arabischen bei Khider aber durchweg eher affektlos. Den dabei entstehenden Verfremdungseffekt nutzt der Autor scheinbar bloß um seiner selbst willen, nicht aber um weitergehend komische Effekte zu erzeugen – zumal es sich bei den Einfügungen des Arabischen mehrheitlich um Namen (von Orten, Personen) handelt und diese in der Regel sogleich ins Deutsche übersetzt werden. Die arabische Sprache dient scheinbar einer nur sachbetonten sprachlichen und lebensweltlichen Verortung.

Der Komik dient vielmehr die internationale Lingua franca Englisch. Die in vielen Teilen der Welt allgemein anerkannte Verkehrssprache dient auch außerliterarisch zur Verständigung zwischen Menschen verschiedener (Sprach-)Herkünfte und bietet sich somit für literarisch dargestellte Momente interlingualer Komik an. Eine Situation und eine Kombination aus einem deutschen und einem englischen Wort können schon einmal Anlass für ekstatischen Überschwang sein: Als während einer Feier im Asylantenheim die Wachmänner auftreten, um für Ruhe zu sorgen, entgegnet ein Feiernder: „But today is Freitag!“ (A. KHIDER 2016, S. 102) Daraufhin ein Wachmann: „Hausordnung! Be quiet!“ Nachdem die Wachmänner gegangen sind, wiederholen die Feiernden formelhaft „Hausordnung quiet“, werden dabei lauter und beginnen auf Gegenständen zu trommeln, sich „wie die Affen im Zoo“ aufzuführen, sodass sich Karim fühlt „wie ein Teil einer Sekte, die in völliger Besinnungslosigkeit ihre Götter anruft.“ (Ebd.)

Sprachmischungen mit englischer Sprache wirken oft humorig, so klingt für Karim die Katzenrassebezeichnung „British Shorthair [...] wie ein englischer Lord“ (A. KHIDER 2016, S. 147). Die besagte Katze, so scheint dem Protagonisten, erfährt auch entsprechende Behandlung und „ihrem Blick nach zu urteilen, schien sie sich sogar selbst darüber bewusst zu sein.“ (Ebd.)

Khiders Sprachwitz zeigt sich vor allem in der Verwendung der deutschen Sprache und weniger im Rahmen heterolingualen Schreibens. Von solchen Friktionsmomenten im Umgang mit der

deutschen Sprache spricht der Autor selbst, die Begegnung mit dem Deutschen sei wie die mit einer fremden Frau:

„Wenn die merkt, dass der Mann verknallt ist, wird sie zickig. Lässt das Interesse des Mannes nach, wird sie etwas großzügiger. Inzwischen habe ich das Gefühl, ich kann diese Frau schon anfassen, aber sie hat noch nicht all ihre Klamotten ausgezogen. Ich muss sie weiter erobern.“ (C. GEIßLER 27.01.2016)

Schon diese Beschreibung lässt einen eigenwilligen, spielerischen Zugang zur Fremd- und Literatursprache Deutsch annehmen. Die Aneignung der deutschen Sprache wird bildlich-scherzhaft mit der Eroberung einer Frau verglichen – jeweils sei demnach die Annäherung nur allmählich und mit viel Gespür für intime Spannungsmomente möglich. Die Beziehung zwischen Autor und Sprache beruhe also auf Gegenseitigkeit. Nur wenn er sich um sie bemühe, könne er ihr näher kommen und nur, wenn sie sich ihm zu öffnen bereit sei, offenbare sie sich ihm ganz. Ähnlich spielerisch beschreibt der Protagonist Karim in „Ohrfeige“ seinen anfänglichen Umgang mit der Fremdsprache Deutsch, die er erstmals beruflich auf einem Wertstoffhof anwenden muss:

„Im Allgemeinen brauchte es für die Arbeit nicht viel Wissen. Ich musste nur ein paar Wörter und Sätze lernen, die ich dann ständig wieder verwendete: Wo soll das hin? Plastik oder Restmüll? Danke. Bitte. Hallo. Auf Wiedersehen. Aus diesen Bausteinen baute ich meine Sätze, ich recycelte und sortierte die Vokabeln genauso wie den Müll.“ (A. KHIDER 2016, S. 153)

Auf lustige Weise ist hier nicht bloß der stupide Job des Müllsortierens wiedergegeben, es wird der Umgang eines Anfängers mit einer Fremdsprache reflektiert und die Stupidität direkt auf das anfängliche Erlernen der deutschen Sprache übertragen. Die immer gleiche Arbeit mit den immer gleichen Abläufen wird mit den steten Wiederholungen von grundlegenden Wörtern und Wendungen beim Sprachenstudium in Relation gesetzt. Zwar wirkt der so lapidar angebrachte Vergleich, das beschriebene Recyceln von Vokabeln komisch, der Situation ist jedoch, ob der Schwierigkeit des Sprachenlernens, zugleich etwas Trübsinniges eigen. Nicht nur erscheint das Erlernen der Fremdsprache monoton und wenig aufregend, die Vokabeln der deutschen Sprache werden gleichgesetzt mit dem ebenso sortierten Müll.

Mit dieser ihm eigenen Lakonie, die manches Mal zum Grobhumorigen und Derben neigt, zieht Khider die deutsche Sprache entweder als Objekt der Begierde allmählich aus oder sein Protagonist degradiert sie im direkten Vergleich mit sortiertem Müll. Hierin zeigt sich schon eine für den Autor typische Vorgangsweise von gleichzeitiger Distanz und Nähe: Der Gegenstand, hier die Fremdsprache Deutsch und ihr Erlernen, wird zugleich herangeholt und mittels humoristischer, ironischer Betrachtungsweise auf Distanz gehalten. Diese Technik ist auch hinsichtlich Khiders Bezug auf die außerliterarische Wirklichkeit festzumachen, wie Moritz Schramm eindrücklich in seinem Aufsatz „Ironischer Realismus. Selbstdifferenz und Wirklichkeitsnähe bei Abbas Khider“ (2016) darlegt.

2.2. „Mein Spaßvogel ist in seinem Spaß verloren geflogen“ – Ironie und Realismus bei Khider

Das Werk Khiders könne weder ganz als post-postmoderne Literatur noch als Literatur der Postmoderne eingeordnet werden, vielmehr sei sie „zwischen einer postmodernen Ironie, welche die diskursive Konstruktion der Wirklichkeit reflektiert und in den Texten exponiert, und einem ‚neuen Realismus‘, der eine Annäherung an die Wirklichkeit literarisch inszeniert“ (M. SCHRAMM 2016, S. 72), anzusiedeln. Im Sinne der neuen Literaturströmung sind auch bei Khider viele Referenzen auf lebensweltliche Bezugspunkte zu konstatieren. In seinen Romanen bietet er reichlich geografische Angaben, die den LeserInnen die Verortung der dargestellten Handlung in der realen Welt erlauben und auch zeitliche Einordnungen sind möglich, wenn Rafid beispielsweise in „Der falsche Inder“ davon erzählt, dass er in Bagdad im Gefängnis saß, was nicht so absonderlich gewesen sei, denn „in den Neunzigerjahren gehörte das zur Normalität“ (A. KHIDER 2008, S. 100) oder wenn Karim in „Ohrfeige“ erzählt, wie er kurz nach dem Attentat auf das World Trade Center in New York die TV-Berichterstattung verfolgt (A. KHIDER 2008, 163 f.). Im Falle Khiders sei jedoch keine bloße „Rückkehr zur Realität“ (M. SCHRAMM 2016, S. 72) zu verzeichnen, wie Schramm eruiert, vielmehr ein „ironischer Realismus“.

Zur Anwendung kommt dabei die bereits erwähnte Technik simultaner Nähe und Distanz. In Bezug auf die Wirklichkeitsdarstellung bei Khider finde dies darin Ausdruck, dass der Autor zum einen durch raum-zeitliche Verortbarkeit und eine wirklichkeitsgetreue Darstellung Nähe zur Realität erzeuge und auf der andern Seite aber die subjektive Konstruktion der Realität herausstelle.⁴¹ Während die Realitätsreferenz auch entscheidend „durch die autobiografische Verankerung des Textes [...] legitimiert“ (M. SCHRAMM 2016, S. 74) werde, unterlaufe beispielsweise im Roman „Der falsche Inder“ das, der vermeintlich authentischen Realitätsdarstellung vorgelagerte, „erinnernde Ich“ den „Anspruch einer objektiven Darstellung“ (ebd.).⁴² Der erinnerte Erzähler gibt sich selbst als höchst unzuverlässig aus: „Denn ich vergesse nicht nur Namen und Aussehen, auch die Zeiten mischen sich oft in meinem Kopf, und am Ende kann ich das Jahr nur ungefähr schätzen.“ (A. KHIDER 2008, S. 26) Khider unterlaufe nicht nur die, durch autobiografische Referenzen authentifizierte, vermeintlich objektive Darstellung, sondern verhandle damit auch dieses „aporetische Spannungsverhältnis im Roman spielerisch-ironisch“ (M. SCHRAMM 2016, S. 75) qua metafikционаler Perspektive.

⁴¹ Valerie Böckel legt dar, dass Ottmar Ette in Bezug auf Genettes Begriffe „Diktion“ und „Fiktion“ den dazwischen angelegten Terminus „Friktion“ geschaffen habe. Denn Reiseberichte stünden „im Spannungsverhältnis zwischen erzähltem Ich und erzählenden Ich“ (V. BÖCKEL, *Migration in der österreichischen Literatur*, S. 7).

⁴² Schramm nennt hier den von Jürgen Link geprägten Begriff der „Aporie der Authentizität“ (J. LINK, „Wiederkehr des Realismus“ - aber welches?, *Mit besonderem Bezug auf Jonathan Littell*, *kultuRRRevolution. Zeitschrift für angewandte diskurstheorie*, 2008, S. 6–21. Hier: S.14).

Diese, von Schramm erläuterte Vorgangsweise Khiders, die „den stets mitlaufenden Wirklichkeitsbezug zugleich einfordert und herausfordert“ (M. SCHRAMM 2016, S. 79),⁴³ erzeugt den für Khider bezeichnenden Effekt von gleichzeitiger Distanz und Nähe nicht allein vermittelt eines Bruchs mit der Authentizität der Wirklichkeitsdarstellung durch exponierte Subjektivität. Zwar nennt Schramm Khiders ironische Spielart, die den Realismus unterlaufe, doch verweist er nicht auf das Antezedens dieser Spielart: Die Ironie selbst und das Humoristische, die zusammen einen grundlegenden Tenor von Khiders Schreiben sowie eine Technik der Distanznahme des Autors bilden. Schramm nennt als Distanz erzeugende Techniken Khiders „Formen der Fiktionalisierung von Personen“ (M. SCHRAMM 2016, S. 80),⁴⁴ außerdem etabliere er eine Form, die „eine Distanz des Erzählers zum Geschehen und eine Distanz des Erzählers zum eigenen Selbst“ (ebd.) etabliere, er nennt weiterhin Khiders Multiperspektivität, wodurch „die Literarizität der Erzählung“ (M. SCHRAMM 2016, S. 81) hervorgehoben werde. Diese Aufzählung kann mit Khiders oft betontem und im Feuilleton gelobtem humoristischen Zugang zu häufig ernsten Themen, sie kann mit seiner Technik der ironisierenden Distanznahme ergänzt werden. Diese Herangehensweise des Autors ist in allen seinen Werken festzumachen. Kaspar Heinrich schreibt für den Spiegel Online: „All seine Bücher durchzieht eine fast kindliche Unbedarftheit, ein schalkhafter Humor.“ (K. HEINRICH 02.02.2016) Khider erzeugt so Momente der Entautomatisierung und der Distanz.

An einer Wand des Berliner Bahnhofs Zoologischer Garten liest der Protagonist der Rahmenhandlung in „Der falsche Inder“: „Mein Spaßvogel ist in seinem Spaß verloren geflogen“ (A. KHIDER 2008, S. 7 f.). Der durch das Sprachspiel erzeugte Effekt der Entautomatisierung führt dazu, dass der Leser die Bedeutungsgenerierung des Worts ‚Spaßvogel‘ hinterfragt. Khider bricht die Bedeutung der Tiermetapher auf, indem er sie wörtlich nimmt. Er lässt den Vogel tatsächlich fliegen – die Vorstellung eines tatsächlich fliegenden Spaßvogels ist wiederum komisch. Zwar ist der zweite Wandspruch vergleichsweise simpel, liest man ihn aber unter dem Eindruck der vorangegangenen Entautomatisierung, so stellt sich auch hier ein Effekt des Komischen ein, der sich aus der Vorstellung speist, es sei eine wirkliche Maus gemeint: „Simone ist meine Maus.“ (A. KHIDER 2008, S. 8) Khider führt damit auch vor Augen, wie das Deutsche als fremde Sprache wahrgenommen wird, nämlich oft ohne Kenntnis metaphorischer Bedeutungserweiterungen.

An anderer Stelle geht Khider ganz ähnlich vor: „Ich schwöre bei allen sichtbaren und unsichtbaren Geschöpfen, ich habe sieben Leben. Wie eine Katze. Nein, nein, sogar doppelt so viele. Die Katzen könnten vor Neid erblassen.“ (A. KHIDER 2008, S. 100) Er setzt die Redewendung der

⁴³ Dies sei im Kern die Funktionsweise des, von Schramm im Hinblick auf Khiders Werk geprägten „ironischen Realismus“ (M. SCHRAMM, *Ironischer Realismus*, in: *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*, (Hrsg.) S. R. FAUTH – R. PARR, Paderborn 2016 (= Szenen / Schnittstellen), S. 79).

⁴⁴ Etwa, wenn sich der Protagonist in „Ohrfeige“ hinsichtlich seines Auflehns gegen die Asylbeamtin mit einem, den Olymp erstürmenden Helden vergleicht (vgl. A. KHIDER, *Ohrfeige*, München 2016, S. 11) oder, wenn sich der Erzähler in „Der falsche Inder“ in Anbetracht seiner eigenen Flucht auf die Odyssee bezieht (vgl. A. KHIDER, *Der falsche Inder*, Hamburg 2008, S. 154).

sieben Katzenleben ein, um sie sodann zu entautomatisieren und zu ridiculisieren. Wie beim Spaßvogel entsteht der humorvolle Effekt dadurch, dass die Redewendung wörtlich, im Fall der sieben Katzenleben scheinbar ungeachtet ihrer bloß figurativen Aussage verwendet wird. Durch das humorvolle Spiel mit einer bekannten Wendung wird ironische Distanz zu dieser Wendung geschaffen.

Im Roman „Ohrfeige“ wird ein Städtenamen zum Anlass für Entautomatisierung genommen. Dem Protagonisten Karim wird erklärt, er solle selbstständig mit Bus und Zug nach Bayreuth fahren. Karim stellt etwas verwirrt fest: „Mein nächstes Ziel klang wie die libanesischen Hauptstadt. ‚To Beirut?‘, fragte ich den schweigsamen Beamten [...]. ‚Yes, Bayreuth. Das ist nicht weit.‘“ (A. KHIDER 2016, S. 57) Die Entautomatisierung verdeutlicht auf humorvolle Weise den ähnlichen Klang der beiden Städtenamen und die damit einhergehende Möglichkeit der Verwechslung. Eine Verwechslung wirkt umso komischer, wenn man sich die bedeutenden Unterschiede zwischen der bayerischen Kleinstadt und der libanesischen Millionenstadt vor Augen führt. Die Sprachmischung spielt sich hier sowohl zwischen Deutsch und Englisch ab, als auch auf Ebene der Idiolekte – denn sowohl individuelle Aussprache des bayerischen Beamten oder des irakischen Refugees, als auch individuelles Gehör können hier einer Verwechslung zuträglich sein.

Eine weitere Entautomatisierung im interlingualen Spannungsverhältnis zwischen Deutsch und Englisch bezieht sich auf die Wörter ‚Bürger‘ und ‚burger‘. Als Karim Mensy in „Ohrfeige“ einen Termin beim Arbeitsamt hat, schlägt „Herr Sepp“ (A. KHIDER 2016, S. 157) einen Job bei Burger King vor, mit diesem könne er „langsam ein guter Bürger werden.“ (Ebd.) Rafid, der Karim als Übersetzer begleitet, erkundigt sich aufgrund der beinahe homophonen, für anderssprachig trainierte Ohren kaum zu differenzierenden Wörter: „Wie meinen Sie das, ein Burger werden?“ (A. KHIDER 2016, S. 158) Wieder zeigt Khider, diesmal auch mittels Sprachmischung, die Schwierigkeiten auf, die sich für Deutschlernende im alltäglichen Umgang mit der deutschen Sprache ergeben können und zu komischen Situationen wie dieser führen können.

Auch der Klang der deutschen Sprache wird reflektiert und dadurch ein komischer Effekt erzeugt. So beschreibt Karim, wie er versucht, den Unterhaltungen der Deutschen zu folgen, um dabei auch die Sprache zu lernen. Die Laute, die er hört, klingen aber „wie Störgeräusche eines Radios, wenn der Sender nicht richtig eingestellt ist“ (A. KHIDER 2016, S. 121). Er beschreibt die wahrgenommenen frikativen Phoneme: „sch ... schi ... ch ... cho ...“. (Ebd.) Zwar wirkt diese Beschreibung auch komisch, es mischt sich jedoch angesichts der Verständnislosigkeit auch Melancholie bei. Dies ist bezeichnend für Abbas Khider: Das Komische kommt gepaart mit Tragik, oft werden tragische Darstellungen ironisiert und dadurch ins Komische gewendet.

Im fünften Kapitel von „Der falsche Inder“, das „Rette mich aus der Leere“ (A. KHIDER 2008, S. 67) titelt, kommt es zu einem fast schon inflationären Gebrauch des Worts ‚Leere‘. Es beginnt als

„eine Art Krankheit“ (A. KHIDER 2008, S. 71), die den Protagonisten befällt, nachdem er aus der politischen Haft freigelassen wird und „in eine große Leere“ (ebd.) fällt. Er beschließt, die „Leere der Heimat“ (ebd., S. 72) zu verlassen und gelangt in „die Leere des Exils“ (ebd., S. 73), nach Libyen, „ein Land, so mit dem Sand der Grausamkeit angefüllt, dass selbst ein Kamel in der Leere dieses Landes die Orientierung verliert.“ Schließlich macht er sich auf den Weg nach Europa, doch an der griechisch-türkischen Grenze wird er immer wieder von der türkischen Grenzpolizei aufgegriffen – „die Wege waren alle versperrt, und die Leere stank schon zum Himmel.“ Es stellt sich heraus, dass diese Leere „das Einzige [ist], was einem als ewiger Begleiter bleibt.“ (A. KHIDER 2008, S. 73) Auch in Griechenland und dann in Deutschland ist sie gegenwärtig. Immer wieder ruft Rasul ein Bittgebet aus: „Gott, rette mich aus der Leere!“ Je aussichtsloser die Situation, desto verzweifelter wird der Ausruf. Hier spielt Khider auch mit der graphischen Darstellung der Sprache und zieht den E-Doppelvokal in die Länge, um die Leere auch schriftbildlich sichtbar zu machen: „Gott, rette mich aus der Leeeeeeeeeere!“ (A. KHIDER 2008, S. 75) Sowohl der fast inflationäre Gebrauch des Worts, als auch die emotionsgeladenen Varianten der Bittgebete und die Spielerei auf graphischer Ebene erzeugen komische Effekte.

2.3. „Diese wunderbare Fähigkeit, selbst in der grausamsten Situation noch Humor haben zu können“ – Die Verbindung aus Humor und Tragik

Und doch wird hier von einer tiefen Hoffnungslosigkeit, von Entwurzelung und innerer Leere erzählt. Khider versteht es, auch tragische Schicksalswege unterhaltsam und humoristisch wiederzugeben. Dies findet auch breite Anerkennung im Feuilleton. So heißt es beispielsweise bei Südwest Presse Online in Bezug auf „Ohrfeige“, dass es dem Autor gelinge, „die existenzielle Verzweiflung seines Protagonisten in so komischen, manchmal grotesken Momenten zu schildern, dass die Tragödie fast ein bisschen in den Hintergrund gerät.“ (SÜDWEST PRESSE ONLINE 20.02.2017) Katharina Granzin schreibt für die Frankfurter Rundschau: „Wahre Tragik, echte Dramatik kommen bei Abbas Khider nie allein daher“ (K. GRANZIN 24.03.2016), stets sei sie in Begleitung einer ihrer „Schwestern: der Komik oder der Groteske.“ Weiter schreibt sie, Khider sei „ein Meister darin, existenzielle Verzweiflung in kleinen Momenten absurder und anderer Komik zu spiegeln.“ (K. GRANZIN 05.02.2016) Dies legt die Rezensentin weiter an Khiders neuestem Roman „Ohrfeige“ dar, den sie als „Schmierenkomödie“ bezeichnet. Die Brüste des Protagonisten, Karim Mensy, seien „ein groteskes Element“. Der Groteske ist, wie bereits gezeigt/noch zu zeigen ist, ein subversiver Moment eigen. Zunächst, da sie den Erwartungen der LeserInnen zuwiderläuft. Bezüglich des grotesken Elements von

Karims Brüsten aber liegt die Subversion auch darin, dass durch das groteske Element, durch diese komische Begebenheit des geflüchteten, jungen Irakers, der allein aufgrund seiner Brüste, die ihn Peinigung im Irak fürchten lassen, nach Deutschland kommt, die Debatte um Refugees auf eine neuartige, humoristische Weise beleuchtet wird. Wieder ist der Text scheinbar ganz nah am Geschehen in der außerliterarischen Wirklichkeit, wieder befreit der Autor aber die Realitätsreferenz durch ironisierende Distanznahme von ihrer Ernsthaftigkeit und Tragik.⁴⁵

Wie eng verknüpft Humor und Tragik bei Khider sind, lässt auch ein Blick auf den persönlichen Lebensweg des Autors erahnen. Zwei Jahre verbrachte er in irakischer Haft; unter widrigen Umständen und trotz Folter kam ihm der Humor nicht abhanden und lehrte ihn, wie er sagt, mit dem Erlebten überhaupt erst „umzugehen“ (ROBERT BOSCH STIFTUNG 2010, S. 11). Die humorvolle, distanzierte Betrachtung macht das Tragische ertragbar. Diese Erfahrung scheint er direkt auf sein Schreiben umzumünzen. Indem Khider „ein erheiterndes Schlaglicht“ (K. GRANZIN 24.03.2016) auf Szenen werfe, „die bei trüberer Beleuchtung vielleicht nur traurig“ wären, so schreibt Granzin, helfe oder täusche er Lesern über die eigentliche Tragik des Erzählten hinweg und mache es erträglich. Khider selbst sagt: „Der Mensch hat diese wunderbare Fähigkeit, selbst in der grausamsten Situation noch Humor haben zu können.“ (ROBERT BOSCH STIFTUNG 2010, S. 11)

Auch in seinen Texten misst der Autor dem Humor solch eine Bedeutung zu. Hier setzt er um, was er aus Erfahrung weiß: Humor kann nicht gebrochen werden, er hält selbst den widrigsten Gegebenheiten stand. Im Roman „Die Orangen des Präsidenten“ (2011) schreibt Khider über den Alltag in einem irakischen Gefängnis;⁴⁶ humoristische Elemente fehlen trotz der düsteren Thematik nicht. Den Widerspruch von Lachen und Leiden erklärt der Autor als hinfällig, beides kann neben- und miteinander vorhanden sein. Schon in den ersten Sätzen des Romans macht er dies deutlich:

„Meine Mutter weinte, wenn sie sehr glücklich war. Sie nannte diesen Widerspruch ‚Glückstränen‘. Mein Vater dagegen war ein überaus fröhlicher Mensch, der überhaupt nicht weinen konnte. Und ihr Kind? Ich erfand eine neue, melancholische Art des Lachens. Man könnte es als ‚Trauerlachen‘ bezeichnen. Diese Entdeckung machte ich, als mich das Regime packte und in Ketten warf.“ (A. KHIDER 2011b, S. 5)

Dass das Lachen ein körperliches Phänomen ist, wird schon in den Beschreibungen des Protagonisten Mahdi Muhsins von seiner Mutter und seinem Vaters deutlich. Die Mutter lacht dermaßen, dass sie „Glückstränen“ (A. KHIDER 2011b, S. 5) weint – aus des Erzählers kindlich-naiver Perspektive ist in diesem Wort ein Widerspruch enthalten, eben jener von Lachen und Leiden, die erzeugte Entautomatisierung fokussiert das geläufige Oxymoron aus metasprachlicher Distanz. Der Vater

⁴⁵ Laut Löffler hat Khider „einen freien, friedlichen und toleranten Irak nie gekannt“ (S. Löffler, *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*, S. 199). Daher gehöre diese Distanznahme durch Ironie und Humor zum Repertoire des Autors, daher sind weiterhin „Nostalgie und Trauer über die verlorene Heimat“ (ebd.) nicht Teil seines Gefühlsrepertoires.

⁴⁶ Sigrid Löffler zufolge sind „Gefängnistexte [...] ein integraler Teil der Migrationsliteratur“ (S. LÖFFLER, *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*, S. 15), denn einigen AutorInnen ist daran gelegen, Missstände aufzudecken, was auch dazu führt, dass sie auch mit Inhaftierung konfrontiert werden. Als weitere Beispiele nennt Löffler Nuruddin Farah, Ken Saro-Wiwa, Ngũgĩ wa Thiong’o und Wole Soyinka.

dagegen ist durchweg fröhlich, was sich körperlich darin ausdrückt, dass er „überhaupt nicht weinen konnte“ (A. KHIDER 2011b, S. 5). Der Erzähler, als Spross dieser schon als inkomparabel markierten Elternteile, gibt weiterhin an, dass er sich mit der Zeit die Besonderheit des „Trauerlachens“ (ebd.) angeeignet habe, dem reinen Wortsinn nach ist dies die semantische Umkehrung des Determinativkompositums „Glückstränen“, mit welchem die Mutter attribuiert wird.

Diese Wortspielereien verbinden Lachen und Leiden noch aus der arglosen Sicht eines Kindes, die infolge dieser Arglosigkeit einem Anspruch auf Objektivität der Darstellung zuwiderläuft. In einer irakischen Haftanstalt, in der Mahdi einsitzen muss, vereinigen sich schließlich Lachen und Leiden aus ungeschöner Sicht eines Erwachsenen – die Darstellung erhebt deutlich Anspruch auf Authentizität. Auslöser ist ein Wärter, den der Erzähler „Charlie Chaplin“ (A. KHIDER 2011b, S. 5) nennt und der auch sonst eine recht lustige Gestalt abgibt: „Er war sehr klein, nur knapp über einen Meter groß, schien mir, und trug einen lustigen Zweifingerschnurrbart.“ Der harte Realismus wird wieder mittels ironisierender Distanznahme gebrochen, der Wärter wird als Witzfigur stilisiert. Doch dieser Wärter geht mit aller Brutalität gegen die Gefangenen vor: „Wenn er einen Gefangenen verprügelte, biss er sich mit spitzen Zähnen vor Lust auf seine wulstige Zunge und schrie, dass ihm der Speichel aus den Mundwinkeln triefte: ‚Hiwanat - Tiere!‘“ (A. KHIDER 2011b, S. 5) Als er aber, vom Prügeln aus der Puste, innehält, wagt der Erzähler, einen Blick auf ihn zu werfen und muss tatsächlich an Charlie Chaplin denken: „Ich prustete laut los und schrie in allen Tonlagen, krümmte und gebärdete mich, als hätte ich Lachgas eingeatmet.“ (A. KHIDER 2011b, S. 6) Folgender Tritte ungeachtet lacht er in einem fort, das Lachen macht ihn „unempfindlich gegenüber dem Schmerz, gegenüber der Angst und gegenüber der Verzweiflung.“ (Ebd.) Hier wird verbunden, was für gewöhnlich konträr zueinander steht: Lachen und Leiden. Dabei wird auf die unkontrollierbare Gewalt und die Betäubungskraft des Lachens hingedeutet. Der Protagonist muss loslachen, als hätte er „Lachgas“ (ebd.) eingeatmet. Weiter betäubt das Lachen nicht bloß, ihm wohnt außerdem zerstörerische Kraft inne: „Ich explodierte förmlich wie eine Mine.“ (A. KHIDER 2011b, S. 6) Das Lachen erlöst ihn plötzlich von Schmerz und Angst, zugleich fügt ihm die gewaltige Kraft des Lachens Leid zu: „Ich hatte das Gefühl, meine Lunge wäre bereits durchlöchert, und schmeckte Blut und Schleim in meinem trockenen Mund.“ (Ebd.) Als die Wärter völlig decouragiert die Zelle verlassen, hört das Lachen so abrupt auf, wie es begonnen hatte. Es bleibt dem Erzähler ein Rätsel, was es mit diesem Lachen, das zugleich erlösend-betäubend und unheimlich-zerstörerisch wirkt, auf sich hat, er hat „bis heute keine Erklärung dafür gefunden“ (A. KHIDER 2011b, S. 7), lässt er rückblickend wissen. Mit dem Niederschreiben seiner Erinnerungen erhofft er sich auch Klärung: „Vielleicht gelingt es mir ja sogar auf diese Weise, endlich das Geheimnis meines Lachens zu ergründen ...“ (A. KHIDER 2011b, S. 8).

2.4. Spott und Hohn: Khiders Rachemotiv

Das Motiv des Lachens nimmt in der Folter-Szene die Form eines widerständigen Mittels an, es widersetzt sich dem Leiden und kann so scheinbar eine körperliche und geistige Barriere zu den beigefügten Quälereien bilden. Dadurch unterläuft es die Macht der Folterer, die äquivalent zum beigefügten Leid ist. Das Lachen macht aber das Leiden scheinbar hinfällig und übernimmt sogar teilweise seine Funktion, es ist so gewaltig, dass es schon schmerzt und auch dadurch die von außen beigefügten Schmerzen als weniger machtvoll bestimmt.

Gleichzeitig findet eine Ironisierung der Folter-Szene an sich statt. Diese drückt sich zum einen in der Darstellung eines Wärters als lächerliche Figur aus, zum andern in der Ridikülisierung durch das mysteriöse Lachen. Dadurch wird auch jener, dem Motiv der Folter innewohnende Bezug zur harten Realität, der seine Legitimation aus autobiografischen Eckpunkten des Autors bezieht, widerstanden. Der Realitätsbezug wird durch eine ironisierende Distanznahme unterlaufen. Auch die Autorität der Folterer und des Systems Saddam Husseins werden infolgedessen subvertiert. Warda El-Kaddouri schreibt in Bezug auf Khider:

„Der Schriftsteller subvertiert in seinen fiktionalisierten autobiographischen Geschichten dadurch die Staatsmacht, dass er seine Figuren mit autoritativen Instanzen wie der Geheimpolizei, den Gefängniswärtern, dem Präsidenten, oder sogar Gott Spott treiben lässt.“ (W. EL-KADDOURI 2017, S. 40)

Der Autor kennt keine Autorität, die vor seinem Hohn gefeit wäre, auch nicht Gott. In „Ohrfeige“ lässt er seinen Protagonisten Karim „bei Allah und allen Arschlöchern des Himmels“ (A. KHIDER 2016, S. 220) schwören und in „Die Orangen des Präsidenten“ lässt er Mahdis Fluchtgefährten beim Verlassen des Iraks Allah zusammen mit anderen autoritären Entitäten verhöhnen:

„Obwohl ich sehr glücklich bin, meine Familie in Sicherheit gebracht zu haben, will ich eigentlich nur auf alles spucken. Auf die Heimat. Auf die Baathisten. Auf Amerika. Auf die Araber. Auf die Alliierten. Auf die ganze Menschheit. Und auf Gott, den Faulen, der seinen Hintern nicht hochkriegt.“ (A. KHIDER 2011b, S. 156)

Schramm konstatiert bei Khider weiterhin das zentrale „Motiv der Rache“ (M. SCHRAMM 2016, S. 75). Khider selbst sagt auf die Frage, ob das Schreiben für ihn eine therapeutische Funktion habe:

„Ich würde es eher eine Dämonenaustreibung nennen. Und eine Rache an denen, die mir Schmerz zugefügt haben. Eigentlich sind alle meine Romane eine Art Rache. Am Ende bin ich es, der zurückschlägt. Ich triumphiere mit den Mitteln der Literatur.“ (R. DÜKER 15. 03.2013)

Banalisierungen von Folterszenen und verspottende Darstellungen von Polizisten können demzufolge als Gegenstände dieser vom Autor beschriebenen Rache mittels Literatur gelesen werden. Damit muss

jede Realitätsreferenz, die an autobiografische Gegebenheiten geknüpft ist, unter dem Schlaglicht einer solchen Rache gelesen werden, die sich offensichtlich in großem Maße in Ironie und Humor ausdrückt. Mit einer ironisierenden Distanznahme kann Khider Figuren entstellen, Situationen banalisieren und zur Unterminierung rigider, autoritärer Systeme beitragen. Auf die Frage, wie er sich sprachlich mit der Folter, einem kompromisslos autoritären System, das Geschichten und Geständnisse erzwingt, auseinandersetzt, sagt er:

„Ich verstehe die Literatur als eine Kritik an der Realität. Wenn ich der Folter eine ganz eigene sprachliche Form entgegenstelle, dann entsteht ein Raum, den die Folterer nicht antasten können. Der Vorgang selbst wird dann banal und lächerlich. Ich entferne mich davon. Ich löse mich aber auch von der Geschichte, die ich erzähle. Die gehört plötzlich nicht mehr nur mir selbst. Dadurch wird alles viel leichter.“ (R. DÜKER 15. 03.2013)

So, wie der gefolterte Mahdi sich einen Raum des Lachens erschafft, in welchem seine Folterer keine Macht besitzen und er folglich unangreifbar ist, so erschafft Khider mit seinen ironischen Texten Räume, die unangreifbar sind, die aber zugleich subvertierende Macht haben, mit denen es dem Autor möglich ist, unblutige Rache zu üben. Dabei kann ein ganzer Roman dem latenten Motiv der Rache geschuldet sein, wie es beim jüngsten der Fall zu sein scheint, da hier mit dem deutschen Asylsystem abgerechnet wird. Es kann aber auch eine einzelne Szene Ausdruck dieses Rachemotivs sein.

In „Der falsche Inder“ setzt der Protagonist Rasul die arabische Sprache ein, um mit einem Polizisten seinen Spaß zu treiben. Zusammen mit anderen Arabern und irakischen Kurden wird Rasul von der türkischen Grenzpolizei aufgeschnappt und festgehalten. Um seine Mitgefangenen aufzuheitern und es dem Polizisten, der sie zuvor schlug, heimzuzahlen, lässt Rasul sich einen Sprachwitz einfallen: Er gibt sich als „Ana Maniuk“ aus, was auf Arabisch „Ich bin ein Arschloch“ (A. KHIDER 2008, S. 90) bedeutet. Als der Polizist ihn schließlich aufruft, reagiert Rasul nicht, sodass der Polizist den Namen mehrmals wiederholt. Der Witz hat Erfolg und Rasuls Schicksalsgenossen „mussten bereits derart lachen, dass einigen sogar die Tränen über die Wangen kullerten.“ (Ebd.) Das Sprachspiel richtet sich hier auf die implizierte, aber nur selten angewandte arabische Sprache des homodiegetischen Erzählers.

3. Das Groteske

In der rezenten Debatte zur Migrationsliteratur wird auch die wiederkehrende Darstellungstechnik der Groteske diskutiert.⁴⁷ Auch in Abbas Khiders Werk sind groteske Elemente zu verzeichnen. Besonders eindrücklich wendet er die Groteske in seinem jüngsten Roman „Ohrfeige“ an. Karim Mensy, der Protagonist, ist ein aus dem Irak stammender Refugee. Grotesk wirkt der Grund seiner Flucht: Er leidet seit seiner Pubertät an Gynästomasie, einer körperlichen Dysfunktion, aufgrund derer ihm Brüste wachsen. Als er sich der Veränderung bewusst wird, reagiert er konsterniert:

„Ich war geschockt. Andauernd lief ich ins Bad und verharnte vor dem Spiegel, um den Knaben mit dem Busen in einer Mischung aus Abscheu und Angst anzustarren. Mir kam es vor, als sei das nicht länger mein Körper und als verwandelte ich mich in ein Monster.“ (A. KHIDER 2016, S. 78)

3.1. Ein Mann mit Brüsten: Der groteske Körper in „Ohrfeige“

Anomalien des Körpers sind lange schon Teil grotesker Inszenierungen. Michail Bachtin macht zwei Konzeptionen des Körpers fest: Die klassische und die groteske. Erstere Körperkonzeption ist jene, die sich auch in griechischen Skulpturen ausdrückt: Die Maße und Proportionen entsprechen einem Ideal. Die groteske Konzeption hingegen ist von Anomalie bestimmt – alles, was dem Ideal zuwiderläuft, was mit Normen bricht und Asymmetrien erzeugt, wird hier mit Vorliebe gezeigt. Auch alles, was die glatte Perfektion der Idealkonzeption aufbricht, gehört zum grotesken Repertoire, so auch Brüste.⁴⁸

Insbesondere Brüste, die einem jugendlichen Iraker wachsen, der im Zuge dessen den Bezug zu seinem Körper verliert – „als sei das nicht länger mein Körper“ (s. o.) –, der in der dritten Person über sein Spiegelbild spricht – „den Knaben mit dem Busen“ – und diesen als „Monster“ bezeichnet. Alpträume plagten ihn, in denen er von mehreren Männern brutal vergewaltigt wird. Der Spiegel in der

⁴⁷ Infolge des begrenzten Umfangs dieser Arbeit soll lediglich auf die Arbeiten von Carl Pietzcker und Peter Fuß zur Groteske Bezug genommen werden. Für umfassendere Studien zur Groteske wären weiterhin die grundlegenden Arbeiten von Heinrich Schneegans (*Geschichte der Grotesken Satyre*), Wolfgang Kayser (*Das Groteske*) und Michail Bachtin (*Rabelais und seine Welt*) heranzuziehen.

⁴⁸ Vgl. P. FUß, *Das Groteske, Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln, Weimar, Wien 2001 (= Kölner Germanistische Studien, Bd. 1), S. 75.

Traumwelt jedoch reflektiert nicht einen Knaben, Karim blickt in das Gesicht von Hayat, seiner Jugendliebe. Das taubstumme Mädchen wird im Roman tatsächlich vergewaltigt und ermordet. Der junge Karim glaubt, dass sie ihn jedoch auch nach ihrem Tod begleitet und ihm „aus dem Jenseits einen Teil ihres Körpers [schenkte]“ (A. KHIDER 2016, S. 87). Sein Körper entspricht nicht dem klassischen maskulinen Ideal, er ist imperfektiv und scheinbar auf spiritueller Ebene empfänglich für weibliche Aspekte Hayats und dadurch verletzlich. Sein Körper ist mit Peter Fuß in einem weiteren Aspekt grotesk:

„Während das Klassische die Geschlossenheit der Körpergrenze betont, verweist das Groteske auf ihre Offenheit und Brüchigkeit. Öffnungen, Höhlungen, Erhebungen und Hervorragungen sind die Punkte, an denen der Körper seine Grenze überschreitet und sich chimärisch mit seiner Umgebung vermischt, die Orte, an denen er in die Welt hineinragt und sie in sich hineinnimmt. Der groteske, sich mit der Umwelt vermischende Körper ist der lebendige und fruchtbare, der unfertige und werdende Körper. [...] Der groteske Körper erstreckt sich nomadisierend in die Welt: eine dynamische Einheit, die immer auch ihre Differenz umfaßt.“ (P. Fuß 2001, S. 75 f.)

Karims Körper ist ein werdender: Eigentliches Ziel Karims und der Grund seiner Flucht ist die Operation seiner Brüste, die er aber in Deutschland nicht finanzieren kann, weshalb er am Ende des Romans immer noch „kein normaler Mann“ (A. KHIDER 2016, S. 218) ist. Als Ursache für das Wachstum der Brüste kann eine starke Identifikation des Protagonisten mit seiner ermordeten Freundin gesehen werden, es kann auch als eine Kritik an der irakischen Gesellschaft gelesen werden, die sehr strikt mit Genderzuweisungen verfährt und dadurch Spannungen erzeugt.⁴⁹ In Karims Körper vereinen sich diese Spannungen, die im Irak klar ausgezeichneten Differenzen zwischen weiblich und männlich.

3.2. Die reflexive Infragestellung oder der Bruch mit dem Erwartungshorizont

Doch jenseits des grotesk wirkenden Körpers kann die Darstellungstechnik des Grotesken auch auf andere Weise eingesetzt werden. Carl Pietzcker beschreibt im Zuge seines wegweisenden Aufsatzes „das Groteske“⁵⁰ als jenen Moment während dessen eine zuvor geschaffene Erwartung durch etwas Zuwiderlaufendes enttäuscht wird.⁵¹ In diesem Sinne sei das Groteske „als Struktur eines

⁴⁹ Vgl. V. VERTLIB, *Sag ja nicht die Wahrheit!* [online], [ref. Juli 07, 2017], <<http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/5064168/Sag-ja-nicht-die-Wahrheit>>.

⁵⁰ So lautet der Titel des Aufsatzes: C. PIETZCKER, *Das Groteske*, in: *Das Groteske in der Dichtung*, (Hrsg.) OTTO F. BEST, Darmstadt 1980, S. 85–102.

⁵¹ Es soll vor allem Carl Pietzckers Aufsatz als Ausgangspunkt für die weiteren Ausführungen zur Groteske genommen werden. Auch Jens Malte Fischer nimmt in seinem Artikel für das Nachschlagewerk „Moderne Literatur in Grundbegriffen“ den Aufsatz Pietzckers als Grundlage für seine Definition des Groteske, wenn er schreibt: „Deformation, Destruktion und Dekomposition sind die Arbeitstechniken des Grotesken. Als Arbeitsprinzip ist mit Pietzcker (1971) die Enttäuschung einer

Bewußtseinsaktes“ (C. PIETZCKER 1980, S. 89) aufzufassen, für die drei Faktoren wichtig sind: Der „Erwartungshorizont“ eines Subjekts, „das, was sich der Erwartung widersetzt“ und „das, was die Erwartung und das sich ihr Widersetzende in Zusammenhang bringt“.⁵² (Ebd.) Letzteres geschehe durch das Bewusstsein selbst, welches die Enttäuschung einer subjektiven Erwartung erfahre.⁵³ Eine Erwartung könne auch durch gesellschaftliche Normen gespeist werden. Folglich können historische Normverschiebungen dazu führen, dass Groteskes nicht mehr als solches aufgefasst wird oder, dass zuvor nicht als grotesk Aufgefasstes nun im Zuge einer Normverschiebung als grotesk verstanden wird. Pietzcker legt dar,

„daß das Groteske notwendig auf die Gesellschaft bezogen ist: zu seiner Struktur gehört ein in der Gesellschaft, auf die das Werk zielt, üblicher Erwartungshorizont. Ihn greift es an, es will, 'daß sich der einzelne einen selbstkritischen Abstand zu seinen Gewohnheiten und Gedankenlosigkeiten finde'.“ (C. PIETZCKER 1980, S. 93)

Lesen wir von einem Refugee aus dem Irak zur Zeit Saddam Husseins, so ist wohl ein konventioneller Erwartungshorizont in der deutschen Gesellschaft, dass der Refugee aufgrund politischer Verfolgung das Land verlassen musste. Abbas Khider bezieht kritisch zu diesem Erwartungshorizont Stellung, indem er sich der Darstellungstechnik des Grotesken bedient: Karim Mensy flüchtet aus dem Irak, da ihm Brüste wachsen und er infolgedessen große Angst vor Erniedrigung und Misshandlung hat. Die Groteske greift den herkömmlichen Erwartungshorizont an, sie mahnt zur Distanznahme zu diesem und fordert auf, sich mit Einzelschicksalen auseinanderzusetzen. Dahingehend ist die Groteske auch eine Gesellschaftskritik.⁵⁴ Indem sie den Erwartungshorizont angreift, rückt sie ihn erst ins Bewusstsein und stellt ihn und die damit einhergehende Problematik von Entindividualisierung und Schubladendenken in der Migrationsdebatte zur Disposition. Passend schreibt der Verlag im Klappentext zu „Ohrfeige“: „Mit unverwechselbarer Stimme stellt Abbas Khider das Selbstverständnis einer offenen Gesellschaft in Frage.“ Die Darstellungstechnik der Groteske spielt mit dem „Selbstverständnis einer offenen Gesellschaft“ insofern, als der Erwartungshorizont Teil dieses Selbstverständnisses ist und er durch die Enttäuschung mittels des ihm sich Widersetzenden sichtbar wird. Damit transzendiert Khider das „Selbstverständnis einer offenen Gesellschaft“ und macht es angreifbar.

In der Rahmenhandlung – Karim Mensy befindet sich in der Wohnung seines Friends Salim in München, wo er untergetaucht ist, und schwebt irgendwo zwischen Wachsein, Fernsehbildern und

Erwartung anzusehen“ (J. M. FISCHER, *Das Groteske*, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, (Hrsg.) D. BORCHMEYER – V. ŽMEGAČ, Tübingen 1994, S. 186).

⁵² Peter Fuß paraphrasiert die von Pietzcker formulierten Momente als „drei Dimensionen, eine kollektive (die soziokulturelle Dimension als Hintergrund des Phänomens), eine objektive (die Sachdimension als Gegenstandsseite des Phänomens) und eine subjektive (die Rezeptions und Produktionsdimension als Aktseite des Phänomens).“ (P. FUß, *Das Groteske*, S. 81)

⁵³ Helga Bloder beschreibt den Effekt einer Groteske wie folgt: „Es gehört zu den beliebtesten grotesken Effekten, sich zuerst auf die im Wissen des Lesers verankerten Konventionen zu berufen und diese dann zu kompromittieren.“ (H. BLODER, *Die Groteske in der Prosa bei Mrožek, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie* 1992, S. 50)

⁵⁴ Vgl. C. PIETZCKER, *Das Groteske*, in: *Das Groteske in der Dichtung*, (Hrsg.) O. F. BEST, Darmstadt 1980, S. 85–102. Hier: S. 93 f.

Drogentraum – lesen wir von einer weiteren Migrationsgeschichte, die ebenso als Groteske gestaltet ist. Admir ruft Karim an, er ist ein „Arbeitskollege auf der Baustelle, ein Albaner.“ (A. KHIDER 2016, S. 95) Dieser muss dem Protagonisten immer wieder die eigene Geschichte erzählen: Admir folgte einer Frau nach Deutschland, die er in Tirana kennengelernt hatte. Khider spinnt in wenigen Sätzen den Anfang einer konventionellen Liebesgeschichte: Sie treffen sich „immer wieder im Englischen Garten“, sitzen „auf immer der gleichen Bank“, er macht ihr „nach zwei Wochen einen Heiratsantrag“. (A. KHIDER 2016, S. 96) Für Admir ist es „das Schönste“, was er je erlebt hat. Man erwartet, dass alles ein glückliches Ende nimmt, die Frau den illegal eingewanderten Admir aufnimmt und sie ein gemeinsames Leben starten.

Doch Khider enttäuscht den Leser: Sie hat einen Freund und verlässt Admir. Er aber kann sich emotional nicht lösen, er versucht, die Bank, auf der sie so viele gemeinsame Stunden verbrachten, zu stehlen, wird von der Polizei dabei ertappt und abgeschoben. Als Karim den Albaner kennenlernt, ist dieser bereits das zweite Mal in Deutschland, und hat „nur noch ein Ziel in diesem Land.“ Er will „noch einmal versuchen, diese Bank zu klauen und sie mit nach Albanien zu schleppen.“ (A. KHIDER 2016, S. 96)

Er projiziert seine Liebe auf die Bank, die Symbolträger nicht nur der unerfüllten Liebe, sondern auch des verwehrten Lebens in Deutschlands wird und will, indem er diesen Symbolträger gewaltsam sein Eigen macht, nicht bloß die doppelte Abweisung vergelten, sondern wohl auch wiedererlangte Selbstbestimmung demonstrieren. In diesem Tun liegt zum einen etwas Romantisches: Der Verlassene, der ein Objekt mit seiner verzweiferten Liebe auflädt. Zum andern wirkt Admirs Plan sehr überzogen und dadurch kurios und komisch. Damit erfüllt Khider einen Leitsatz der Groteske nach Pietzcker: „Im grotesken Werk müssen Zerstörung und Erhaltung des Erwartungshorizontes in gespanntem Gleichgewicht stehen; nur so kann es die dem Grotesken oft zuerkannte Wirkung erzielen, anzuziehen und zugleich abzustoßen.“ (C. PIETZCKER 1980, S. 88) So erfüllt sich der Erwartungshorizont dahingehend, dass Admir trotz allem an der Liebe festhält. Jedoch, wie er dies tut, bricht mit den Konventionen und widersetzt sich dem Erwartungshorizont.⁵⁵

Auch die Eröffnungsszene in Khiders „Ohrfeige“ wirkt grotesk, wie auch Cornelia Geißler von der Berliner Zeitung konstatiert.⁵⁶ „Stumm und starr vor Angst hockt sie in ihrem Drehstuhl, als hätte

⁵⁵ Helga Bloder legt in ihrer Untersuchung zur Groteske bei dem polnischen Autor Sławomir Mrożek dar, wie dieser den Leser auf die „Konvention des Liebesromans“ vorbereitet und die damit geschaffenen Erwartungen dann absichtlich kompromittiert (H. BLODER, *Die Groteske in der Prosa bei Mrożek, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie* 1992, S. 54). „Das Spiel mit den literarischen Konventionen gehört zu den Lieblingskniffen Mrożeks“, schreibt Bloder. Durch die Zerstörung der literarischen Konvention gelinge es Mrożek, den Leser aus seinen „literarischen Gewohnheiten“ herauszureißen und ihm „neue Einblicke in die Literatur“ zu ermöglichen. Weiterhin wird der Leser „in seinem Glauben an die eigene Kompetenz erschüttert.“ (Ebd.) Da der Leser sich nicht mehr auf seine herkömmlichen Lektürestrategien verlassen kann, fördert die Groteske (selbst)kritisches Lesen.

⁵⁶ Vgl. C. GEIßLER, *Eine Begegnung mit Abbas Khider, Die deutsche Sprache ist wie eine schöne Frau*, Berliner Zeitung, 27.01.2016.

die Ohrfeige sie betäubt.“ (A. KHIDER 2016, S. 9) So liest sich der abrupte Anfang des Romans. Die darauffolgende direkte Rede widersetzt sich bereits dem vorhandenen Erwartungshorizont, wenn der Ohrfeiger in gebrochenem Deutsch sagt: „Sie ruhig sind und bleiben still!“

Sibylla Haindl spricht in ihrer Untersuchung zur Groteske in Franzobels Roman „Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt“ auch bezüglich Sprache von grotesken Aspekten z. B. hinsichtlich der Morphologie oder bestimmter Sprachbilder.⁵⁷ So sei die Sprache der Figur des Hausmeisters Stangl aufgrund des Fehlens der Syntax grotesk.⁵⁸ In Anlehnung an Peter Fuß Dissertation zur Groteske, sei die fehlende Syntax Ausdruck einer „Liquidation der sprachlichen Ordnungsfunktion“ (S. HAINDL 2017, S. 29). Fuß spricht von zwei zu unterscheidenden Sprachordnungen: Er nennt die „klassisch-apollinische Tendenz zur Stabilisation“, die auf den „Regeln der Grammatik“ und der „im Lexikon fixierten Semantik“ beruht, und er nennt „die dionysisch-groteske Tendenz zur Liquidation“, der „die Möglichkeit der Selbstbezugnahme“⁵⁹ eigen sei. (P. FUß 2001, S. 179)

Khider dekomponiert in der ersten Figurenrede des Romans die deutsche Syntax. Fuß schreibt (ebd.): „Die groteske Dekomposition der Sprachordnung reduziert die Bestimmtheit und reaktiviert die Unbestimmtheit.“ Der Ausspruch bleibt verständlich, auch durch den vorangehenden Satz, der schon den Kontext eingrenzt und den falsch formulierten Imperativ als solchen ausweist. Dies ist so, da Khider schon viele vorangingen, welche die deutsche Sprache ähnlich dekomponierten. Feridun Zaimoğlu schreibt in seinem Buch „Kanak Sprak – 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft“ über die jugendlichen Nachkommen der türkischen ArbeitsmigrantInnen in Deutschland und macht deren Sprache, „eine real existierende Hybridsprache literaturfähig“ und erschafft damit „eine höchst eigene, hybride Kunstsprache“ (D. SKIBA 2004, S. 184). Zwar ist die Figurenrede bei Khider in ihrer sprachlich inkorrekten Form überraschend, sie stört die Erwartung regelgerechter Verwendung der deutschen Sprache, doch die Inkorrektheit der deutschen Sprache ist auch schon als sprachliche Konvention für die Sprache von Nicht-Erstsprachlern institutionalisiert worden.

Auch, wenn man den hinteren Klappentext gelesen hat, wirkt die Figurenrede weniger überraschend, da man darin bereits erfährt, dass „ein Flüchtling [...] die Ausländerbehörde [betritt], um ein letztes Mal seine zuständige Sachbearbeiterin aufzusuchen.“ Der Klappentext kann aber nicht darauf vorbereiten, was sich dann zuträgt: Dieser „Flüchtling“, der nun aus der Ich-Perspektive erzählt, ohrfeigt die Sachbearbeiterin nicht nur, er fesselt sie auch an ihren Bürosessel und klebt ihr den Mund zu, pustet ihr den Rauch seines Joints ins Gesicht, sodass sie „so sehr röcheln [muss], dass sich das Klebeband auf und ab wölbt.“ (A. KHIDER 2016, S. 10) Was auf den ersten, mikrologischen

⁵⁷ Vgl. S. HAINDL, (2017): *Das Groteske als Strukturprinzip in Franzobels Roman Scala Santa. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung der Deutschen Philologie [online]*, [ref. März 04, 2017], <<http://othes.univie.ac.at/92/>>. Hier: S. 17 ff.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 29.

⁵⁹ Die Selbstbezugnahme unterscheidet die Sprache vom Code, dem jeglicher Bedeutungsspielraum fehle. Sprache aber sei „zweiklassig“ (P. FUß, *Das Groteske*, S. 178). D. h. hier „wirken zwei Prozesse: ‚Wortwahl und Satzbau‘. Während die Wortwahl die ‚Welt in Fetzen zerschneidet‘, verknüpft der Satzbau diese Fetzen wieder.“

Blick wie rohe Gewaltphantasie wirken kann, offenbart sich auf einer Makroebene als Teil einer Struktur und eines literarischen Akts der Anfechtung einer systemischen Autorität, hier symbolisch repräsentiert in der Beamtin Frau Schulz. Frau Schulz repräsentiert das System von Anerkennung und Aberkennung von Asylanträgen, das System der Asylverfahren im Ganzen und darüber hinaus das System deutscher Bürokratie und letztlich auch das System der Bundesrepublik Deutschland und ihrer Normen und Konventionen.⁶⁰ Dies greift Karim Mensy an, dem stellt er sich entgegen, dieses System ohrfeigt er, macht er mundtot, auf dass es ihm zuhöre. Die Rezensentin Johanna Metz schreibt, dass der Roman „vor Wut und Galgenhumor nur so strotzt“ (J. METZ 18.04.2016) und Khider eine „knallende Ohrfeige für die deutsche Asylbürokratie“ geschaffen habe.

3.3. Die Groteske als subversive Gesellschaftskritik

Aus Sicht des Rezipienten, des Lesers, mag der Angriff auf das System nicht sogleich einleuchten und vorerst als einer auf die konkrete Obrigkeit Frau Schulz interpretiert werden. Jedoch, es ist ein Angriff auf eine Ordnung vorgebende Autorität, von der sich der Protagonist löst, um im entstehenden anarchischen Leerraum sein Wort, seine Geschichte geltend zu machen. Es ist, so Pietzcker, eine „anarchische Lust“ (C. PIETZCKER 1980, S. 96), die in der Groteske als Lachen zum Ausdruck kommt und die das Sich-Lösen von einer zuvor noch teils anerkannten Autorität begleitet. Wie bereits erläutert, repräsentiert Frau Schulz auch höher angesiedelte Systeme. In seinem Roman „Ohrfeige“ führt uns Khider das höchst hypokritische System der Asylverfahren in Deutschland vor Augen, welches Asylbewerber dazu nötigt, für einen positiven Bescheid Lügengeschichten zu erfinden und welches bereits anerkannte Asylanten wieder abschiebt, sobald das Regime im Herkunftsland gestürzt wird und dort herrschende Gefahr scheinbar gebannt ist.

Der Moment der Ohrfeige wirkt grotesk, da der Protagonist sich gegen dieses System auflehnt, wobei die bereits genannte „anarchische Lust“ zum Tragen kommt und es sodann als bloß scheinbar sinngebend entlarvt und diminuiert. Oder wie Pietzcker über das Lachen schreibt: „Es entlarvt den vorgegebenen Sinn als Schein und befreit sich damit von den ihm verbundenen moralischen Forderungen.“ (C. PIETZCKER 1980, S. 96) Der Erwartungshorizont des Lesers umfasst diese Forderungen, die Normen, die gebieten, dass man sich der Beamtin fügt, sich mit dem Apparat der Bürokratie abfindet, dem System nicht widerstrebt. Der Bruch mit diesem Erwartungshorizont ist also

⁶⁰ „Eine Frau Schulz, die für uns alle steht“, sagt der Schriftsteller Christian Delius während seiner Laudatio zur Vergabe des letzten Chamisso-Preises an Abbas Khider (C. DELIUS, *Die deutsche Verlogenheit*, Süddeutsche Zeitung, 10.03.2017).

ein Bruch mit normgebenden Vorstellungen davon, wie man sich im Kontakt mit autoritären Entitäten zu verhalten habe.

Psychologisch legt Pietzcker den „Angriff auf die Kategorien der eigenen Weltorientierung“ (C. PIETZCKER 1980, S. 97), in welchem sowohl das Grauen als auch das Lachen – in der Groteske ambivalent vereint – ihre Ursache haben, als „Angriff des Ich auf Über-Ich-Anteile“ (ebd.) aus. Das Lachen resultiert demnach aus der Lust am Angriff auf das, was Pietzcker im Sinne Freuds psychoanalytisch als väterliche Autorität auslegt. Das Grauen ergibt sich aus der Furcht vor Sanktionen eben dieser Autorität und vor Schutzlosigkeit ohne sie. Oder anders gesagt: Lust entsteht dadurch, dass man sich über Autoritäten hinwegsetzt, Normen verletzt; damit geht jedoch das Grauen vor einzubüßender Sicherheit und dem Verlust von Maßgabe einher.⁶¹

Mancher wird den Roman „Ohrfeige“ nach dem Lesen der Eingangsszene brüskiert zur Seite legen, da sie mit den eigenen moralischen Konventionen unvereinbar scheint oder das Grauen gegenüber dem Lachen überwiegt – auch scheint der Moment der Ohrfeige jene in ihrem Standpunkt bestärken zu können, die sich mit Sorge angesichts des aktuellen Zustroms von MigrantInnen äußern.⁶² Doch, wie Vertlib richtig darlegt, werden die MigrantInnen „weder idealisiert noch verteufelt“ (V. VERTLIB 06.08.2016), Khider will keiner Seite in dieser hoch emotionalisierten Debatte Zuspruch geltend machen, eher affektlos scheint sein Realismus⁶³, der angesichts eines so affektiven Stoffs manche Rezensenten zu abwertender Kritik anstiftet.⁶⁴

Dabei darf aber auch nicht vorschnell außer Acht gelassen werden, dass die Ohrfeige auch symbolisch verstanden werden kann, nämlich als eben aufrüttelnder Regelbruch und Einleitung einer handfesten Gesellschaftskritik. Weiterhin muss bedacht werden, dass der gesamte Besuch Karim Mensys bei Frau Schulz in der Asylbehörde sowie seine folgende Erzählung von Abbas Khider im Laufe der Rahmenhandlung bloß als vom Protagonisten imaginiert inszeniert wird. Dies kann als Relativierung jeglichen Wirklichkeitsanspruchs interpretiert werden, wonach die Ohrfeige und womöglich auch Karims Erzählung lediglich eine Metapher darstellen. Die Geschichte des irakischen Refugees Karim darf aber nicht als bloß groteske Phantasienarration gelesen werden. Mit Fuß lässt sich argumentieren, dass die Groteske als ein „Gradmesser zeit- und gesellschaftsbezogener Kritik“ (L. REITER 2010, S. 559) gelesen werden kann. Linda Reiter schreibt weiter über Peter Fuß' Ansatz

⁶¹ Vgl. P. FUB, *Das Groteske*, S. 82.

⁶² Vladimir Vertlib erläutert, dass „in Zeiten der Krise und einer permanent und immer unerbittlicher geführten Flüchtlingsdebatte [...] der Buchinhalt sowohl ‚besorgten Bürgern‘ als auch sogenannten Gutmenschen genügend Stoff [bietet], um ihre jeweiligen Standpunkte zu untermauern. Wer die Flüchtlinge für integrationsunwillig und gefährlich hält und für geschlossene Grenzen eintritt, wird sich durch manches im Roman genauso bestätigt fühlen wie jene, die alle Schutzsuchenden nur als Opfer sehen.“ (V. VERTLIB, *Sag ja nicht die Wahrheit!* [online], [ref. Juli 07, 2017], <<http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/5064168/Sag-ja-nicht-die-Wahrheit>>).

⁶³ Zur besonderen Form von Khiders Realismus siehe (M. SCHRAMM, *Ironischer Realismus. Selbstdifferenz und Wirklichkeitsnähe bei Abbas Khider*, in: *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*, (Hrsg.) S. R. FAUTH – R. PARR, Paderborn 2016, S. 71–84).

⁶⁴ Vgl. I. MANGOLD, *Abbas Khider - Ein guter Bürger* [online], [ref. Juni 21, 2017], <<http://www.intellectures.de/2016/02/02/inside-refugee-oder-abbas-khider-und-sein-roman-zur-stunde/>>. Mangold „wundert sich regelrecht, wie aus diesem Stoff ein so langweiliger Roman werden konnte.“

zum Zusammenhang zwischen Groteske und Gesellschaftskommentar: „Groteske Werke sind keine Phantasieentwürfe im Sinne ‚creatio ex nihilo‘, sondern stilistisch elaborierter Kommentar zu gesellschaftlichen Veränderungen.“ Fuß geht noch weiter. Seiner Ansicht nach begleitet das Groteske kulturellen Wandel. Oft werden die destruktiven Aspekte des Grotesken betont – es deformiert, destruiert. Auch Pietzcker schreibt, es bewirke „das genaue Gegenteil von Erbauung: ein ‚satanisches‘ Einverständnis mit der Zerstörung.“ (C. PIETZCKER 1980, S. 97) Fuß aber erläutert:

„Diese Betonung des Destruktiven verdeckt den unmittelbar damit verknüpften produktiven Aspekt des Grotesken. Die destruktive Komponente ist eine notwendige Bedingung der kreativen Transformation kultureller Formationen. Darin liegt die kulturelle Bedeutung des Grotesken als Schöpfungsform.“ (P. Fuß 2001, S. 154)

Dieser Gedanke soll zuletzt anhand Khiders „Ohrfeige“ elaboriert werden: In der Erzählung Karims werden zwei gesellschaftliche Systeme angeführt, das irakische und das deutsche. Diese „kulturellen Formationen“, wie Fuß sie nennt, werden durch das Groteske erschüttert und zerlegt. Die irakische Formation duldet Männer mit femininen Zügen nicht, was Karim enormem psychischem Druck aussetzt. In der deutschen Formation fallen die Refugees aus dem Rahmen, was sich in der Wahrnehmung Karims unter anderem im rassistischen Vorgehen der Polizei ausdrückt. Beiden Formationen begegnet der Autor mit dem Grotesken. Er rückt dabei hinsichtlich der irakischen Gesellschaft jene ins Bild, die in dieser marginalisiert werden, zum Beispiel Homosexuelle. Hinsichtlich der deutschen Gesellschaft bringt er die Refugees ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Indem das Groteske Marginalisiertes ins Zentrum rückt, destabilisiert es eine Formation, die sich durch Marginalisierung definiert. Groteskes zeigt auf, wo und wohin sich kulturelle Formationen verändern oder zu verändern haben, es unterläuft dichotomische Muster, wie männlich vs. weiblich, autochthon vs. allochthon, die Formationen definieren und setzt stattdessen Ambiguität und Ambivalenz ein.⁶⁵

„Als Dekomposition der Ordnungsstrukturen seiner Kulturformation ist das Groteske das ‚Fremde‘ dieser Kultur. In der grotesken Rezentrierung des im Zuge ihrer Konstituierung Marginalisierten stößt sie auf ihr Fremdes. Der Einbruch des Rahmens, die Konfrontation und Kollision mit ihrer eigenen Dekomposition erschüttert die Stabilität der symbolisch kulturellen Ordnung der Formation, die sich jener Abgrenzung von ihrem Fremden verdankt.“ (P. Fuß 2001, S. 154)

⁶⁵ Vgl. E. HAUSBACHER, *Mimikry, Groteske, Ambivalenz. Zur Ästhetik transnationaler Migrationsliteratur*, in: *Zwischenräume der Migration. Über die Entgrenzung von Kulturen und Identitäten*, (Hrsg.) G. MARINELLI-KÖNIG – A. PREISINGER, Bielefeld 2011, S. 217–233. Hier: S. 229.

4. Rassismus, Mimikry, Stereotype

Im Folgenden sollen die Rassismen dargelegt werden, die bei Abbas Khider zur Sprache kommen. Der Autor thematisiert alltäglichen Rassismus in der deutschen Gesellschaft ebenso wie in anderen Ländern. Bei der Darstellung von Rassismus bedient sich der Autor oft karikativer oder ironischer Modi. Oft stellt Khider Stereotype dar, fokussiert dabei aber nicht allein eine Perspektive, viel mehr werden die Stereotype zuweilen durch eine multiperspektivische Herangehensweise ausdifferenziert und verhandelt. Khiders Figuren bedienen sich auch der Mimikry, um stereotype Blicke zu unterlaufen.

4.1. Alltags- und Polizeirassismus

In der im Roman „Ohrfeige“ aus Perspektive des Erzählers Karim dargestellten deutschen Gesellschaft werden alle Dunkelhaarigen oder -häutigen per se als Verdächtige angesehen. Eindrücklich stellt Khider aus Sicht des geflüchteten Irakers dar, mit welcher Voreingenommenheit man Fremden in dieser Gesellschaft begegnet. Jedoch, dieses Phänomen der Voreingenommenheit beschränkt sich nicht auf die Deutschen. So legt der Erzähler Karim dar, dass schon während des Handelsembargos, „in den Neunzigerjahren [...] die Mesopotamier als unerwünschte Gäste in fast allen Staaten der Welt“ (A. KHIDER 2016, S. 132) galten.

Die Refugees in Deutschland werden allerdings nicht nur als unerwünscht wahrgenommen, sondern außerdem als Bedrohung. Nach dem 11. September 2001 stehen „alle Flüchtlinge erst einmal unter Generalverdacht“ (A. KHIDER 2016, S. 156), fortan ist „der wichtigste Ausdruck“ (ebd., S. 164), den man in Deutschland für Araber gebraucht: „verdächtig“. Die herrschende Antipathie gegenüber Arabern beschränkt sich, wie bereits dargelegt, nicht auf die Deutschen. Als ein junger Kurde den Bescheid über die Ablehnung seines Asylantrags erhält, „wollte er weder Arabisch mit uns Arabern reden noch einen Araber auch nur angucken. Stattdessen wollte er jedes Mal, wenn er einen Araber auf der Kurden-Etage erwischte, sofort losprügeln.“ (A. KHIDER 2016, S. 118 f.) Das empfinden Karim und die anderen Araber als rassistisch. Unklar bleibt, woher die Wut des Kurden auf die Araber kommt. Karim betont, dass den Arabern keine Schuld an der Ablehnung des Kurden gegeben werden könne. An diesem Beispiel für Rassismus innerhalb der Kommunität der Refugees zeigt Khider, wie

irrational rassistisches Denken und Handeln ist und zugleich, dass es keine sozialen oder kulturellen Grenzen kennt. Was womöglich im Fall einer deutschen Figur, ohne weiter zu hinterfragen, vom Leser leichtfertig als ‚Alltagsrassismus‘ abgetan würde, macht in diesem Fall stutzig – was treibt den Kurden an? Für den Leser ist diese Frage kaum zu beantworten, sein Rassismus kaum nachvollziehbar. Womöglich sind Konflikte im Herkunftsland ausschlaggebend oder die vordergründige Tatsache, dass ‚die Araber‘ in Deutschland Xenophobie und Rassismus befeuern und Kurden ebenso unter den Folgen zu leiden haben. Vielleicht wird der Kurde, da mit dem negativen Bescheid seiner neuen Identitätskonstruktion in Deutschland jeglicher Grund genommen wird, auf seine alte Identität als Kurde zurückgeworfen, die eben auch durch eine konfliktive Beziehung zu Arabern bestimmt ist. Letztlich bleibt für den Außenstehenden unklar, was den Kurden bewegt. Demzufolge kann der Leser kaum mit ihm sympathisieren. Khider deutet hier an, welche Folgen das unerbittliche Asylsystem für einzelne Schicksale haben kann.

Sprachrohr, um diese dem Buch innewohnende Gesellschaftskritik vorzubringen, ist Karim Mensy, ein traumatisierter Iraker mit Gynomastie, der auf eine, für ihn sonst ungewöhnlich bestimmende Art und Weise seine ZuhörerIn, die Beamtin Frau Schulz, fesselt und mundtot macht. Karim erzählt ihr aus dem Irak, aber vor allem erzählt er ihr aus Deutschland, von seinem Leben dort und von dem anderer Refugees. So wie Karim bloß Sprachrohr ist, so ist Frau Schulz natürlich nicht eigentliches Publikum, es ist der deutsche Leser, es sind die Menschen, die das System tragen, welches Karim kritisiert.

So beinhaltet das geschilderte Leben der Asylanwerber viele Unannehmlichkeiten, alltägliche, wie „die Tatsache des Polizeirassismus“ (A. KHIDER 2016, S. 19) beispielsweise. Die uniformierte Staatsgewalt wird in Karims Schilderungen herabgesetzt: „Die Polizisten kreisten am Münchner Hauptbahnhof wie die Geier auf der Suche nach verfaultem Fleisch [...] und glotzten prüfend in das Gesicht jedes Passanten.“ (A. KHIDER 2016, S. 13) Die Situation macht deutlich, dass Karim Mensy sich selbst als mögliches Opfer sieht. In seinen Augen ist er nicht mehr wert als „verfaultes Fleisch“, lebloses Fleisch also, leichte Beute, Aas für die „Geier“ – eine extreme Degradierung seiner selbst und anderer, die in die Kategorie „verfaultes Fleisch“ fallen mögen, aber auch eine Herabwürdigung der Polizei, denn Geier sind ebenso negativ konnotiert: hässliche Vögel, die sich das greifen, was sich nicht mehr wehren kann.

Wie dargestellt wird, kann die Angst, in eine Polizeikontrolle zu geraten, maßgeblich für das Leben eines Menschen sein, der sich illegal im Land aufhält: Karim verlässt die Wohnung seines Freundes Salim bloß mehr, um auf Baustellen schwarz zu arbeiten. Der öffentliche Raum wird zur Gefahrenzone. Insbesondere Bahnhöfe und Züge sind gefährlich, da hier die Polizeipräsenz erfahrungsgemäß erhöht ist. Doch gemäß dem Credo, auch in den hoffnungslosesten Situationen nicht das Lachen zu verlieren, lässt Khider seinen Helden mit gewohnt zynischem Witz einen kleinen

Vorteil beobachten, den der Raum des Münchner Hauptbahnhofs birgt. Als dieser sich beeilen muss, den bereits eingefahrenen Zug zu erwischen, bemerkt er bei sich: „An jedem anderen Ort wirken rennende Ausländer verdächtig, aber in einem Bahnhof rast sowieso jeder, als würde er verfolgt.“ (A. KHIDER 2016, S. 17)

Aber nur scheinbar vermindert sich hier die Gefahr, Aufsehen zu erregen. Zwar ist ein rennender Ausländer am Bahnhof nicht so verdächtig wie ein rennender Ausländer an einem anderen Ort, doch ein Ausländer, ob er nun rennt oder nicht, steht noch immer unter Generalverdacht. Im letzten Moment sieht Karim, dass sein Freund Salim, der zuvor für ihn Wache stand und telefonisch mit ihm Kontakt hielt, gerade von Zivilbeamten kontrolliert wird. Karim entwischt zur U-Bahn.

4.2. „Die Tarnung als Lesender“ – Mimikry in „Der falsche Inder“

Nicht immer kann Karim sich auf einen Komplizen, sein wachsames Auge und seine schnellen Reaktionen verlassen. Daher offenbart er einige Strategien, die das Leben eines Refugees, eines Ausländers im Allgemeinen, einfacher machen können. Um Kontrollen aus dem Weg zu gehen und den Polizeirassismus auszuhebeln, greift Karim in die Trickkiste. Aus Erfahrung weiß er: „Solange man den Schein wahrt und den Erwartungen der Menschen entspricht, ist man in München absolut sicher.“ (A. KHIDER 2016, S. 15) Aus diesem Grund erscheint er bartlos in Frau Schulz' Büro, denn er weiß auch: „Seit dem 11. September wäre es töricht, so bärtig wie Osama bin Laden herumzulaufen.“ (ebd., S. 12) Ein Bart ist offenbar seit den Terrorattacken in den USA ein äußerliches Merkmal, das Verdacht erwecken kann. Eine verbreitete Strategie, um nicht mit Osama bin Laden und seinem Terrornetzwerk in Verbindung gebracht zu werden, ist also die Rasur. Khider macht mit gewohnt bissigem Humor auf diesen Trend aufmerksam: „Seither laufen alle arabischen Männer mit glatt rasierten Gesichtern herum, sie sehen aus wie Babypopos.“ (Ebd.) Mit dem komisch anmutenden Vergleich zwischen rasierten Männergesichtern und Babypopos wird zum einen die ‚Unschuld‘ der Araber sprachlich betont, zum andern wird kritisch zur zwanghaften Uniformität Stellung genommen, der sich die meisten Araber aus Angst unterwerfen.

Araber schützen sich vor den stereotypen Zuschreibungen der Deutschen, indem sie sich rasieren. Die Rasur kann als stilisierte Komponente des Assimilationsprozesses gelesen werden. Eine vollständige Anpassung aber ist schlicht unmöglich, Assimilation bleibt zum Teil bloße Nachahmung, also per definitionem imperfektiv. Karim macht zudem deutlich, dass er sich bloß vorgeblich assimiliert, dass die Assimilation eine bloß scheinbare ist – er intendiert letztlich also gar keine gelingende Assimilation, die Anpassung ist lediglich Mittel zum Zweck, sie ist bloße Tarnung. Mit der

Rasur, eine Form der Anpassung oder Tarnung, geben arabische Männer, gibt Karim dem Verlangen der Dominierenden nach, die sich assimilierte Fremde wünschen, die aber dennoch als Fremde klassifizierbar bleiben, oder mit Homi K. Bhabha „a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite.“⁶⁶ (H. K. BHABHA 1994, S. 122)

Im Kontext des kolonialen Diskurses stellt Bhabha zufolge die Mimikry⁶⁷ einen Kompromiss dar zwischen „the synchronic panoptical vision of domination – the demand for identity, stasis – and the counter-pressure of the diachrony of history – change, difference“ (ebd.). Ziel der Kolonisierenden ist die Angleichung der Kolonisierten an das Vorbild der Kolonisierenden, aber niemals die absolute Gleichstellung, da sie eine noch bestehende Hegemonie hinfällig machen würde. Daher der Kompromiss: Die Kolonisierenden geben in ihrer doppelzüngigen Mission der Zivilisierung⁶⁸ eine (synchronische) fixierte ideale Identität vor, die zu erlangen sie den Kolonisierten auftragen, wobei aber angesichts des (diachronischen) destabilisierenden Moments der Veränderung und Differenz diese zu erreichen unmöglich wird. Dem Wesen des Diskurses ist also eine zugrundeliegende Ambivalenz eigen.

„The discourse of mimicry is constructed around an ambivalence; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference. [...] mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. Mimicry is, thus the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation and discipline, which ‚appropriates‘ the Other as it visualizes power.“ (H. K. BHABHA 1994, S. 122)

Die dabei entstehende Ambivalenz – eine Mimikry, die niemals akkurat ist – unterminiert die kolonialen Diskurse von Humanismus, Aufklärung et cetera.⁶⁹

„The effect of mimicry on the authority of colonial discourse is profound and disturbing. For in ‚normalizing‘ the colonial state or subject, the dream of post-Enlightenment civility alienates its own language of liberty and produces another knowledge of its norms.“ (H. K. BHABHA 1994, S. 123)

Diese Erkenntnis aber, so legt David Huddart Bhabha aus, bleibe unbewusst.⁷⁰ Unklar bleibe demnach auch, ob Bhabha die Mimikry als Strategie des Widerstands, der Subversion ansehe, auch wenn dahingehend Implikationen vorlägen. Jedoch, Bhabha misst der Mimikry aufgrund ihrer Ambivalenz durchaus Einfluss auf Autoritäten bei:

„The ambivalence of mimicry [...] does not merely ‚rupture‘ the discourse, but becomes transformed into an uncertainty which fixes the colonial subject as a ‚partial presence. By ‚partial‘ I mean both ‚incomplete‘ and

⁶⁶ Die Kursivsetzung wurde vom Autor übernommen.

⁶⁷ Der Begriff „Mimikry“ wurde ursprünglich in der Biologie gebraucht für „die strategische Schutzanpassung eines wehrlosen Tiers durch Nachahmung der Warntracht einer giftigen Tierart“ (*Literatur- und Kulturtheorie*, METZLER LEXIKON, Weimar, Stuttgart 2008: „Mimikry“). Bereits in den 70ern entwickelte Irigaray das Konzept der Mimetik, „einen subversiven Diskursmodus der Frau zum Zwecke der Dezentrierung von phallozentrischen Normen“. Homi K. Bhabha machte schließlich die Mimikry zu einem zentralen Konzept der von ihm entwickelten postkolonialen Theorie.

⁶⁸ Vgl. „The discourse of post-Enlightenment English colonialism often speaks in a tongue that is forked, not false.“ (H. K. BHABHA, *The Location of Culture*, London, New York 1994, S. 122)

⁶⁹ Vgl. D. HUDDART, *Homi K. Bhabha*. London, New York 2006, S. 40.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 41.

virtual'. [...] It is as if the very emergence of 'colonial' is dependent for its representation upon some strategic limitation or prohibition within the authoritative discourse itself." (H. K. BHABHA 1994, S. 123)

Hierin wird die subversive Macht der Mimikry deutlich – sie kann die Kolonisierenden auf beruhigende Weise ähnlich darstellen, aber sie kann sie auch exzessiv verfehlen,⁷¹ sie (unbewusst) entstellen. Die Ambivalenz der Mimikry sichert zum einen die Machtstellung,⁷² zum andern kann die Machtstellung dadurch untergraben werden: „The menace of mimicry is its double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority.“ (H. K. BHABHA 1994, S. 126)

Als Strategie der Subversion kann die Mimikry auch in der Migrationsliteratur zum Tragen kommen. Hausbacher konstatiert, dass sie in „transkulturellen Migrationstexten“ (E. HAUSBACHER 2008, S. 71) oftmals eingesetzt wird, „um gegen Mechanismen der identitären Festschreibung kritisch zu intervenieren.“ Durch die Nachahmung „kolonialer Strukturen“ sollen diese Texte eben deren Existenz enttarnen, ebenso wie „rassistische Klischees“, die weiterhin „ironisch zitiert“ und als „spielerische Versatzstücke“ (ebd.) dienen. Literatur könne zudem mit Mimikry mittels Fiktion „die Theatralität kultureller Identität“ (E. HAUSBACHER 2008, S. 72) reflektieren und erkennbar machen, somit identitäre Determinierungen durchkreuzen.⁷³

Zurück zu Abbas Khiders Roman „Ohrfeige“: Karim, der sich des Barts entledigt, will damit ein Merkmal entfernen, dass zu stereotypen Zuschreibungen seitens der deutschen Mehrheitsgesellschaft führen kann. Die Rasur kann also als Schritt einer graduellen Anpassung an die Mehrheitsgesellschaft verstanden werden, ihr ist aber schon der Moment der Maskerade inhärent, der hauptsächlich den Zweck der Tarnung erfüllt.

Weiterhin nutzt Karim „die Tarnung als Lesender“ (A. KHIDER 2016, S. 14), die nur aufgrund der naiven Voreingenommenheit der Polizisten gegenüber Refugees funktionieren kann: „Offensichtlich denken sie, dass ein Illegaler aus einem dieser unterentwickelten Ländern sicher nicht lesen kann.“ Eine Tarnung funktioniert dann am besten, wenn sie unerwartet ist – so auch hier: Die deutschen Polizisten erwarten scheinbar nicht, dass ein „Illegaler“ liest, zumal Karim vorzugsweise „eine gescheite Zeitung“ (A. KHIDER 2016, S. 15), die Süddeutsche Zeitung, liest und damit „in Bayern gewissermaßen Tarnfarben“ (ebd., S. 14) trägt. Karim spielt nicht bloß den ‚Vorzeigeflüchtling‘ oder den ‚integrierten Ausländer‘, er will als Teil der Mehrheitsgesellschaft wahrgenommen werden: „Ich spiele die Rolle eines wissbegierigen Bürgers“ (ebd., S. 15). Indem er die Süddeutsche Zeitung liest, spielt er den gebildeten Bürger der Mehrheitsgesellschaft und kopiert somit dessen Verhaltensweisen.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. ebd., S. 122–123: „Mimicry is also a sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance“, jedoch schreibt Bhabha weiter: „and poses an immanent threat to both ‚normalized‘ knowledges and disciplinary powers.“

⁷³ Hausbacher verwendet an anderer Stelle auch den Begriff „literarische Mimikry“ (E. HAUSBACHER, *Mimikry, Grotoske, Ambivalenz, Zur Ästhetik transnationaler Migrationsliteratur*, in: *Zwischenräume der Migration*, (Hrsg.) G. MARINELLI-KÖNIG – A. PREISINGER, Bielefeld 2011, S. 223.

Als Maßstab dient dem Protagonisten auch sein „Bekanntenkreis“ (ebd.). Er analysiert: „Diese blättern in der BILD-Zeitung, wo es wenig Text und dafür viele Fotos von nackten Frauen und Männern gibt, die echte Hingucker sind.“ Dass die Süddeutsche Zeitung für gute Bildung steht, lernt Karim außerdem von seiner Deutschlehrerin.⁷⁴

Indem er sich in diesem Sinne als gebildet präsentiert und sich zudem von seinen Bekannten, die ihrerseits schon äußerlich als bildungsfern erkennbar sind, da sie in der Bild-Zeitung blättern, zu unterscheiden sucht, ahmt er ‚den Bildungsbürger‘ nach. Dies kann als Mimikry insofern ausgelegt werden, als Karim – trotzdem er die „Artikel bis heute kaum versteh[t]“ – auf überzogene Weise versucht, indem er die Süddeutsche Zeitung mit sich trägt, sich einer in seiner Vorstellung fixierten identitären Instanz anzunähern. Jedoch muss er scheitern, weil diese Instanz so nicht vorhanden ist, seine Nachahmung ist überhöht. Karims Mimikry ist auch sehr instabil: So achten die Polizisten bloß „normalerweise“ (A. KHIDER 2016, S. 14) nicht auf ihn, wenn er in der Süddeutschen Zeitung liest und nur „anscheinend“ (ebd., S. 15) nimmt man ihm die gespielte Rolle ab.

Diesem Spiel zwischen bloßer Tarnung – Karim versteckt sich zuweilen „wie in einem Agentenfilm“ (A. KHIDER 2016, S. 14) hinter seiner Zeitung, um dann und wann über ihren Rand hinwegzuspähen – und Nachahmung des ‚deutschen Bildungsbürgers‘ ist auch eine gewisse Komik eigen. Karim wirkt in seiner Rolle ungewollt komisch, zugleich karikiert er unwillentlich den ‚typischen Bildungsbürger‘, der stets die Süddeutsche Zeitung mit sich trägt. Komischerweise spielt die Polizei dieses Spiel auch noch mit, ein klarer Seitenhieb also auch auf die Beamten und Beamtinnen der ausführenden Staatsgewalt. Die Mimikry, wie an diesem Beispiel erläutert, kehrt nicht bloß die Rollen zwischen Beobachtenden und Beobachteten um, sie kann auch – insofern auch der Spott auf Kosten der Beobachteten eine Ausübung von Macht ist – Machtverhältnisse kippen. Hausbacher erläutert, dass

„literarische Mimikry zur Repräsentation [wird], in der Figuren der Verdoppelung die Aneignung der kolonialen Haltung zum Teil umkehren, indem sie ihre partielle Präsenz wiederholen. Sie sind ‚fast dasselbe, aber nicht ganz‘ und kultivieren darin die Differenz.“ (E. HAUSBACHER 2011, S. 223)

Die Darstellung von Macht ist wesentlich in Khiders Werk – wenn auch nicht in einem kolonialen Diskurs situiert, so ist doch das Aufzeigen hegemonialer Strukturen, sei es im Irak, in anderen arabischen Ländern oder in Deutschland, ein zentraler Bestandteil seiner Romane. Die Figuren seiner Romane sind meist am unteren Rand einer hegemonialen Struktur zu verorten, sie sind Refugees, einfache Arbeiter, Mädchen und Frauen in patriarchalen Systemen. Auch in Khiders Roman „Ohrfeige“ ist das Aufzeigen der sich vollziehenden Ungerechtigkeiten innerhalb einer hegemonialen Ordnung maßgeblich. Eine wichtige Strategie, um hegemoniale Strukturen nicht nur offenzulegen,

⁷⁴ Vgl. A. KHIDER, *Ohrfeige*, München 2016, S. 14.

sondern die Dominierenden dieser Strukturen zu desavouieren, die Fixation ihrer dominanten Identität zu verunsichern, ist die Mimikry.

4.3. Stereotype – Paradoxe Strategie, ihre Dekonstruktion und das Stereotyp als Fetisch

Eine weitere subversive Strategie ist die Verwendung von Stereotypen. Allgemein versteht man die Ausprägung von Stereotypen als „eine (zumeist unbewusste) kognitive Strategie der selektiven Wahrnehmung und Komplexitätsreduktion“ (METZLER LEXIKON 2008: „Stereotyp“).⁷⁵ Ziel eines literarischen Verwendens von Stereotypen kann sein, (unbewusst) ablaufende selektive Wahrnehmungen offenzulegen, bewusst zu machen, die bloße Konstruktion von Stereotypen herauszustellen und ihre strukturelle Arbitrarität zu exponieren. ‚Verwenden‘ im doppelten Sinn – im Sinn der Abwendung, insofern sie aus ihrer ursprünglichen Festschreibung herausgelöst und in einen neuen Kontext eingebettet werden, und im Sinn der Anwendung insoweit, als ihre Abwendungen und neuen Kontextualisierungen subversive Zwecke erfüllen. Stereotype werden Hausbacher zufolge in der Migrationsliteratur hauptsächlich „zum Zwecke ihrer Dekonstruktion“ (E. HAUSBACHER 2008, S. 73) eingesetzt.⁷⁶ Es ist der Verwendung von Stereotypen also das Moment der Auflösung ihrer Strukturen inhärent, sie folgt oftmals dem Zweck der Zersetzung ihrer Bestimmbarkeiten durch Hintertreibung und Verkehrung ihrer Sinnzuschreibungen.

Um der Arbeitsweise der Zersetzung von Stereotypen auf den Grund zu gehen, sei mit Bhabha ihre Ambivalenz erläutert, denn ihm zufolge sei es „the force of ambivalence that gives the colonial stereotype its currency“ (H. K. BHABHA 1994, S. 95). Dabei soll allein auf Stereotype Bezug genommen werden, die auf Personen angewandt werden, auch weil sich Stereotype „in literar. Texten v.a. in der Figurendarstellung manifestieren.“ (METZLER LEXIKON 2008: „Stereotyp“)

Wie Arghya Chakraborty im Zuge einer Erläuterung von Bhabhas Terminus „productive ambivalence“ (H. K. BHABHA 1994, S. 96) darlegt, ist die Artikulation von Differenz ein primärer, notwendiger Schritt, da im kolonialen Diskurs zuerst kulturelle und rassische Hierarchien geschaffen werden wollen, wobei Kolonisierte als soziale Realität erschaffen würden – in diesem Zusammenhang

⁷⁵ Den Begriff ‚Stereotyp‘, eigentlich aus dem Bereich des Druckwesens stammend, führte der Journalist Walter Lippmann im Zuge seines bedeutenden Buchs „Public Opinion“ (1922) in den Diskurs ein. Darin widmet sich der Autor den Massenmedien und der durch sie geprägten öffentlichen Meinung (METZLER LEXIKON, *Literatur- und Kulturtheorie*, „Stereotyp“).

⁷⁶ Auch Michael Hofmann und Iulia-Karin Patrut schreiben, dass eine Migrationsliteratur, die sich im ‚Dritten Raum‘ entwickelt, eine „deutsche Literatur [ist], bei der fremdkulturelle Perspektiven dazu verwendet werden, Konstruktionen stereotyper kultureller Identität zu überwinden.“ (M. HOFMANN – I.-K. PATRUT, *Einführung in die interkulturelle Literatur*, S. 71)

sei der koloniale Diskurs durchaus nicht ambivalent.⁷⁷ Es finde also entlang Parametern wie ‚Kultur‘ und ‚Rasse‘ eine grundlegende Differenzierung zwischen Personen statt, von einer bzw. mehreren Personen werde angenommen, dass sie ‚anders‘ ist bzw. sind. Ausgehend von der Definition einer ‚kulturellen und rassischen Normativität‘ durch die Kolonisierenden, werden konkrete Festschreibungen vorgenommen, eine ‚Andersheit‘ wird definiert und fixiert, um „mutually-exclusive identity categories for colonizer and colonized“ (D. HOOK April 2007, S. 5) zu erhalten.

Diese Strategie ist paradox, denn obgleich ‚das Andere‘ (wie auch ‚das Eigene‘) fixiert zu sein hat, muss es – als Stereotyp – übertragbar sein auf mehrere Personen, ihm wird mit der Wiederholbarkeit dennoch Beweglichkeit zugesprochen.⁷⁸ In Bhabhas Worten:

„Fixity, as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition. Likewise the stereotype, which is its major discursive strategy, is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always ‚in place‘, already known, and something that must be anxiously repeated ... as if the essential duplicity of the Asiatic or the bestial sexual licence of the African that needs no proof, can never really, in discourse, be proved.“ (H. K. BHABHA 1994, S. 95).

Das Stereotyp ist nach Bhabha weiterhin ein „unmögliches Objekt“ (E. HAUSBACHER 2008, S. 73), seine (potentielle) Bestimmung werde Hausbacher zufolge stets „vom Blick des Anderen durchkreuzt“ (ebd.). Das Objekt ist stets auch Subjekt der Beobachtung, dementsprechend wirkt der Modus des Stereotyps nicht unilateral, sondern immer bilateral. Wolfgang Streit spricht angesichts dieses bilateralen Prozesses – in Bhabhas Worten „processes of subjectification“ (H. K. BHABHA 1994, S. 95) – von einer „Doppelung des Blicks“ (W. STREIT 2014, S. 133).

Bhabha definiert in Bezug auf Freuds Kastrationsmodell weiterhin das Stereotyp hinsichtlich seiner Struktur und Funktionsweise als Fetisch. Er übersetzt den bei Freud formulierten Wunsch „alle Menschen haben einen Penis“ in „alle Menschen haben dieselbe Hautfarbe/Rasse/Kultur“ (B. KOSSEK 2012, S. 64). Auch die Angst vor sexueller Andersheit überträgt er im Sinne Freuds und nimmt eine Angst vor rassistischer, kultureller Andersheit an. Das/Der Stereotyp/Fetisch kann die Illusion von rassistischer, kultureller usw. Reinheit aufrechterhalten und Überlegenheit demonstrieren. Die Illusion bleibt wiederum nur so lange erhalten, wie Differenz verleugnet wird. Brigitte Kossek verdeutlicht, wie das Stereotyp als Fetisch aufzufassen ist:

„Das Stereotyp als Fetisch erinnert an den Horror der Kastration und offeriert zugleich seine magische Kraft als Substitut für den Penis der Mutter, als Substitut für die nicht existierende Weißheit, rassische Reinheit und Überlegenheit zu fungieren. Das Stereotyp bzw. der Fetisch gewährt, wie Bhabha zeigt, Zugang zu einer Identität, die sowohl auf Herrschaft und Lust wie auf Angst und Abwehr basiert.“ (B. KOSSEK 2012, S. 64 f.)

⁷⁷ Vgl. A. CHAKRABORTY, *Reading Guide to Homi Bhabha: „The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism“* [online], [ref. April 22, 2017], <<http://arghya-chakraborty.blogspot.co.at/2010/12/reading-guide-to-homi-bhabha-other.htm>>.

⁷⁸ Dass ein Stereotyp stets wiederholt werden muss, das allein schon zeige „that the link between signifier and signified is unstable to begin with.“ (A. CHAKRABORTY, *Reading Guide to Homi Bhabha: „The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism“* [online], [ref. April 22, 2017], <<http://arghya-chakraborty.blogspot.co.at/2010/12/reading-guide-to-homi-bhabha-other.html>>).

Diese Funktionsweise des Stereotyps als Fetisch kann anhand Khiders Roman „Ohrfeige“ ausgeführt werden. Darin wird unter anderem die stereotypische Vorstellung des Mannes verhandelt. Karim, der Protagonist, aus dessen Perspektive erzählt wird, hat klare Vorstellungen davon, wie ein Mann zu sein hat: Als Vierzehnjährigen zeichnen ihn nach eigener Auffassung bereits ein paar Attribute aus, die „ein Junge benötigt, um ein echter Mann zu werden: eine starke, glatte Brust und eine kräftige Stimme.“ (A. KHIDER 2016, S. 77) Die Tatsache, dass ihm Brüste wachsen, zerrüttet nicht nur sein Selbstbild als Mann, er fürchtet folglich auch, dass er von seinesgleichen, von Männern, als unmännlich disqualifiziert wird und damit seine bevorzugte Stellung als ‚ganzer Mann‘ verliert. Angesichts der in Karims Wahrnehmung sich vollziehenden körperlichen Verweiblichung begleitet ihn auch die Angst vor völligem Verlust seiner Männlichkeit, die Angst vor Kastration:

„Ich wäre nicht verwundert gewesen, hätte sich auch mein Penis in eine Vagina umgeformt. [...] Ich berührte meinen Penis lediglich alle paar Tage mal, um mich zu vergewissern, dass es ihn überhaupt noch gab.“ (A. KHIDER 2016, S. 78)

Ihm bleibt der Penis zwar, doch ist er nicht ganz der Mann, der er sein will; er hat nun Brüste, aber keine Vagina. Karims Vorstellung ‚alle Männer haben eine glatte und starke Brust‘ schürt die Angst und Unsicherheit angesichts der eigenen Andersheit. Scheinbar ist er weder ganz Mann noch ganz Frau, er ist etwas dazwischen. Karim nimmt an, dass seine schablonenhafte Vorstellung die Norm ist und geht daher weiter davon aus, dass seine körperliche Andersheit von anderen als unmännlich empfunden würde. Er fürchtet die Bloßstellung als vermeintlicher Homosexueller: „ich wusste, dass ich dafür gehalten werden würde, wenn die anderen rausbekämen, dass ich eine Mannfrau bin.“ (A. KHIDER 2016, S. 101) Die Angst vor der eigenen ‚Weiblichkeit‘ wird hier aus Sicht einer Romanfigur thematisiert, die in einer patriarchalen Gesellschaft aufwächst, in der bestimmte Geschlechterstereotype⁷⁹ festgeschrieben sind und daher jede Anwendung von ‚Weiblichkeit‘ den Status der ebenso stereotypischen, ‚reinen Männlichkeit‘ gefährden kann.

Karim, der sich durch seine ‚Weiblichkeit‘, die sich als Brustwachstum manifestiert, bedroht fühlt, verhält sich auch nicht dem stereotypischen Mann entsprechend, ist eher zurückhaltend und passiv, während er bei anderen jene ‚Männlichkeit‘ beobachtet, die ihm zu fehlen scheint. Zum einen äußerlich: Beispielsweise sind in einem Magazin, das er sich ansieht, Fotos von Männern abgedruckt, die „absolut makellos [aussehen], wie die Götter des griechischen Olymps.“ (A. KHIDER 2016, S. 129) Zum andern dem Verhalten nach: Im Niederhofener Asylantenheim trifft Karim auf die sogenannte „H&M-Bande“ (ebd., S. 136), eine Gruppe aus drei turkmenisch- bzw. kurdisch-irakischen Männern, die vorzugsweise bei H&M und C&A klauen, die ortsbekannt sind, auch aufgrund ihrer Aggressivität. Karim gibt gegenüber Frau Schulz zu, dass er „oft eifersüchtig auf diese Jungs war. Sie hatten Geld und Frauen.“ (A. KHIDER 2016, S. 139)

⁷⁹ Vgl. METZLER LEXIKON, *Literatur- und Kulturtheorie*, „Stereotyp“.

Khider verhandelt hier stereotypische Phänomene multiperspektivisch und veranschaulicht damit den illusorischen Charakter der Bildung von Stereotypen. Zum einen betrachtet Karim die „H&M-Bande“ im Rahmen eines für sich selbst ersehnten Männlichkeits-Stereotyps, was wiederum auf sein Selbstbild rückschließen lässt, zum andern wird dem Leserpublikum eine Bande dreier verrohter Männer vorgestellt, bei denen die Frage „warum sollen wir denen Asyl gewähren?“ durchaus berechtigt scheint. Zusätzlich bedient sich Khider der Konterkarikatur: Schon der Name „H&M-Bande“ wirkt lächerlich. Ihr stereotypisches Aussehen wirkt komisch und der Erzähler selbst merkt an, welch karikatureskes Bild die Bande abgibt:

„Mit viel Modeschmuck behangen, dicken, nietenbesetzten Gürteln, gegelten Haaren, glänzenden China-Kopien amerikanischer Turnschuhe und dunklen Kunstlederjacken oder khakifarbenen Sakkos lungerten sie montags bis samstags jeden Nachmittag zu dritt vor H&M und C&A herum. Sie wirkten wie Karikaturen von Mafiosi aus schlechten Gangsterfilmen, wenn sie wie ein verschworener Haufen dastanden und die Vorbeigehenden mit durchdringenden Blicken musterten.“ (A. KHIDER 2016, S. 136 f.)

Anhand der hier eingesetzten Konterkarikatur können (rassistische) Vorurteile gegenüber Refugees kompromittiert werden; indem dem Leserpublikum ein verwobenes Netz aus stereotypischen Zuschreibungen präsentiert wird und ein dem Publikum wohl bekanntes Stereotyp karikaturesk dargestellt wird, wird das Stereotyp als Wahrnehmungsstrategie überhaupt intrigiert und als bloß konstruiert herausgestellt.

Auch in der Beschreibung der Deutschen verwendet Khider die Darstellungstechnik des Stereotyps, vor allem, um damit auch herrschende Klassenunterschiede aufzuzeigen. In „Der falsche Inder“ sitzt der Protagonist im Zug auf dem Weg nach Schweden. Als der Zug jedoch im bayerischen Ansbach hält, steigen Polizisten zu. „Sie fragten keinen der vielen blonden Reisenden nach ihrem Ausweis, sondern kamen direkt zu mir.“ (A. KHIDER 2008, S. 21) In „Ohrfeige“ heißt es ganz ähnlich, doch beißender: „Oft steigen Polizisten dazu, und jedes verdammte Mal [...] fragen sie keinen der schönen blonden Fahrgäste nach ihrem Personalausweis. Geradewegs kommen sie immer zu mir [...]“. (A. KHIDER 2016, S. 18)

Khider spielt werkübergreifend mit dem Stereotyp der blonden Deutschen. In der Wahrnehmung Rasuls, die offensichtlich reichlich reduziert ist, sind Deutsche verallgemeinernd auch als die „blonden Reisenden“, die „schönen blonden Fahrgäste“ zu bezeichnen. Um das Deutsche zu üben und sich kulturell auszutauschen setzt sich Karim in „Ohrfeige“ oft „neben einen Blondschoß“ (A. KHIDER 2016, S. 18). Indem Khider sich dieses Stereotyps, das in der Wahrnehmung zum Beispiel eines Irakers bestehen mag, bedient, transzendiert er es und macht es angreifbar. In der Rede des Erzählers Rasul muss aber auch die mitschwingende widerständige Klage gelesen werden – es ist eben auch ein Hinweis darauf, dass Stereotype im Alltag durchaus noch Anwendung finden, zum Beispiel bei der Passkontrolle im Zug, für welche oftmals allein äußerliche Merkmale ausschlaggebend sein können.

Die Verwendung des Attributs ‚blond‘ lässt bei Khider auch werkübergreifend den Eindruck entstehen, dass blonde Menschen in seinen Texten hierarchisch höher angesiedelten oder etwas Besonderes sind. Rasuls erste Liebe, das Nachbarsmädchen, scheint unerreichbar. Bezeichnenderweise hat sie „langes, blondes Haar, der goldenen Sonne gleich“ (A. KHIDER 2008, S. 36). So besonders ist diese blonde Schönheit von nebenan, dass ihr einige abgewandelte Worte des „altehrwürdige[n] Rilke“ gewidmet werden: „Ich will ein blondes Mädchen, mit dem ich spiele. Wilde Spiele.“⁸⁰ Und sie ist derart besonders, in einem Umfeld lauter Schwarz- und Braunhaariger, dass sie „eine Königin, eine Einäugige unter Blinden“ (A. KHIDER 2008, S. 37) ist. Blonde Frauen sind zuweilen so begehrenswert, dass ein Mann sich auf gefährliche Reisen begibt, um eine zu treffen. Etwa Aga, ein Freund Rasuls und „ein einfacher Bursche, der nur den ganz kleinen Traum hegt, in Dänemark oder Schweden mit einer ganz großen Blonden zu schlafen.“⁸¹ (A. KHIDER 2008, S. 134) Er erreicht sein Ziel nicht und ertrinkt auf dem Weg zu den großen Blondinen.

Die Besonderheit blonder Haare lässt sich nur aus der Perspektive solcher Figuren nachvollziehen, die sich in Milieus bewegen, in denen dunkle Haare als ‚normal‘ angesehen werden. Aus einer Fixation der ‚Normativität‘ heraus werden Stereotype geschaffen, auch jene der blonden Dänin oder Schwedin und auch der blonden Deutschen. Stereotype verwendet Khider meist ironisch und auch multiperspektivisch. So ist die blonde Nachbarin im Irak eine Besonderheit und daher besonders schön – ironischerweise ist sie „eine Einäugige unter Blinden“ (A. KHIDER 2008, S. 37), die ihre Schönheit also nicht sehen können⁸² –, die vielen blonden Deutschen, die im Zug sitzen, machen aber durch ihre Überzahl die Dunkelhaarigen zu Besonderheiten und damit verdächtig.

⁸⁰ Vgl.: R. M. RILKE, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* [online], [ref. Juli 3, 2017], <www.gutenberg.org/files/24043/24043-h/24043-h.htm>. Hier: [13].

⁸¹ Dieses Zitat ist weiterhin ein gutes Beispiel für Khiders Humor, der sich hier in gekonntem Wortwitz niederschlägt. Er setzt in einem Wortspiel die antonymischen Kombinationen „ganz klein“ und „ganz groß“ ein und verstärkt dadurch den ironischen Subtext – dass Aga, bloß damit er ein großes, blondes Mädchen kennenlernen kann, den weiten Weg nach Dänemark oder Schweden auf sich nimmt, wirkt bereits absurd, aber die Lakonie und Prägnanz des Wortspiels verstärken den Effekt der anklingenden Ironie noch.

⁸² Es kann auch als logischer Fehler oder sprachliche Inkonsistenz gelesen werden. In dieser Hinsicht eröffnet sich bezüglich Migrationsliteratur ein weites Forschungsfeld. Beispielsweise konstatiert Juan Antonio Albaladejo hinsichtlich der Autorin Emine Sevgi Özdamar „eine teilweise ungewöhnliche, dem Alltagsdeutschen nicht immer entsprechende Wortwahl, Syntax und Morphologie“. Das könne teils auf einen „literarischen Kontext zurückgeführt werden“. Aber es ließen sich auch Eigenheiten der Sprache feststellen, die nicht als „Entautomatisierungsmerkmale einer Literatursprache“, sondern „eindeutig als Sprachfehler“ festgemacht werden können. Es stellt sich die Frage, wie Verleger auf Idiolekte von AutorInnen der Migrationsliteratur reagieren. Im Falle Özdamars, so legt Albaladejo dar, lasse die Autorin sich diesen nicht „wegkorrigieren“ (J. A. ALBALADEJO, *Interkulturelle und interlinguale Sprachelemente als Phänomen und Translationsproblem der deutschsprachigen Migrationsliteratur*, in: *Übersetzen als Performanz*, (Hrsg.) H. VAN LAWICK – B. E. JIRKU, Wien, Berlin 2012, S. 197). Da keine entsprechende Literatur vorliegt, kann in Bezug auf Korrekturverfahren bei Khider an dieser Stelle keine Aussage getroffen werden. Silke Schwaiger mahnt weiterhin an, vorschnelle Schlüsse in Betrachtung der Sprache von AutorInnen Migrationsliteratur zu ziehen. Ihr zufolge sind die Einschätzungen zu sprachlichen Besonderheiten von RezensentInnen in Bezug auf den Autor Dimitré Dinev gebunden an dessen Herkunft. Es werden „sprachliche Unebenheiten“ (S. SCHWAIGER, *Über die Schwelle*, S. 142) oder fremd anmutende Bildlichkeit festgestellt, allerdings nie mit Angabe von Textstellen. Schwaiger stellt die rhetorische Frage, ob solche Feststellungen bei AutorInnen deutscher Erstsprache auch gemacht würden.

4.3.1. Ein Blick auf die Gesellschaft

Khider veranschaulicht aus Sicht seiner Erzählerfiguren und Protagonisten sowohl Stereotype von Deutschen, als auch u. a. von irakischen Landsleuten oder Refugees. Deutsche rassistische Stereotype werden beispielsweise im Verlauf von Passkontrollen in Zügen dargestellt. Dem Erzähler in „Ohrfeige“ zufolge sollten ausländisch Aussehende Züge grundsätzlich eher meiden. Karim Mensy erzählt, dass Polizisten hier bewusst nicht die „blonden Fahrgäste“ (A. KHIDER 2016, S. 18) nach dem Ausweis fragen, sondern stets die „schwarzhaarigen oder auf andere Weise fremdländisch aussehenden Reisenden“ ansteuern. Weiter erzählt er: „Nur die erste Klasse im ICE ist eine sichere Lösung.“ Passend dazu sei ein „Hemd von Hugo Boss als Verkleidung“ (ebd.). Da Polizisten wahrscheinlich davon ausgehen, dass sich verdächtige Personen – also hier wohl in aller Regel fremdländisch aussehende Personen – nicht in den Abteilen der ersten Klasse aufhalten, „lassen sich die Polizisten [dort] selten blicken.“ (A. KHIDER 2016, S. 18)

Wieder wird Mimikry als Mittel der Tarnung angeführt, dieses Mal soll nicht Bildungsbürgertum, sondern Wohlstand gemimt werden. Damit sind die rassistischen Stereotype, die aus Sicht des Erzählers das Profil verdächtiger Personen ergeben, skizziert: Schwarze Haare oder andere äußerliche fremdländische Merkmale, keine Bildung, kein Geld. Das so dargestellte, auf rassistischen Stereotypen beruhende Vorgehen der Polizei zeigt sich auch darin, wie Passanten gerastert werden – aus Sicht eines Schmugglers von Karim:

„Polizistenaugen sehen zuerst auf die Kleidung. Bleiben ihre Blicke hängen, dann schauen sie auf die Haut- und Haarfarbe. Noble Klamotten sind in den westlichen Ländern genauso wichtig wie ein Ausweis. Je eleganter und stilvoller du aussiehst, desto sicherer bist du.“ (A. KHIDER 2016, S. 42)

Es genügt aber auch schon die Tatsache, dass man in einem Asylantenheim untergebracht ist, um als hauptverdächtig zu gelten, wie Karim im bayerischen Dorf Niederhofen an der Donau erfahren muss: „Diverse Polizisten tauchten auch oft bei uns auf. Wenn irgendetwas in der Stadt gestohlen wurde, suchten sie zuerst bei uns danach.“ (A. KHIDER 2016, S. 143)

Khiders Figuren stehen den Rassismen und Stereotypen oft hilflos gegenüber, selten lässt der Autor seine Figuren performativ entgegenwirken. So erfindet Karims Freund Rafid ein Lied, welches er bei Polizeikontrollen singt und das auf die sehr oberflächliche, weil oft an Haut- und Haarfarben orientierte, Selektion der Polizei hinweisen und sie damit kompromittieren soll:

*„Live is life
Na na na na na
[...]
Black is black
Na na na na na
Black
Na na na na na*

*Schwarz is black
[...]
Dunkel is schwarz
Na na na na na
Live“
(A. KHIDER 2016, S. 30)*

Demgegenüber tritt der Protagonist Karim – abgesehen von seinen Bestrebungen, einen gebildeten Bürger zu mimen und sich durch die Rasur zu tarnen – eher schicksalsergeben auf. Doch er ist alles andere als glücklich mit der Situation und damit, dass ihm die Polizisten „wie Kletten am Hals“ hängen. (A. KHIDER 2016, S. 30) Weiter räsoniert Karim über diesen mittlerweile gewohnten „wiederkehrenden Alptraum“ der Polizeikontrolle: „Gespenster kann man innerlich bekämpfen, indem man sie einfach nicht ernst nimmt.“ (Ebd, S. 31) Der extrovertierte Rafid singt, um Konfrontation und womöglich Selbstreflexion bei der Polizei zu erzeugen; in Karims Reaktion hingegen wird eine ontologische Veränderung stipuliert – die Wirklichkeit soll kraft innerer Überzeugung verändert, die Kontrollen so nicht mehr als alptraumhaft wahrgenommen werden, was allerdings illusorisch anmutet. Gegenüber Rafids engagiertem Auftreten wirkt Karims innere Kapitulation kraftlos und mutlos – auch dadurch wird den LeserInnen die missliche Lage von Refugees in Deutschland ins Bewusstsein gerückt und zwei extreme Beispiele des Umgangs mit dem dargestellten Polizeirassismus beschrieben.

Aber nicht bloß bei der Polizei kommen stereotype Muster im Denken und Handeln zum Ausdruck, auch deutsche Bürger werden als schablonenhaft denkend dargestellt. Karim schildert in „Ohrfeige“, wie sie ihn auf Reisen immer wieder mit politischen Fragen bedrängen, obwohl er seine irakische Vergangenheit lieber öfter ausblenden würde.

„Die Fragen sind immer dieselben: Woher kommen Sie? [...] Der 11. September war abscheulich, sehen Sie das auch so? Können die Araber überhaupt demokratisch denken? Sind Sie Muslim? [...] Ist das Leben jetzt besser ohne Diktatur? Was glauben Sie – wird es mit der Demokratie dort funktionieren?“ (A. KHIDER 2008, S. 18 f.)

Unangenehm an diesen Fragen erscheint jedoch weniger, dass sie Karims Vergangenheit betreffen, sondern die Implikationen, die mitschwingen und die von einem stark vorurteilsgeprägtem Denken zeugen. In „Der falsche Inder“ fragt eine mitreisende alte Dame den Protagonisten Rasul, ob er Inder sei. Die Dame reagiert panisch, als Rasul antwortet, er sei Iraker: „Die gesamte restliche Flugzeit klebte sie farblos und tonlos neben mir im Sitz.“ (A. KHIDER 2008, S. 22) Offenbar hat sich im Denken der Damen ein Stereotyp hinsichtlich IrakerInnen gebildet, das sie dazu veranlasst, vor Rasul Angst zu haben.

Auch als Karim – er hat endlich „eine zweijährige Aufenthaltsgenehmigung“ (A. KHIDER 2016, S. 156) und einen Job – eine Wohnung sucht, wird er mit stereotypischem Denken der Vermieter konfrontiert: „Alle, die ich anrief, fragten mich nach meiner Herkunft und beendeten das Gespräch oder drucksten herum.“ (A. KHIDER 2016, S. 176) Erst nach sieben Wochen wird er zu einer Wohnungsbesichtigung eingeladen.

Doch nicht nur auf deutscher Seite sind Stereotype vorhanden, wie schon erwähnt zeigt Khider beide Seiten der Medaille, die Refugees stehen in ihrem Denken den Deutschen oft in nichts nach. Augenfällig sind zum Beispiel vorhandene Stereotype bezüglich Frauen, die Rasul in „Der falsche Inder“ entwickelt. Als er die deutschen Frauen beschreibt und dabei rein auf die äußerliche Erscheinung Bezug nimmt, erklärt er, Deutschland sei ein „Land der Ziegenschönheiten“ (A. KHIDER 2008, S. 56). Eine „Ziegenschönheit“ sei vergleichsweise mager, wie die Ziegen in seiner Heimat, was, so stellt er fest, dem deutschen Schönheitsideal zu entsprechen scheine. Demgegenüber kategorisiert er nicht minder stereotypisch, aber mit gleichsam skurril wirkendem Humor „arabische, türkische, griechische und viele andere Frauen südländischer Herkunft“ als „Kuh Schönheiten“, die „satten, wohlgenährten und rundum glücklichen Milchkühen“ gleichen und „kräftig und fleischig, nach dem Vorbild der griechischen Göttin Aphrodite“ sind (A. KHIDER 2008, S. 53).

Mit diesen machistisch-stereotypischen Frauenbeschreibungen gibt Khider wiederum einem anderen Stereotyp Gestalt: dem des arabischen Manns als Sexist und Macho. Diesem stereotypischen Bild entspricht der Protagonist Rasul des Buchs „Der falsche Inder“ wohl in mancherlei Hinsicht: Er hat großes Selbstvertrauen und ist sich seines gutes Aussehens bewusst, er ist sich auch seiner starken Wirkung auf Frauen bewusst, die ihm fast schon zu Füßen liegen, er hat außerdem einen ausgeprägten Sexualtrieb, weiterhin ist die oberflächliche Beobachtung von Frauen für ihn lustvoller Zeitvertreib und zugleich Inspiration für sein kreatives Schaffen, auch intellektuell scheint er seinen Mitmenschen voraus zu sein. Der angeführte Vergleich zwischen ‚westlichen bzw. nordischen Frauen‘ und ‚östlichen bzw. südländischen Frauen‘ konterkarikiert jedoch mittels seiner Überspitzung und seines humoristischen Gehalts das Stereotyp des arabischen Manns als Sexist und Macho, wenn er dadurch auch nicht minder provokant wirkt, da er nicht zuletzt von einem arabischen Mann niedergeschrieben wurde.

Karim, der Protagonist von „Ohrfeige“, entspricht diesem Stereotyp kaum. Dennoch erfährt man durch seine Erzählung von anderen arabischen Männern mit verqueren Frauenbildern. So legt ihm ein Bekannter sein stereotypisches Bild der „europäischen Evas“ dar:

„Sie kochen nicht, sie putzen nicht, aber sie wollen von den Männern wie Herrinnen behandelt werden, spazieren umher in viel zu kurzen Kleidchen, sogar im Januar bei minus zwanzig Grad. An den Wochenenden findet man sie auf den Discobühnen, mit fremden Männern tanzend. Ständig haben sie Affären und trotzdem erwarten sie bedingungslosen Respekt.“ (A. KHIDER 2016, S. 24)

Die stereotype Charakterisierung der ‚westlichen Frau‘ ist überzogen: Sie tragen selbst „bei minus zwanzig Grad“ kurze Kleider und „ständig haben sie Affären“, wollen aber trotzdem respektiert werden. Durch die Überzogenheit wirkt dieses Stereotyp wiederum karikaturesk, ebenso wie der Mann, der diese überzogenen Ansichten teilt. Man erfährt im Weiteren auch, dass stereotypische Denkweisen tradiert werden können, beispielsweise von den Eltern an die Kinder. Nachdem der besagte Bekannte Karims die „europäischen Evas“ aufgibt, versucht er über einen Heiratsvermittler

eine Ehefrau zu finden. Die Auswahl erfolgt über einen Fotokatalog, den auch die Mutter des Bekannten in Bagdad zugeschickt bekommt. Sie wählt letztlich eine Braut für ihren Sohn, die „jungfräulich sei“ (A. KHIDER 2016, S. 25) – das sehe man daran, dass sie beim Gehen beide Schenkel zusammenpresse – und „weder zu kurze noch zu lange Beine“ habe. Weiter sagt sie: „Solche Frauen gebären gesunde Kinder“. Da sie außerdem fleischige Fersen habe, müsse sie „für ihren Mann gefühlsintensive Geschlechtsteile“ haben. Ihr rundes Gesicht zeuge von ihrer Ehre, die gerade Nase entspreche dem Gesicht eines „echten babylonischen Vollbluts“ (ebd.). Diese Aufzählung von stereotypischen Zuschreibungen wirkt in ihrer Überzeichnung komisch, die Mutter mit ihren wiederum stereotypen abergläubischen Ansichten wirkt in ihrer Darstellung selbst überzogen und karikaturesk.

5. Sprache, Schreiben und Metafiktion

„Wenn ich auf Arabisch schreibe, handelt alles vom Leid. Das Deutsche hält mich auf Distanz.“⁸³ (ROBERT BOSCH STIFTUNG 2010, S. 13) So beschreibt Abbas Khider sein Verhältnis zur Erstsprache Arabisch sowie das zur deutschen Sprache, seiner zweiten Literatursprache. Bereits vor der Niederlassung in Deutschland war Khider als Autor tätig, er verfasste Gedichte auf Arabisch.⁸⁴ Die Wahl des Deutschen als Literatursprache ist wohl auf verschiedene Faktoren zurückzuführen. Wie Georg Kremnitz konstatiert, können sowohl „objektive Kriterien“ (G. KREMnitz 2015, S. 121-169) als auch „subjektive Kriterien“ (ebd., S. 169-177) für SchriftstellerInnen bei der Auswahl einer bestimmten Literatursprache entscheidend sein. Ein wichtiges objektives Kriterium im Fall Khiders ist sicherlich die Tatsache, dass Deutsch die einzige offizielle Landessprache Deutschlands ist. Es finden sich zwar einige Sprecher des Arabischen in Deutschland, das ansprechbare Publikum ist aber

⁸³ Ganz ähnlich äußert sich die albanische Schriftstellerin Ornela Vorpsi, die vor allem auf Italienisch schreibt. Im persönlichen Gespräch mit Christine Böhler habe sie erläutert, „dass die fremde Sprache die nötige Distanz schaffe, um die Erinnerungen an die Heimat und das vergangene Leben verarbeiten zu können“ (C. BÖHLER, *Gelebte Interkulturalität. Migrationsliteratur im Blickwinkel der Übersetzung*, in: *„Es geht sich aus...“ zwischen Philologie und Translationswissenschaft*, (Hrsg.) P. HOLZER – C. FEYERER – V. GAMPERT, Frankfurt am Main 2012, S. 50).

⁸⁴ Im Gespräch mit Jens Mühlhling 2008 sagt Khider, er schreibe „bis heute [...] täglich arabischsprachige Lyrik“ (J. MÜHLHling, *Abbas Khider. Der Illegale [online]*, [ref. Juli 07, 2017], <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/abbas-khider-der-illegale/1328210.html>>).

verhältnismäßig klein.⁸⁵ Um arabischsprachiges Publikum außerhalb Deutschlands anzusprechen, bedarf es einigen Aufwands, die Vermarktung ist erschwert, ebenso die Distribution. Objektiv gesehen ist die Wahl des Deutschen als Literatursprache also ökonomisch leicht nachvollziehbar.

5.1. Die Fremdsprache als Ort der Zuflucht

Dass für Khider weitere Faktoren entscheidend waren, ist bereits im einleitenden Zitat angedeutet. Das Arabische scheint für den Autor unmittelbar an leidvolle Erinnerungen geknüpft zu sein. Kremnitz nimmt ein „mentales und symbolisches Verhältnis zu einer Sprache“ (G. KREMnitz 2015, S. 166) an, das er anhand einiger Beispiele expliziert: Franz Kafka etwa sei vom Jiddischen sehr beeindruckt gewesen, obschon er die Sprache wenig beherrschte; Georges Perec verwehrte sich, „die Sprache zu lernen, die seine ermordeten Eltern sprachen“ (ebd.); Jacques Derrida schreibt davon, dass ihm in Algerien das Erlernen anderer Sprachen außer dem Französischen untersagt, dass ihm aber auch ein anderes, sprich freies Erlernen des Französischen verwehrt war, und infolgedessen eine Identitätsproblematik zu beobachten sei, da „man seine Sprache und sein Ich erfinden muss, sie zu gleicher Zeit jenseits dieser Woge von Amnesie erfinden muss, die das doppelte Verbot entfesselt hat“ (in: G. KREMnitz 2015, S. 166); Elias Canetti hingegen wollte die deutsche Sprache nicht an die Nationalsozialisten abtreten; im Falle Mongo Betis sei die Verwendung der französischen Sprache „auch ein Versuch der persönlichen Reinterpretation einer Sprache“ (G. KREMnitz 2015, S. 167) gewesen.

Während für Khider das Arabische mental oder symbolisch stets vorbelastet ist, kann das Deutsche als Literatursprache neue Möglichkeiten des Ausdrucks bereithalten. In der deutschen Sprache, so gibt Silke Bartlick des Autors Worte wieder, habe er

„seine Heimat und seine Freiheit gefunden. Eine Freiheit, die ihm Flügel verleiht. Und die bewundernswerte Kraft, mit Humor und distanzierter Leichtigkeit Romane zu schreiben, die in den Abgründen seiner Heimat angesiedelt sind. Dabei fängt er ganz unaufgeregt den Alltag seiner Protagonisten ein, zeichnet vielstimmige Gesellschaftsbilder.“ (S. BARTLICK 17.09.2013)

Das Deutsche ist für Khider Sprache der Distanz und Beobachtung, sie verleiht ihm Flügel der Freiheit, womöglich aufgrund der emotionalen Ungebundenheit. Gegenüber der arabischen Erstsprache, die für den Autor mit all den Schrecken der Vergangenheit in Verbindung steht, kann er

⁸⁵ Kremnitz legt dar, dass auch „die gesellschaftliche Position der jeweiligen Sprachen“ (G. KREMnitz, *Mehrsprachigkeit in der Literatur, Ein kommunikationssoziologischer Überblick*, Wien 2015, S. 184) entscheidend sein kann. So schreibt Heinrich Heine, „wie viele andere politische Emigranten, auf Deutsch und auf Französisch“ – allerdings schreibe er je Sprache unterschiedliche Textsorten. Dadurch könne er zum einen existieren und zum andern die Leserschaft erweitern.

das Deutsche neu für sich entdecken und mit ihr wohl auch auf distanziertere Art die Abgründe der Herkunft aufdecken. Carmine Chiellino, selbst Autor und Literaturwissenschaftler im Bereich Migrationsliteratur, ist der Auffassung,

„daß sich eine fremde Sprache besonders dazu eignet, eine Reise in das Labyrinth der eigenen Herkunft zu unternehmen, weil sie als Instrument der Erkenntnis nicht durch frühere Ereignisse vorbelastet ist.“ (C. BÖHLER 2012, S. 50)

Klaus Müller-Wille erläutert, dass üblicherweise „der unbewusste Gebrauch der eigenen Sprache [...] vom bewussten der Fremdsprache abgegrenzt [wird], ein natürlicher Erwerb steht einem künstlichen entgegen.“ (K. MÜLLER-WILLE 2008, S. 51) Der Fremdsprachler könne sich darüber hinaus „von den vielfältigen, dunklen Konnotationen lösen“, die dem Erstsprachler stets anhängen. Weiter sei ein Autor, der in einer Fremdsprache schreibe, „auf eine bewusste Übersetzungsarbeit angewiesen“ und damit „regelrecht dazu gezwungen, klarere Gedanken und exaktere Beschreibungen zu schaffen.“ (K. MÜLLER-WILLE 2008, S. 51)⁸⁶

Die Verwendung einer Fremdsprache als Literatursprache scheint ein berechnendes und pragmatisches Schreiben zu forcieren. Das literarische Schreiben ist aber wohl nie bar jeglicher Emotion. Die Distanz ermöglicht Khider zwar einen unbelasteten Zugang zu den (erlebten) Gräueln im Irak und in anderen Regionen der arabischen Welt, die er teils auch auf seiner Flucht aus dem Irak durchstreifte. Die Distanz ermöglicht ihm aber auch die Beleuchtung unter dem kraftvollen Licht von Humor und Ironie.⁸⁷ Sein Schaffen ist losgelöst vom Leid, das im Arabischen verhaftet bleibt, und findet im Deutschen unbeschwerte Ausdrucksmöglichkeiten. Der Wechsel ins Deutsche scheint für Khider etwas wie die Kanalisierung seiner aufgestauten, nicht in (arabische) Worte zu fassenden Emotionen zu sein. Er sagt auf die Frage, warum er sich für das Deutsche als Literatursprache entschieden habe:

„Manchmal durchlebt man eine Phase, in der man schreien möchte, aber keinen Ton herausbekommt. Eine Phase der Müdigkeit, der Erschöpfung, in der man merkt, dass man eine andere Sprache braucht. Während des Irakkrieges war ich in Deutschland. Die Lage in meinem Heimatland hat mich beschäftigt, ich wollte mich dazu äußern, aber auf Arabisch konnte ich das irgendwie nicht. Die deutsche Sprache hat mir diese Möglichkeit gegeben, und seitdem ist sie meine neue Zunge.“ (J. STEDEN Oktober 2014)

⁸⁶ Müller-Wille legt weiter dar, dass die Fremdsprache „als Fremdkörper wahrgenommen“ und so „in ihrer Funktionsweise transparent gemacht werden“ kann (K. MÜLLER-WILLE, *Svenska för inhemska, Zu einer Poetik der Fremdsprache bei Ilmar Laaban und Alexander Weiss*, in: *Literatur der Migration - Migration der Literatur*, (Hrsg.) K. HOFF, Frankfurt am Main 2008 (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik), S. 51). Er führt den Gedanken am Beispiel des griechisch stämmigen, aber auf Schwedisch schreibenden Autors Theodor Kallifatides aus: Die „ästhetische Leistung“ seiner Texte bestehe darin, dass ihnen „eine spezifische Form von sprachlichem Bewusstsein“ inhärent sei. Kallifatides spüre eine größere „Souveränität, die den Umgang mit der Fremdsprache auszeichnet“ (ebd.).

⁸⁷ Katharina Hänbler zufolge – sie bezieht sich auf die Ironie in ausgewählten Gedichten Heinrich Heines – ist die Umkehrung der Fall: Dadurch, dass die Ironie „diese Distanz ohne gleichzeitige Festlegung gewähren kann, erweist sich die ironische Sprechweise im höchsten Maße geeignet zur poetologischen Verhandlung der durchs Exil bedingten Widersprüche von und zwischen Heimatkonzepten.“ (K. HÄNBLE, *Exil und Ironie, Poetologische Verhandlungen von Heimatkonzepten in ausgewählten Gedichten Heinrich Heines*, in: *Exil Lektüren*, (Hrsg.) D. BISCHOFF – M. N. REINHARD – C. RÖSER – S. SCHIRRMAYER, Berlin 2014, S. 25) Hänbler geht also davon aus, dass Ironie (beabsichtigte) Distanz erzeugen kann.

Die Fremdsprache Deutsch bietet nicht bloß (emotionale) Distanz zum Beobachteten, Khider hat mit ihr scheinbar eine Hürde der Sprachlosigkeit überwunden,⁸⁸ die mit einer scheinbar physischen wie psychischen Abgeschlagenheit einherging. Das vorbelastete Arabisch eignet sich nicht mehr, um sich frei (von leidvollen Erinnerungen) zu äußern, die neue Sprache Deutsch aber ist noch unbefleckt und rein, sie kann sich für den Autor noch frei entwickeln. Christine Böhler legt dar, dass eine Fremdsprache auch als „Zufluchtsort“ dienen kann,

„der vom Ballast der eigenen Vergangenheit befreit ist, ein Ort, der nicht mit den Erinnerungen der Herkunftssprache verbunden ist und daher keine Wehmut um die verlorene Heimat aufkommen lässt.“ (C. BÖHLER 2012, S. 50)

Dem Heimatlosen kann eine neue Sprache Zuflucht gewähren, zumal er sich in dieser kreativ-schöpferisch verwirklichen kann. Dass die Literatursprache eine Fremdsprache ist, kann auch als Vorteil angesehen werden. Dieser Ansicht ist etwa Sandra Vlasta: “The linguistic lack becomes a sociological advantage that enables insights which a society's members cannot access due to their positions within the society and within the language.”⁸⁹ (S. VLASTA 2016, S. 155) Dadurch, dass AutorInnen mit anderen Erstsprachen ein differenter Zugang zur jeweiligen Literatursprache gegeben ist und womöglich eine (emotionale) Distanz besteht, sind der Umgang und der Ausdruck in der Sprache anders geartet. Das linguistische Defizit kann derart zum Vorteil gereichen, als andere Einsichten in die Sprache möglich sind, die für AutorInnen mit ihren jeweiligen Erstsprachen als Literatursprachen unmöglich zu gewinnen sind. Man muss es nicht Vorteil nennen, zumindest muss aber anerkannt werden, dass ein freierer, nicht vorbelasteter, womöglich ein innovativerer, wenigstens ein origineller Gebrauch der Sprache stattfindet.

⁸⁸ Wie Kremnitz konstatiert, ergeht es vielen exilierten Autoren ähnlich: Sie durchleben Phasen der Abgeschlagenheit und Sprachlosigkeit, „andere Autoren verstummen für die Zeit ihres Exils völlig.“ (G. KREMnitz, Mehrsprachigkeit in der Literatur, S. 184) Kremnitz zufolge gelinge es jüngeren AutorInnen eher, die jeweiligen Sprachen des Exillandes anzunehmen. Jedoch: Manés Sperber und Erich Fried emigrierten zwar jung, behielten aber das Deutsche, ebenso wie Hilde Domin – ein großes Vorbild Abbas Khiders. Demgegenüber führt Kremnitz die Autorinnen Vicky Baum und Hermynia zur Mühlen an, die recht alt waren, als sie die Sprache im Exil wechselten. Besonders interessant sei im Hinblick auf Sprachwechsel der Autor Stefan Heym, der lange Zeit Literatur auf Englisch schrieb (ebd., S. 185).

⁸⁹ Auch die Autorin Julia Rabinowich betont den besonderen Zugang zur Fremdsprache Deutsch: „Ich finde es durchaus wichtig, zu erwähnen, dass jemand, der zugewandert ist und nicht in seiner eigenen Sprache schreibt, einen anderen Einblick in diese Sprache haben kann, als jemand der hier groß geworden ist.“ (V. BÖCKEL, *Migration in der österreichischen Literatur*, S. 29)

5.1.2 Innovation, Extension, Übersetzung

Dass AutorInnen mit anderen Erstsprachen das Deutsche als ihre Schreibsprache wählen, so schreibt Juan Antonio Albaladejo, habe nicht bloß die deutschsprachige Literaturlandschaft bereichert,

„sondern auch zu einer Erweiterung der sprachlichen Ausdruckskraft und somit der Sprachgrenzen des Deutschen geführt. Die Einführung neuer Ausdrucksformen [...] führt unweigerlich zu einer Potenzierung und Erweiterung der gewählten Schreibsprache.“ (J. A. ALBALADEJO 2012, S. 195)

Im Folgenden soll anhand einiger Textstellen aus Khiders Werken veranschaulicht werden, auf welche Weise der Autor die deutsche Sprache einsetzt und inwiefern er eventualiter zu ihrer Extension beiträgt. Es lassen sich sprachliche Phänomene feststellen, die paradigmatisch für die Migrationsliteratur zu sein scheinen und solche, die eine für Khider eigene Nuancierung tragen. In den Reihen der AutorInnen der Migrationsliteratur sei es Dagmar Winkler zufolge üblich, „Wörter und ganze Sätze ihrer Muttersprache“ (D. WINKLER 2010, S. 191) in die literarischen Texte einzustreuen.⁹⁰

Auch Khider verfährt so. Etwa, wenn er in „Der falsche Inder“ Bagdad als „Madinat-A'Salam – Stadt des Friedens“ (A. KHIDER 2008, S. 13) bezeichnet, um daraufhin diesen arabischen Namen der Stadt als überkommen darzustellen. Späterhin erklärt der Erzähler Rasul Hamid, dass der Name „Madinat Al-Dschetheth – Stadt der Leichen“ (A. KHIDER 2008, S. 143) doch angebrachter sei. Khider streut arabische Wörter nicht bloß ein, er übersetzt sie zudem. So benennt er ein „Café, das A'Salam – Der Frieden“, auch um dieses wiederum als abgründig zu entlarven: Der Besitzer des Lokals bietet ihm einen Job als eine Art Zuhälter an. Khider lässt auch andere Sprache einfließen, etwa das Türkische: Als er in der Türkei vor der Polizei über die Dächer flieht, rufen einige Frauen „Hırsız, hırsız, hırsız – Dieb, Dieb, Dieb“ (A. KHIDER 2008, S. 111), ein alter Mann hilft ihm aber daraufhin und bittet ihn, durchs Fenster in seine Wohnung zu kommen: „Gelmek – Komm!“ (Ebd., S. 112)

Arabische Benennungen und deren Übersetzungen treten in „Brief in die Auberginenrepublik“ recht häufig auf: „Café Al-Sharq – Der Orient“ (A. KHIDER 2013, S. 22), „Falafel Al-Hub – Falafel der Liebe“, „Maqha Al-Hayat – Café des Lebens“ (ebd., S. 28 f.) oder „Sahat Al-Ihtifalat Al-Kubra – Platz der großen Feier“ (ebd., S. 97), „Hiwanat-Al-Manfa – [...] Tiere[...] des Exils“ (ebd., S. 128). Oder bei der Erläuterung von Namensbedeutungen: „Jamila ist ein passender Name [...], weil sie wirklich *jamila* – schön – ist.“ Jamila stammt aus „Om-Al-Dunia, der ‚Mutter der Welt‘“ (ebd., S. 56)

⁹⁰ Winkler konstatiert weiterhin konkrete linguistische Unregelmäßigkeiten: „Viele dieser zwei- und mehrsprachigen interkulturellen Autoren verändern auch die Wortposition im Satz, zum Beispiel die Position des Reflexivpronomens, und gehen mit der neuen Sprache viel freier um, als es die Muttersprachler tun.“ (D. WINKLER, 'Code-switching' und Mehrsprachigkeit. Erkennbarkeit und Analyse im Text., in: Polyphonie - Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität, (Hrsg.) M. BÜRGER-KOFTIS – H. SCHWEIGER – S. VLASTA, Wien 2010, S. 191)

Die Übersetzung spielt offenbar eine wichtige Rolle, dem Autor ist daran gelegen, dem Leser arabische Bezeichnungen in der deutschen Sprache näherzubringen. Dabei werden nicht bloß Bedeutungen einzelner Wörter und der Klang des Arabischen transportiert, was mitunter einen verfremdenden Effekt hat, es können auch kulturelle Eigenheiten vermittelt werden. So beispielsweise bei einer Textstelle des fünften Kapitels in „Brief in die Auberginenrepublik“. Nachdem der Vater des Protagonisten dieses Kapitels im Krieg fällt, muss der Protagonist das Geld für die Familie anschaffen. Viele Möglichkeiten bleiben ihm, Kamal Karim, nicht, daher wird er „Sekin – Busfahrerhelfer“ (A. KHIDER 2013, S. 89). Allerdings hat der Job einen Haken: „Schließlich bedeutet ‚Sekin‘ im Irak auch ‚Boy‘ oder ‚Schwuchtel‘.“ Die Demütigungen als Sekin rekapituliert Kamal als nun mächtiger und gefürchteter Polizist; er genießt jetzt das Katzbuckeln seines einstigen Vorgesetzten, er genießt skrupellos seine gewonnene Macht und lässt nun andere leiden. Die Erklärung des arabischen Begriffs „Sekin“ ist hier wesentlich für das Verständnis der Psychologie der Figur – darüber hinaus gibt Khider hiermit ein Beispiel dafür, wie alltägliche Erniedrigung einen skrupellosen Menschen kreieren kann. Außerdem ist hier, ausgehend von einem arabischen Wort, ein tiefsitzendes, in der Sprache verankertes, gesellschaftliches, womöglich kulturelles Problem der Homophobie dargelegt.

Dies lässt über ähnlich herabwürdigend gebrauchte Worte der deutschen Sprache nachdenken. Doch außer, dass hiermit Anstoß für eine eingehendere Auseinandersetzung mit Sprache, deren Wirkung sowie Übersetzung gegeben ist, werden vermittelt solcher sprachlichen Bausteine potentielle gesellschaftliche, kulturelle usw. Gemeinsamkeiten oder Differenzen aufgedeckt bzw. zur Disposition gestellt.⁹¹ Nicht allein sprachliche Bausteine haben jedoch dieses Potential, auch Narrative, Figurendarstellungen, Problembehandlungen in der Literatur können solch bilaterale Prozesse auslösen und zur Diversifikation von Diskursen beitragen. AutorInnen der Migrationsliteratur werden oft als VermittlerInnen zwischen Sprachen, zwischen Kulturen, Gesellschaften, politischen Systemen usw. stilisiert.

Gleichwohl hat der Begriff der Übersetzung eine Bedeutungserweiterung erfahren. Natalia Feld etwa konstatiert „die in der Translationswissenschaft immer populärere metaphorische Ausweitung 'kulturelle Übersetzung'“ (N. FELD 2011, S. 443). Damit gehe die Möglichkeit einher, „neben den linguistischen Aspekten auch soziale interkulturelle Erscheinungen in den Objektbereich der Translationswissenschaft einzubeziehen.“ Als Folge dieser Bedeutungserweiterung des Übersetzungsbegriffs erfahre zudem „die Position des Vermittlers eine neue Brisanz. Übersetzer und

⁹¹ Der interkulturelle Austausch in diesem Sinne kann für Kulturen prägend sein, wie Vittoria Borsò ausgehend von Juan José Arreola's Axolotl-Allegorie erläutert: „Das Rätsel über das Axolotl wird zur Allegorie des Geheimnisses über das Wesen der Kultur. Kultur wird durch die Blicke, die den Sprachen und Traditionen mitgegeben sind, und durch wechselseitige Übersetzungen bestimmt. Es sind Übersetzungen, die das Wort in ebenso unheilbarer wie kreativer Weise kontaminieren. Mit dieser Allegorie macht Arreola eine grundsätzliche Aussage über das Wesen der Kultur, die aus historischen und existentiellen Gründen für Lateinamerika besonders relevant ist: Die Geschichte Lateinamerikas und ihrer Literatur ist das Resultat von wechselseitigen Blicken über den Ozean.“ (V. BORSÒ, *Lateinamerikanische Literatur: Übersetzte Kultur und Ironie als Provokation der Geschichtsschreibung*, in: *Übersetzung als kultureller Prozeß*, (Hrsg.) B. HAMMERSCHMID – H. KRAPOTH (= Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 16), S. 107–108)

Dolmetscher werden [...] als aktive Mitgestalter gesellschaftlicher Dynamik“ verstanden. (N. FELD 2011, S. 443)

Auch AutorInnen lassen sich als ‚ÜbersetzerInnen‘ verstehen. Feld zufolge sei im Zuge der für die deutsche Literaturwissenschaft vor allem von Doris Bachmann-Medick adaptierten „Cultural Turns“⁹² eine inhaltliche Parallelziehung zwischen Migration und Translation legitimiert.⁹³ Sie zitiert weiterhin Şebnem Bahadır, die dem „Translator als Migrant, bzw. [dem] Migrant[en] als Translator in der Dazwischenposition Eigenständigkeit und Daseinsberechtigung“ (in: N. FELD 2011, S. 446) zugesteht.⁹⁴ In dieser Position werde er „zum Experten für Dazwischenangelegenheiten.“⁹⁵

Bahadır versteht „Translation nicht mehr als ein Hinübertragen von einer Essenz, sondern als eine Reartikulation verbunden mit einer Veränderung beider Seiten“ (in: N. FELD 2011, S. 446). Dies und Vorhergehendes eingedenk kann die Sprache, die sich im Zuge von Translationsprozessen (im klassischen wie im metaphorischen Sinn) zwangsläufig verändert und entwickelt, als das betrachtet werden, was sie tatsächlich ist. Der Übersetzungstheorie folgend gibt es das Original auch einer Sprache nicht, sie ist stets im Wandel begriffen, ein sich fortwährend wandelndes Hybrid.⁹⁶ Juan Antonio Albaladejo erläutert, dass in der Migrationsliteratur einige Sprachmechanismen besonders häufig festzumachen sind. Dazu zähle das einfache Lehnwort und

⁹² Vgl. D. BACHMANN-MEDICK. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2010.

⁹³ Vgl. N. FELD, *Von der Migrationsliteratur zu translationswissenschaftlichen Entwürfen*, in: *Texturen - Identitäten - Theorien. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010*, N. FRIEB – I. GANSCHOW – I. GRADINARI – M. RUTZ, Potsdam 2011, S. 443–458. Hier: S. 445. Auch Sandra Vlasta sieht eine Verbindung zwischen Migration und Übersetzung. Migration habe nach ihrer Meinung zur Folge, dass Übersetzung alltäglich werde: „translation (in a linguistic sense, but also cultural translation) becomes part of everyday life“ (S. VLASTA, *Contemporary Migration Literature in German and English*, S. 59).

⁹⁴ Dies klingt zunächst degradierend und ausgrenzend gegenüber jenen, die sich womöglich unwillentlich in dieser Position befinden. Bahadır geht es aber tatsächlich um eine Aufwertung dieser Position, sie wünscht sich im Weiteren, dass „man Migrationskulturen nicht mehr als pathologisches Abweichen vom Ursprung, als Degenerationserscheinung im Vergleich zum Original betrachtet.“ (N. FELD, *Von der Migrationsliteratur zu translationswissenschaftlichen Entwürfen*, in: *Texturen - Identitäten - Theorien*, (Hrsg.) N. FRIEB – I. GANSCHOW – I. GRADINARI – M. RUTZ, Potsdam 2011, S. 446) Sie definiert hier den Prozess der Gestaltung einer ganzen Kultur als Übersetzung eines vermeintlichen Originals – das Produkt ist die „Migrationskultur“.

⁹⁵ Etwas konkreter und näher am erlebenden Menschen umschreibt es vielleicht Natalia Feld selbst: „Das Dasein eines zwischen den Kulturen lebenden Menschen ist durch eine andauernde Konfrontation mit Differenzen gezeichnet. Wobei diese Differenzen in der subjektiven Wahrnehmung verschiedener kultureller Momente ausschließlich auf der Erfahrungsebene anzusiedeln sind und die konstruierte Vorstellung von Normalität in der Ursprungs- und Aufnahmegesellschaft betreffen.“ (N. FELD, *Von der Migrationsliteratur zu translationswissenschaftlichen Entwürfen*, in: *Texturen - Identitäten - Theorien*, (Hrsg.) N. FRIEB – I. GANSCHOW – I. GRADINARI – M. RUTZ, Potsdam 2011, S. 446) Auch Eva Binder und Birgit Mertz-Baumgartner sehen AutorInnen als subjektive VermittlerInnen auf Erfahrungsebene, welche die verschiedenen „ästhetischen Verfahren“ als Mittel einsetzen, „um ihre Erfahrungswelten in Literatur zu ‚übersetzen‘.“ (E. BINDER – B. MERTZ-BAUMGARTNER, *Exilliteratur - Diasporaliteratur - Migrationsliteratur*, S. 14)

⁹⁶ So können Vittoria Borsò zufolge beispielsweise „Fremdwörter zum einen Vitalität und Wandel der sogenannten Nationalsprache begründen; zum anderen machen sie die verdrängte historische (nicht natürliche) Grundlage sowie den hybriden (nicht monokulturellen) Ursprung von Nationalsprachen bewußt. Unübersetzbare Fremdwörter sind für die Homogenität von Nationalsprachen provozierend. Sie begünstigen einen bewußten Umgang mit kulturellen Bildern. Ein solches, kritisches Bewußtsein drängt sich uns heute umso mehr auf, als puristische Positionen in der Kulturpolitik europäischer Nationen wie ein unheilvoller Phönix aus der Asche wiederauferstanden sind. [...] Europa braucht heute mehr denn je den Blick des Übersetzers zwischen Kulturen“ (V. BORSÒ, *Lateinamerikanische Literatur: Übersetzte Kultur und Ironie als Provokation der Geschichtsschreibung*, S. 110–111).

„Hybridbildungen, in denen das Sprachmaterial der Zielsprache durch Einflüsse aus der latent vorhandenen Fremdsprache verformt wird. In den meisten Fällen handelt es sich um phonetisch bedingte Umformungen. Vereinzelt kommt es auch zur Verschmelzung fremder und eigener Sprachelemente [,] zur Bildung zweisprachiger oder mehrsprachiger Komposita oder Wendungen. [...] Eine besonders starke Wirkung erzielen gewisse syntagmatische Fügungen, die für die deutschsprachige LeserIn in der Regel nicht klar verständlich sind und deshalb von der AutorIn erklärt werden müssen.“ (J. A. ALBALADEJO 2012, S. 198 f.)

Außerdem nennt Albaladejo folgende „Sprachgestaltungstechniken“ von AutorInnen der Migrationsliteratur: „Schaffung hybrider Sprachelemente, Einführung neuer Ausdrucksformen, interlinguale Übernahmen fremder Sprachmittel. (J. A. ALBALADEJO 2012, S. 193)

An dieser Stelle muss differenziert werden zwischen sprachlichen Phänomenen, wie etwa Lehnworten oder sprachlichen Hybridbildungen, die offensichtlich auf eine andere Sprachherkunft zurückführbar sind und solchen sprachlichen Phänomenen, deren Zustandekommen bloß hypothetisch angenommen werden kann, beispielsweise zählen hierzu syntagmatische Fügungen, deren Bedeutungen eben nicht immer von den AutorInnen erläutert werden. Letztlich muss aber nicht jede sprachliche Aberration, jede sprachliche Besonderheit in der Migrationsliteratur auf einer abweichenden (Sprach)Herkunft beruhen. Auch Albaladejo ist sich dieser notwendigen Differenzierung bewusst. In Hinblick auf die Autorin Emine Sevgi Özdamar konstatiert er „eine teilweise ungewöhnliche, dem Alltagsdeutschen nicht immer entsprechende Wortwahl, Syntax und Morphologie“ (J. A. ALBALADEJO 2012, S. 196 f.). Das könne auch auf einen „literarischen Kontext zurückgeführt werden“. Albaladejo macht aber auch Aberrationen fest, die nicht als „Entautomatisierungsmerkmale einer Literatursprache“ (ebd.), sondern „eindeutig als Sprachfehler“ zu gelten hätten.

Es stellt sich die Frage, wie deutsche Verleger auf Idiolekte von AutorInnen Migrationsliteratur reagieren. Die Autorin Özdamar, so legt Albaladejo dar, lasse sich diesen nicht „wegkorrigieren“ (J. A. ALBALADEJO 2012, S. 196 f.). Auch im Falle Khiders ließe sich womöglich ein Idiolekt ermitteln, dafür bedürfte es aber umfassender werkübergreifender linguistischer Analysen.

5.2. Schreibweise und Sprachlatenz oder ‚Was weiß der Schriftsteller?‘

Auffällig ist bei Khider beispielsweise der Einsatz von Neologismen, insbesondere in „Der falsche Inder“, wobei diese oftmals durch Komposition zustande kommen. Etwa bei der Beschreibung der verschiedenen durchlebten Phasen hinsichtlich seines Schreibens: „Papierdiebstahlfluch“ (A. KHIDER 2008, S. 36), „Schreibspinnerei“ (A. KHIDER 2008, S. 40), „Schreibdurchfall“ (ebd., S. 52), „Schreibdrache“, „Schreibverstopfung“ (ebd.). Oder bezüglich einer in Bagdad entstandenen ‚Flirtsprache‘: „Augenzwinker- und Kopfnicksprache“ (ebd., S. 38). ‚Das deutsche Schönheitsideal‘

wird ‚dem irakischen Schönheitsideal‘ gegenübergestellt: „Kuh Schönheit“ (ebd., S. 53) und „Ziegen Schönheit“ (ebd.). Amman ist eine „Bergauf-Bergab-Stadt“ (A. KHIDER 2008, S. 40) und die seltsamen Menschen, die in der Asylbehörde arbeiten werden als „Darwin-Kreaturen mit Brille“ (ebd., S. 54) bezeichnet.

Bezeichnend ist Khiders ironischer Unterton, der auch in einigen dieser Komposita mitschwingt. Erwähnt wird im Feuilleton zudem Khiders Lakonie. Mascha Dabić merkt an, Khiders Literatur sei nicht mit Attributen „klassischer Exil-Literatur“ (M. DABIĆ 22.11.2010) wie „melancholisch, erschütternd, verstörend“ zu beschreiben, da er viel mehr Mittel wie „Witz, Lakonie und Selbstironie“ verwende. Silvia Feist zufolge schreibe Khider „mit feiner Lakonie“ (S. FEIST 06.03.2016). Carsten Hueck schreibt für die Neue Zürcher Zeitung: Khider „führt arabische Erzähltradition lakonisch, charmant und mit melancholischem Unterton in die deutsche Literatur über.“ (C. HUECK 01.06.2013) Gabriele Seidel-Hollaender konstatiert: „Khider [...] verbindet die arabische Erzähltradition mit der europäischen auf leichtfüßige Weise und würzt sie mit Lakonie und leiser Ironie.“ (G. SEIDEL-HOLLAENDER 08.07.2013) Im Blog „buchlese“ wird dargelegt, dass „die lakonische Sprache“ (BUCHLESE 24.03.2016) für den Autor typisch sei.

Nun kann die These vertreten werden, Khider verwende die lakonische Schreibweise bewusst, um seiner Ironie Ausdruck, um seiner Sprache Prägnanz zu verleihen, seiner Erzählung unnötiges Sentiment zu nehmen. Oder man ist der Auffassung, der Autor verwende diesen spezifischen Sprachstil, da ihm dieser natürlicherweise und notwendigerweise zufließe, also keiner bewussten Entscheidung folge. Letztere These ließe sich vielleicht anhand biografischer Daten sowie gezielter intertextueller Analysen der Werke und theoretisch mit Roland Barthes untermauern: In dessen Text „Am Nullpunkt der Literatur“ (Le degré zéro de l'écriture) beschreibt er „drei Dimensionen der Form des literarischen Kunstwerks“ (O. ETTE 1998, S. 62), wie Ottmar Ette in seiner Biografie des französischen Poststrukturalisten schreibt. Eine Dimension ist der „Stil“, dieser sei nicht etwa „das Ergebnis [...] eines Wollens“ (R. BARTHES 1967, S. 16) und auch nicht das „Ergebnis einer Wahl oder einer Reflexion über Literatur“. Der Stil sei viel mehr Ausdruck eines inneren Automatismus, der sich über die Zeit hinweg unterbewusst entwickle und daher auch „immer ein Geheimnis“ (R. BARTHES 1967, S. 17) bleibe, er reiche in die „geheime Mythologie des Autors“ (ebd., S. 16) hinab. Ebenso wie die Sprache sei der Stil das „natürliche Produkt der Zeit und der biologischen Person“ (ebd., S. 18).

Betrachtet man demgegenüber die Lakonie Khiders als wohlweißliche Art der sprachlichen Gestaltung, so kann man mit Barthes' Begriff der „Schreibweise“ argumentieren. Diese sei sehr wohl bewusst und nicht selbstzentriert, sie sei „ein Akt historischer Solidarität“ (R. BARTHES 1967, S. 18), also solidarisch nach außen auf die Gesellschaft und den Zeitgeist orientiert, denn ihre Funktion ist die Herstellung einer Verbindung „zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft“, sie sei stets mit einer Intention verbunden und ihrem Wesen nach moralisch.

Ob es sich bei Khiders Lakonie um eine Folge eines so definierten geheimen Stils oder aber einer intentionalen Schreibweise handelt, lässt sich natürlich nicht bestimmt sagen. Da Lakonie und Ironie aber in allen seinen Werken festzumachen ist, scheint die Annahme naheliegend, dass es sich teilweise um dem Autor anhaftende Attribute handelt, die sich unwillentlich stilistisch ausdrücken. Da der lakonische Duktus aber auch der Ironie seiner Werke zuträglich ist, muss auch die, auf die Gesellschaft gewandte, mögliche Intentionalität einer solchen Schreibweise bedacht werden. Ohne Lakonie und Ironie wäre seinen Werke nicht eine solch starke gesellschaftskritische Aussage eigen.

Auch die Verwendung der arabischen Sprache kann zum einen wohl dem Stil zugeschrieben werden, der dem Autor natürlicherweise gegeben ist, zum andern kann sie aber auch als geplante Schreibweise ausgelegt werden. In „Brief in die Auberginenrepublik“ wirken die vielen arabischen Benennungen sowie deren direkte Übersetzungen ins Deutsche fast zwanghaft und deren Funktion kann schwer eingesehen werden. Aber andere Beispiele zeigen, dass Khider mit diesem Sprachwechsel auch spielerisch umzugehen weiß und das Arabische auch zum Ausgang für tiefergehende Aussagen anwenden kann.

So trägt etwa der Name der Freundin des Protagonisten Karim in „Ohrfeige“ symbolische Bedeutung: Hayat. Karim erklärt der gefesselten Beamtin Frau Schulz, dass es „eine arabische Vokabel [ist], die die Türken scheinbar wahllos übernommen haben.“ (A. KHIDER 2016, S. 79 f.) Da Hayat in Kabul vergewaltigt und ermordet wurde, meidet Karim in Deutschland türkische Supermärkte, denn dort findet sich oft Mineralwasser der Marke „Hayat“, was in ihm unangenehme Erinnerungen wachruft, ebenso geht er den Zeugen Jehovas aus dem Weg, die ihm Broschüren auf Arabisch aushändigen: „„Das Leben vor dem Tod“, „Das Leben nach dem Tod“ oder nur ‚Das Leben‘. Hayat, Hayat, Hayat.“ (A. KHIDER 2016, S. 80) Karim wirft den osmanischen Kolonialherren vor, „das Leben“ aus der arabischen Sprache geraubt zu haben, wenn in Wirklichkeit pädophile Mörder seiner Freundin Hayat das Leben genommen haben und eben solche amoralischen, herrschsüchtigen Männer auch ihm das Leben im Irak verübelten. Und so kann „Hayat“ als allegorische Darstellung des geraubten Lebens an sich, das in der Sprache ebenso zu Hause ist wie in der Seele, gelesen werden. Egal, wie sehr Karim sucht zu vergessen, indem er auch die Fremdsprache Deutsch verwendet, um dem Wort auszukommen – er hält sich jahrelang ersatzweise an Wörter wie „„Welt“, ‚Kosmos‘, ‚Universum‘ oder ‚Diesseits‘“ –, die Wunde bleibt: „Das Wort ‚Leben‘ ist noch immer ein Dolch, der tief in meiner Seele steckt.“ Es ist nicht so sehr der arabische Name „Hayat“, es ist der universelle Begriff ‚Leben‘ selbst, der ihm eine Qual zu sein scheint, womöglich da es ihm selbst bislang in mancher Hinsicht verwehrt war.⁹⁷

⁹⁷ Hubert Spiegel schreibt für die Frankfurter Allgemeine: „In dieser allegorischen Figur, die Karim auf all seinen Wegen begleitet, zeigt sich Abbas Khiders dunkle poetische Kraft: Hayat ist das arabische Wort für Leben.“ (H. SPIEGEL, *Das Land, wo Hass und Honig fließen [online]*, [ref. Februar 22, 2017], <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/abbas-khiders-roman-ohrfeige-ueber-einen-fluechtling-aus-irak-14050413.html>>)

Manches Mal ist auch eine Geschichte an einen Namen geknüpft, zum Beispiel bei Abu Samira, dem Protagonisten des vierten Kapitels in „Brief in die Auberginenrepublik“, der auch „Abu Nori – der Vater von Nori“ (A. KHIDER 2013, S. 73) genannt wird. Sein Sohn Nori kommt auf tragische Weise um, nachdem Abu ihn drängte, ins verpflichtende Militär zu gehen, um Probleme mit den Behörden zu vermeiden. Abu kann die Leiden bei bloßer Nennung seines Namens (Abu Nori) nicht mehr ertragen, da es ihn stets an seinen Sohn erinnert. Also nennt man ihn mit Bezug auf seine Tochter fortan „Abu Samira“ (A. KHIDER 2013, S. 73). Deren Sohn heißt ebenfalls Nori und liebt, wie Abus Sohn auch, die Farbe Rot. Die Ähnlichkeit des Enkels mit dem verstorbenen Sohn ist ihm „ein Mysterium“ und es ist als wäre „der große Nori wieder da: neugeboren.“ (Ebd.) Auch bei dieser Textstelle ist ein Name Träger leidvoller Erinnerung und wird daher gemieden; die Namenselimination ist ebenso an die Elimination eines Menschenlebens geknüpft; auch hier ist die verstorbene Person dennoch präsent, körperlich in Form einer Art Reinkarnation und metaphysisch in des Vaters Empfindung – das Gefühl, den Sohn in den Tod geschickt zu haben, findet Kompensation in einer Wesensveränderung des Vaters. Er schmuggelt nicht nur Briefe von Exilirakern über die Grenze. Wie Khider mit bildlicher Ausdruckskraft darstellt, ist sein Empfinden im Gedenken an den Sohn symbolisch von roten Entitäten bestimmt, die für eine kommunistische, revolutionäre Idee stehen, denn auch der Sohn glaubte „an ,die roten kommunistischen Ideen““ (A. KHIDER 2013, S. 73):

„Wenn ich an meinen Sohn dachte, fühlte ich manchmal, als griffe mich ein unsichtbares mächtiges Tier an und hielt mich gefangen mit seinen großen Krallen. Mein Atem verlangsamte sich plötzlich bis zum Stillstand und das übliche ‚Ach‘, das ich ausstoßen wollte, blieb in meiner Kehle stecken und in der Tiefe meines Wesens. [...] ‚Ach, Gott‘, würgte ich hervor, aus meinem Bauch krochen rote Luft, roter Wind, rote Schlangen und rote Dämonen und anderes mehr. Wie ein vielköpfiges Ungeheuer sprang es aus meinem Herzen, dieses verzweifelte ‚Ach‘. Mit den Händen bedeckte ich mein Gesicht und schluchzte ‚O Gott! Deine Gnade!‘, atmete tief und schaute in den staubigen Himmel über Bagdad.“ (A. KHIDER 2013, S. 74 f.)

Albaladejo konstatiert im Hinblick auf eine generalisierend angenommene „Sprache der AutorInnen der Migrationsliteratur“ eine gewisse „Bildhaftigkeit“ (J. A. ALBALADEJO 2012, S. 200). Für diese seien weiterhin gezogene „Vergleiche“ charakteristisch, wobei oft auf Elemente zurückgegriffen werde, „die aus der latenten Ursprungssprache stammen“, was im Weiteren zu mehr „Friktionsmomenten mit der Kultur der Schreibsprache“ (ebd.) führe.⁹⁸ Albaladejo bezieht sich hinsichtlich der „latenten Ursprungssprache“ auf Carmine Chiellinos Essay „Der interkulturelle Roman“, in dem dieser von einem Mitwirken einer „Sprachlatenz als Grundzug eines interkulturellen Romans“ (C. CHIELLINO 2001, S. 109) ausgeht. Grundlegend für Migrationsliteratur sei Chiellino zufolge eine „Zwei- oder Mehrsprachigkeit“, er unterscheidet zwischen der „angewandten und [der] latenten Sprache“ (ebd.), wobei die „angewandte Sprache“ nichts anderes ist als die dominante

⁹⁸ Albaladejo spricht in diesem Zusammenhang weiterhin von „Primärtranslation“ (J. A. ALBALADEJO, *Interkulturelle und interlinguale Sprachelemente als Phänomen und Translationsproblem der deutschsprachigen Migrationsliteratur*, S. 198–199). Hierbei übersetzen die AutorInnen von der latenten Ursprungssprache wörtlich ins Deutsche, wobei für deutsche LeserInnen zunächst unverständliche Konstruktionen zustande kommen.

Literatursprache, in der ein Text verfasst ist und unter „latenter Sprache“ nach Chiellino „entweder die Sprache der kulturellen Herkunft der Protagonisten“ (ebd.) zu fassen sei „oder die Sprache der Raum/Zeit-Konstellation, in der das Werk zum Teil angesiedelt ist“ (C. CHIELLINO 2001, S. 110).

Chiellino führt am Beispiel Aras Ören weiter aus: In seinem ursprünglich auf Türkisch verfassten Roman „Eine verspätete Abrechnung“⁹⁹ verarbeite der Autor „alltägliche Sprachlatenz“ (C. CHIELLINO 2001, S. 111). Die Protagonisten, sie sind nichtdeutscher Herkunft, perzipieren die deutschen Medien „bewußt als Bestätigung ihres interkulturellen Alltags“ (ebd., S. 112).

Nicht immer fallen angewandte Sprache und latente Sprache mit der Fremd- bzw. Erstsprache des Autors oder der Autorin zusammen, wie Chiellino im Weiteren am Beispiel des Autors Franco Biondi darlegt. In dessen deutschsprachigem Roman „Die Unversöhnlichen“ begeben sich ein Sozialarbeiter und ein Schriftsteller, beide haben italienische Wurzeln, auf den Weg nach Italien, um der Vergangenheit nachzuspüren. Chiellino merkt an, dass das Deutsche oder die „fremdvertraute Sprache beim Aufspüren der Vergangenheit der Protagonisten weiter als die Herkunftssprache kommt.“ (C. CHIELLINO 2001, S. 112) Auf der einen Seite konstatiert Chiellino die Entwicklung eines „interkulturellen Gedächtnisses“, das an die deutsche Sprache geknüpft sei, in der die Protagonisten berufliche Identitäten entfalten, auf der anderen Seite trage „die Herkunftssprache als Ort der Erinnerung den Konflikt in sich, der zur Abwahl der Herkunftssprache geführt hat.“ (C. CHIELLINO 2001, S. 112 f.) Die Fremdsprache sei Biondis Darstellung nach zu urteilen besser geeignet, um die Vergangenheit aufzudecken, weil die Herkunftssprache sich widerständig zeige, um die Suchenden vor Schmerzen zu bewahren. Aber nur im informativen Dialog beider Sprachen könne das Aufdecken vergangener Spuren mit gleichzeitiger Schmerzumgehung gelingen. Mittels der „angewandten Sprache“ werde Chiellino zufolge im Roman Gegenwärtiges wahrgenommen, während die „latente Sprache“ die Erinnerungen verwahre. Die „angewandte Sprache“ sei Medium für ein erwachsendes Bewusstseins für den Bruch zwischen gegenwärtiger Wahrnehmung und den wahrgenommenen Entitäten inhärenten Erinnerungen sowie Mittel der Prüfung der „Erinnerung aus der latenten Sprache auf ihren Wahrheitsgehalt“ (C. CHIELLINO 2001, S. 113):

„Mit sanfter Benommenheit ergriff meine Anwesenheit Besitz von den Ecken des kleinen Zimmers, ließ allmählich Farben und Dinge mit der Erinnerung in Verbindung treten, stellte den zerbrochenen Bezug dieses Körpers mit einer verlorenen Wirklichkeit her.“ (F. Biondi in: C. CHIELLINO 2001, S. 113)

⁹⁹ Chiellino schreibt, in diesem Roman werde unter anderem „Liebe als Form der Begegnung zwischen den Kulturen“ (C. CHIELLINO, *Liebe und Interkulturalität*, in: *Liebe und Interkulturalität*, (Hrsg.) C. CHIELLINO, Tübingen 2001, S. 35) verhandelt.

5.3. Die autobiografische Lesart und ihre Hintertreibung: Metafiktion und Buch im Buch

Bei Abbas Khider werden ähnlich diffizile Beziehungsgeflechte zwischen Gegenwart und Vergangenheit konstruiert. Insbesondere in Bezug auf „Der falsche Inder“ wird sich der Leser eines komplexen Spiels vom Autor Khider mit literarischen Genres gewahr, die diese Beziehungsgeflechte zudem verdichten – es scheint zuweilen, als könne der Roman auch autobiografisch gelesen werden – Zeit Online-Rezensent Hans-Peter Kunisch etwa spricht von „Khiders weitgehend autobiografischem Roman“ (H.-P. KUNISCH 03.11.2010).¹⁰⁰ Wie Warda El-Kaddouri darlegt, finden Rezensenten schon im Paratext dahingehend Hinweise:¹⁰¹

„Annika Jensen und Jutta Müller-Tamm nennen die Vermischung fiktionaler und autobiographischer paratextueller Markierungen im Untertitel (>Roman<) und Klappentext, aus dem die Ähnlichkeit der Lebensgeschichte des Autors mit der Hauptfigur hervorgeht, ein gezieltes doppeltes Leseangebot. Das Verwirrspiel der Identitäten setzt sich auf formaler und inhaltlicher Ebene der Geschichte fort.“ (W. EL-KADDOURI 2017, S. 40)

Inhaltlich sind tatsächlich Parallelen angelegt. Jedoch wehrt er sich gegen die These, er würde in seiner Literatur vergangene Erlebnisse verarbeiten. Auf Jacob Stedens Frage „Sehen Sie im Schreiben eine Art Therapie, mit der Sie das Erlebte verarbeiten?“ (J. STEDEN Oktober 2014) im Rahmen eines Interviews für das Goethe-Institut antwortet Khider: „Schreiben ist für mich keine Therapie, es ist viel mehr als das. Das Schreiben ist ein Projekt, mit dem ich mein Leben neu gestaltet, neu aufgebaut habe – in einer ästhetischen Form.“ Wie so oft verwehrt sich auch hier ein Autor der Migrationsliteratur der autobiographischen Lesart und verweist auf die Ästhetik seines Werks.¹⁰² Doch wie so oft, wird auch im Falle Khiders wenig darauf eingegangen – ganz im Gegenteil. Es scheint, als ob ein besonderes Interesse an der autobiographischen Lesart bestünde. Kaspar Heinrich zielt auf eine Äußerung Khiders diesbezüglich ab, wenn er fragt: „Wie verarbeiten Sie die Erinnerungen?“ (K. HEINRICH 07.02.2016) Khider spricht von Verdrängung und Vergessen:

¹⁰⁰ Interpretationen ähnlicher Art finden sich reichlich im Feuilleton: Mascha Dabić überlässt in ihrer Rezension für Der Standard das Urteil dem Leser: „Die literarische Gestalt Rasul Hamid (alter ego des Autors?)“ (M. DABIĆ, *Der falsche Inder* [online], [ref. Mai 19, 2017], <<http://derstandard.at/1289608421038/Buchtipps-Der-falsche-Inder>>). Jana Kay meint, dass Khider in seinem Erstlingsroman „seine eigene Flucht aus dem Irak [verarbeitete]“ (J. KAY, *Abbas Khider als Mainzer Stadtschreiber 2017 in Amt eingeführt. ZDF-Kulturchef Peter Arens: "Mit Literatur die Welt besser begreifen"* [online], [ref. Mai 19, 2017], <<http://www.presseportal.de/pm/7840/3578961>>). Kaspar Heinrich nimmt an, dass der Autor überhaupt in seinen Romanen „seine Erfahrungen mit Folter, Flucht und Migration verarbeitet“ (K. HEINRICH, *Ich habe eine Mauer um mich herum gebaut* [online], [ref. Mai 19, 2017], <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/abbas-khider-im-interview-ich-habe-eine-mauer-um-mich-herum-gebaut/12927824.html>>).

¹⁰¹ Aljona Merk legt dar, dass die Inszenierung von AutorInnen auch mit Hilfe von Paratexten in letzter Zeit professionalisiert worden sei (A. MERK, *„Migrantenliteratur“*, S. 8).

¹⁰² Klaus Schenk untersucht die Ich-Erzählweisen der inter- und transkulturellen Literatur. Er bemerkt, dass oftmals diese Erzählweisen Fragen nach autobiographischen Dimensionen in den Literaturen aufwerfen. Er weist jedoch die Ich-Erzählweise als spezifische narrative Strategien aus (K. SCHENK, *Formen des Ich-Erzählens in der inter-/transkulturellen Literatur*, in: *Pluralität als Existenzmuster*, (Hrsg.) R. RADULESCU – C. BALTES-LÖHR, Bielefeld 2016).

„Ich bin jemand, der nicht gut mit der Vergangenheit umgehen kann. Erinnerungen an Menschen, die mir einmal nahestanden, schalte ich aus. Ich habe eine Mauer um mich herum gebaut und lebe dahinter wie ein einsamer Schöpfer.“ (Ebd.)

Heinrich setzt mit einer Suggestivfrage, die Khiders Verwendung autobiographischer Elemente beim Schreiben impliziert, nach: „In Ihren Romanen schreiben Sie über Folter und Flucht und verbinden dabei eigene Erfahrungen mit Fiktion. Wieso diese literarische Strategie?“ (K. HEINRICH 07.02.2016) Tatsächlich besteht aber Khiders literarische Strategie darin, die autobiographische Lesart zu subvertieren, wozu ihm auch das offensichtlich nicht folgenlose Verwirrspiel dient, dass im Zuge der vielen Parallelen zu seiner eigenen Biografie, die vor allem in seinem Debutroman „Der falsche Inder“, aber auch in „Die Orangen des Präsidenten“ und „Ohrfeige“ angelegt sind, entwickelt wird.

Solch angelegte Parallelen, vermeintliche biografische Berührungspunkte, veranlassen zur Reflexion über eine mögliche oder – in Anbetracht bereits dahingehender Bestrebungen der Interpretation im Feuilleton – „über eine angebliche Faktualität der Geschichte“ (METZLER LEXIKON 2008: „Metafiktion“). Der Autor veranlasst den Leser dazu, über Faktualität und Fiktionalität in Bezug auf seine Texte nachzudenken. Dies leitet er mittels metafiktionaler Strategien ein, er schafft beispielsweise Momente „literar. Selbstreferentialität“ (ebd.),¹⁰³ also Passagen, in denen die eigene Textualität thematisiert wird. In den Werken Khiders sind sowohl explizite wie implizite Formen von Metafiktion festzumachen,¹⁰⁴ so zum Beispiel in „Der falsche Inder“. J. Alexander Bareis und Frank Thomas Grub zufolge sei nicht „von einer allgemein akzeptierten Definition der Metafiktion auszugehen“ (2010, S. 7). Villő Huszai gibt noch recht global wieder, was eine metafiktionale Erzählung leistet: „Ein metafiktionaler Erzähltext reflektiert systematisch die eigene Künstlichkeit und stellt damit Fragen nach dem Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit“ (V. HUSZAI 2010, S. 87)¹⁰⁵

Zunächst seien die Erzähler des Romans „Der falsche Inder“ definiert. Strukturell ist der Roman in eine chronologisch erzählte Rahmenhandlung (Kapitel I, S. 7-10 und Kapitel II, S. 153-157) und eine anachronistisch erzählte Binnenhandlung (S. 11-151) gegliedert. In beiden Handlungen liegt ein Ich-Erzähler vor. In der Rahmenhandlung finden das Erzählen und das Erzählte gleichzeitig statt, wohingegen in der Binnenhandlung späteres Erzählen der Fall ist, das Erzählte in Relation zum Erzählen also zeitlich zurückliegt.¹⁰⁶ Der Erzähler der Rahmenhandlung ist ein extradiegetisch-

¹⁰³ Das literarische Phänomen der „Selbstreferenz“ ist paradigmatisch für die Postmoderne, dies belege „das massive Auftreten programmatisch selbstbezüglicher Schreibweisen“ (METZLER LEXIKON, *Literatur- und Kulturtheorie: „Selbstreferenz“*). Vgl. auch W. WOLF, *Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur 'mise en cadre' und 'mise en reflet/série'*, in: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*, (Hrsg.) J. Helbig, Heidelberg 2001, S. 49–84.

¹⁰⁴ Vgl. METZLER LEXIKON, *Literatur- und Kulturtheorie: „Metafiktion“*.

¹⁰⁵ Verschiedene Analysen literarischer Beispiele hinsichtlich Metafiktion finden sich in *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, (Hrsg.) J. Alexander Bareis – F. T. Grub, Berlin 2010.

¹⁰⁶ Vgl. M. MARTÍNEZ – M. SCHEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2012, S. 72 ff.

homodiegetischer, jener der Binnenhandlung ein intradiegetisch-homodiegetischer,¹⁰⁷ beide Erzähler sind also zugleich Figuren der jeweils erzählten Handlung.

Der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung, der durchweg namenlos bleibt, findet ein Manuskript neben sich im Zug. Darin enthalten ist die Autobiografie Rasul Hamids mit dem Titel „Erinnerungen“ (A. KHIDER 2008, S. 11). Dem Titel des Manuskripts wird im Roman, ganz so, wie es bei einem echten Manuskript der Fall wäre, eine eigene Seite eingeräumt, um so eine explizite Metafiktion herzustellen. Diese fiktive und fiktionale Autobiografie bildet die Binnenhandlung des Romans, Rasul fungiert als intradiegetischer Ich-Erzähler. Da der extradiegetische Erzähler der Rahmenhandlung die gefundene Erzählung offenbar für sich beanspruchen will, liegt zudem etwas wie eine „Herausgeberfiktion“ (M. MARTÍNEZ – M. SCHEFFEL 2012⁹, S. 80) vor:

„Schon lange hegte ich den Wunsch, meine Fahrt auf dem Geisterschiff, meine Odyssee, niederzuschreiben. [...] Also muss ich doch froh sein, dass mir das ein anderer abgenommen hat! Hauptsache ist schließlich, dass ich nun meine Geschichte fertig aufgeschrieben in Händen halte, oder etwa nicht?“ (A. KHIDER 2008, S. 154)

Es sind weiterhin Hinweise gesetzt, die zu der Annahme verleiten, der Ich-Erzähler der Binnenhandlung sei ident mit dem der Rahmenhandlung: Am Ende der Binnenhandlung reflektiert der namenlose Ich-Erzähler das Gelesene. Die autobiografische Geschichte des Manuskripts deckt sich offenbar mit seiner eigenen: „[...] die vielen Einzelheiten aus meinem Leben, die außer mir niemand kennen kann. [...] Sogar die Schrift gleicht meiner bis aufs letzte Pünktchen.“ (A. KHIDER 2008, S. 153 f.) Nun ist er verblüfft und überdenkt, ob er seiner Freundin von seinem Fund berichten soll: „Aber was soll ich ihr sagen? Dass ich ein Manuskript gefunden habe, in dem meine eigene Geschichte zu finden ist, geschrieben von einem Fremden namens Rasul Hamid?“ (A. KHIDER 2008, S. 153) Es bleibt also eine ominöse Übereinstimmung, eine Übereinstimmung scheinbar bloß in Teilen, denn die Namen scheinen sich zu unterscheiden.

Hier liegt eine „narrative Metalepse“ (M. MARTÍNEZ – M. SCHEFFEL 2012⁹, S. 82) vor: Zunächst werden zwei Erzählwelten etabliert – die der Rahmenhandlung sowie die des Manuskripts. Zuletzt aber kollidieren diese Erzählwelten dadurch, dass der Protagonist und Erzähler der Rahmenhandlung in der gefundenen Erzählung die Geschichte seines eigenen Lebenswegs erkennt. Es wird die Trennlinie zwischen den beiden Erzählwelten überschritten, es wird eine Verknüpfung zwischen beiden entwickelt.

Der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung, indem er das Manuskript öffnet und dem Leser so darbietet, eröffnet wiederum eine Ich-Erzählung, die vermeintlich von seiner eigenen Person handelt; der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung scheint zudem seine eigene Erzählung zu beschließen, durch die performativen Worte „ich öffne meinen Rucksack, nehme das Manuskript heraus, stecke es in den leeren Umschlag und mache den Umschlag zu.“ Hiermit endet nicht nur die Erzählung, es endet so der

¹⁰⁷ Vgl. M. MARTÍNEZ – M. SCHEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2012, S. 84.

Roman. In diesem Moment einer impliziten Metafiktion wird suggeriert, dass der extradiegetische Erzähler von seiner alles überdachenden Ebene aus die Romanhandlung beenden kann.

Das Konzept des Buchs im Buch führt auf einer nächsthöheren Ebene der reale Autor bzw. Verleger fort, denn: Die erste Seite des Buchs nach dem Einband erinnert an die Form eines Umschlags. Es stellt sich die Frage, wo die Ebene des Erzählens bzw. die des Erzählten beginnt. Dieses Ineinanderflechten von Erzählebenen ist auch an der Widmung des Buchs festzumachen: „Für die, die eine Sekunde vor dem Tod noch von zwei Flügeln träumen.“¹⁰⁸ Rasul Hamid möchte die gleiche Widmung seiner Geschichte voranstellen (A. KHIDER 2008, S. 151), die er, so ‚spricht‘ er paradoxerweise zum Schluss der Binnenerzählung des ‚Manuskripts‘, „endlich zu Ende schreiben“ will. Nicht umhin ist dem Manuskript unter Autornamen („Rasul Hamid“) und Titel („Erinnerungen“) dieses Gottfried Benn-Zitat angeheftet: „Es gibt nur zwei Dinge: die Leere und das gezeichnete Ich.“ (A. KHIDER 2008, S. 11)

Vor der Erzählung gibt es nur Leere, figurativ das leere Blatt, denn die Erzählung und auch das erzählte Ich müssen zuerst erzählt werden, bevor sie (für ein Publikum) manifest sein können. Nun gilt dies für die geschriebene wie gesprochene Erzählung; Khider überkreuzt auch einen mündlichen Erzählstil mit einem schriftlichen – zum einen ‚spricht‘ Rasul von seinem Vorhaben, seine Geschichte zu schreiben, zum andern ist es ein ‚Manuskript‘, in welchem er dies äußert. Er spricht in die vermeintliche Leere hinein, die sich jedoch simultan zu seinem Sprechen durch eben dieses Sprechen zu einer Erzählung anhäuft. Es ist der Erzähler, der seine Erzählung und sein erzähltes Ich selbst entwirft; so existiert Benns Diktion folgend neben der Leere nur „das gezeichnete Ich“. Dies erinnert an M. C. Eschers „Zeichnende Hände“ – zwei Hände, die sich gegenseitig gleichzeitig zeichnen. Das Bild zeigt die verwickelte und paradox anmutende

„Konstruktion zweier einander wechselseitig enthaltender Erzählungen, bei denen Erzähler und erzählte Figur nicht mehr voneinander zu trennen sind und der Ort des Erzählens letztlich nicht mehr zu bestimmen ist“ (M. MARTÍNEZ – M. SCHEFFEL 2012⁹ S. 83).

Auch in Khiders Werken „Der falsche Inder“ und in „Ohrfeige“ ist eine solche Konstruktion festzumachen.

¹⁰⁸ Es scheint, als gedenke Khider mit dieser Widmung auch einem literarischen Vorbild, der Dichterin Hilde Domin, die der Autor „immer als seine deutsche Mutter bezeichnet“ (S. BARTLICK 17.09.2013). Hilde Domin, die erst im Exil in der Dominikanischen Republik Dichterin wurde, hing so sehr an einer, auf dem Madrider Antiquitätenmarkt erstandenen, hölzernen Taube mit gebrochenem Flügel, dass sie sogar wünschte, mit dieser begraben zu werden (M. TAUSCHWITZ o. A.) Sie widmete dieser Taube auch ein Gedicht, das wiederum in Khiders Roman „Die Orangen des Präsidenten“ als Widmung dem auf intradiegetischer Ebene wiedergegebenen Manuskript voransteht: Taube,/wenn mein Haus verbrennt/wenn ich wieder verstoßen werde/wenn ich alles verliere/dich nehme ich mit,/Taube aus wurmstichigem Holz,/wegen des sanften Schwungs/deines einzigen ungebrochenen Flügels./ (In: A. KHIDER, *Die Orangen des Präsidenten*, Hamburg 2011b, S. 11) Dass Domin sich u. a. intensiv mit dem Thema Heimat auseinandersetzte, legt CAROLINE SCHWARZ (2014, S. 32–41) dar.

5.4. „Ich rase durch den Raum. Ich rase durch die Zeit.“ – Der unzuverlässige Erzähler

Zuletzt aber wird die Glaubwürdigkeit des Erzählers anfechtbar, sein Status als zuverlässiger Erzähler wird zweifelhaft: Offenbar liegt ein unzuverlässiger Erzähler¹⁰⁹ vor, der „eine explizite Botschaft“ (M. MARTÍNEZ – M. SCHEFFEL 2012⁹ S. 104) vermittelt, während dem Leser jedoch implizit „eine andere, den Erzählerbehauptungen widersprechende Botschaft“ kommuniziert wird. Im letzten Teil des Romans wird die Möglichkeit der psychischen Instabilität des Erzählers entwickelt. Während der Erzähler explizit darlegt, das Manuskript, welches zufällig eine seinem Leben erstaunlich ähnliche Geschichte enthält, gefunden zu haben, ist nicht mehr auszuschließen, dass der Erzähler das Schreiben derselben lediglich vergessen hat. Dies würde letztlich auch mit der Vergesslichkeit des Erzählers des Manuskripts zusammenpassen:

„Wenn ich über wahre Begebenheiten schreiben will, habe ich nicht nur Mühe, Städte oder Aussehen der Menschen darzustellen. Meinen Geschichten fehlt auch das, was Geschichten zu Geschichten macht: Raum, Zeit und Handlung. Denn ich vergesse nicht nur Namen und Aussehen, auch die Zeiten mischen sich oft in meinem Kopf [...]. [...] auch die Geschlossenheit der Handlungen und ihre Chronologie fallen völlig weg, und von den wahren Geschichten bleiben manchmal nur ungeordnete und diffuse Erzählfetzen übrig.“ (A. KHIDER 2008, S. 26)

Der Erzähler der Rahmenhandlung vergegenwärtigt sich bereits die Reaktion seiner Freundin auf seinen Bericht vom Fund des Manuskripts, er hört sie sagen: „Geh doch bitte endlich mal zu einem Psychiater!“ (A. KHIDER 2008, S. 26) Wird hier, wie Mascha Dabić annimmt, implizit angedeutet, dass der Ich-Erzähler an „Gedächtnisschwund leidet“ (M. DABIĆ 22.11.2010)? Er ist Schriftsteller, will schon lange seine Geschichte zu Papier bringen, kam bislang aber zu keinem Schluss: „Und immer wieder hörte ich auf, weil ich nicht überzeugt war, weil mir die Erzählstruktur fehlte“ (A. KHIDER 2008, S. 154). Etwa ein Jahr zuvor habe er zwar „die zündende Idee“ gehabt, aber es „fehlte die Zeit“. Dabić interpretiert, dass der Protagonist aufgrund einer „Posttraumatische[n] Belastungsstörung“ beizeiten vergesse, „dass er schon etwas geschrieben hat“ (M. DABIĆ 22.11.2010), weshalb er sich nicht an das neben ihm im Zug liegende Manuskript erinnern könne. Diese hypothetische Annahme erhärtend kommt hinzu, dass seine Freundin ihn aufwecken muss, nachdem er erschöpft von der Reise schläft, um ihn zu erinnern, dass er sein „Buch an den Verlag schicken“ (A. KHIDER 2008, S. 155) will.

Die im Folgenden zitierten Momente – sowohl vor dem Einsetzen der Binnenhandlung als auch danach – können Dabić‘ Hypothese folgend auch als Momente geistiger Absenz, als Anzeichen von Amnesie gelesen werden. Zu Beginn liest man:

¹⁰⁹ M. MARTÍNEZ – M. SCHEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2012, S. 99 ff.

„Alles leer. Für einen Moment das Gefühl, auf diesem Bahnhof mutterseelenallein zu sein. Die Menschen sind verschwunden, oder genauer, niemals da gewesen. Alles leer. Alles leer, alles sauber.“ (A. KHIDER 2008, S. 7)

Der Protagonist äußert die Befürchtung, dass er womöglich „aus solch einer Wüste in [seinem] Kopf nicht mehr zurückkehre.“ Und dann die Erleichterung, dass noch alles beim Alten ist: „Gott sei Dank, die Bahnhofshalle ist noch da“ (A. KHIDER 2008, S. 7). Sehr ähnlich sind die Gedanken des Protagonisten am Ende des Romans, als er in einem Café in München sitzt:

„Alles leer. Für einen Moment das Gefühl, in dieser Stadt mutterseelenallein zu sein. Die Menschen sind verschwunden, oder genauer, niemals da gewesen. Alles leer. Alles hell und sauber.“ (A. KHIDER 2008, S. 155)

Und wieder die Erleichterung: „Gott sei Dank [...]: Wieder alles da, das alte Unigebäude, die Autos, die Studenten“ (A. KHIDER 2008, S. 155). Es scheint als erlebe der Protagonist immer wieder ähnliche Gemütszustände der Leere. Aber auch die Situation außerhalb seiner Gefühlswelt scheint sich zu wiederholen. So ist auch die Ähnlichkeit der Kellnerinnen im Bodrestaurant des Zugs bzw. im Café auffällig:

„Sie ist jung, zwischen achtzehn und zwanzig. Die Haare rot gefärbt, trägt sie die blaue Jacke der Deutschen Bahn, darunter Jeans und ein weißes T-Shirt mit der Aufschrift ‚Sexy Girl‘. Unter dem Schriftzug zeichnet sich ein kleiner, fester Busen ab.“ (A. KHIDER 2008, S. 10)

Das Mädchen im Café zeichnet sich durch dieselben Attribute aus:

„Sie ist jung, zwischen achtzehn und zwanzig. Haare rot gefärbt, sie trägt eine Jeans und ein weißes T-Shirt mit dem Schriftzug ‚Sexy Girl‘. Darunter zeichnet sich ein kleiner, fester Busen ab.“ (A. KHIDER 2008, S. 156 f.)

Damit nicht genug: Sowohl am Bahnhof, als auch vom Café aus beobachtet der Ich-Erzähler jeweils eine Flirt-Szene zwischen einem Jungen und einem Mädchen. Jeweils unweit von den Pärchen beobachtet er ein Taubenmännchen, das um ein Weibchen wirbt. Auch die Personen, die im Zug bzw. im Café um ihn herum sitzen, ähneln sich: Ein Mädchen mit Mp3-Player, ein Junge mit Notebook, eine Frau mit Handy am Ohr.¹¹⁰

Die Wiederholung der Momente offensichtlicher Bewusstseinsstörung, die Duplizität wahrgenommener Figuren und Situationen können Hinweise auf eine komplexe psychische Krankheitserscheinung des Erzählers sein. Dies bleibt der freien Interpretation überlassen, eine endgültige Auflösung gibt es nicht.

Weiter kann die Wiederkehr einzelner Elemente auch anders ausgelegt werden. Sie kann auf die Wiederholbarkeit und damit die relative Arbitrarität hindeuten, die letztlich jedem Narrativ, jeder Szene, jeder Figur in der Literatur eigen ist. Welche Funktion kommt der Wiederholung zu? Wenn nichts einzigartig ist, sondern arbiträr und wiederholbar, ist dies ein Zeichen für Verunsicherung, Instabilität. Nun ist das Verunsichern Hausbacher zufolge eine für die Migrationsliteratur paradigmatische Strategie. Um „Fixierungen, Stabilitäten sowie transparente Selbstidentität zu

¹¹⁰ Vgl. A. KHIDER, *Der falsche Inder*, S. 9 und S. 156.

unterlaufen“ (E. HAUSBACHER 2008, S. 71), greifen AutorInnen demnach zu ähnlichen literarischen Darstellungsmitteln, gemeinsam sei ihnen

„das Zusammenspiel von diversen psychischen Zuständen der Ambivalenz, der Doppelung, verunsichernden Spaltung des Ich, die durch die Abspaltung von Heim, Familie und Heimat ausgelöst wird“ (E. HAUSBACHER 2008, S. 71).

Die mehrfache Doppelung in „Der falsche Inder“ hat die Verunsicherung der Glaubwürdigkeit des Erzählers der Rahmenhandlung zur Folge sowie eine teilweise Verschränkung von Figuren, Raum und Zeit.

Auch die „Verknüpfung von Gegenwart mit Vergangenheit“ (E. HAUSBACHER 2008, S. 70) sei typisch für die Migrationsliteratur sowie „die unheimliche Rückkehr der Vergangenheit in die Gegenwart.“ Im Kapitel „Wiederkehr der Gesichter“¹¹¹ beschreibt Rasul, wie die Vergangenheit ein Bestandteil seines Lebens, seiner Person bleibt:

„Was bedeutet das alles? All die Kriege, [...] Katastrophen und unmenschlichen Strapazen der Flucht [...]? Sind es nur einzelne Begebenheiten einer unendlichen, spannenden Geschichte, die man hinter sich bringt wie eine Kinderkrankheit? Oder bleibt da etwas anderes, etwas Unbeschreibliches und Rätselhaftes im Innern zurück? Ein Friedhof von Erinnerungen an eine Heerschar von Alpträumen und Toten?“ (A. KHIDER 2008, S. 133)

Und so verfolgt ihn die Vergangenheit, sie sucht ihn heim in Form ihm erscheinender Gesichter der vielen Toten, Gesichter von Verwandten, von Freunden und Bekannten, die ihm das Leben unerträglich machen.

Auch in seinem jüngsten Roman „Ohrfeige“ kommt die Vergangenheit dem Protagonisten Karim Mensy unabwendbar und mit all ihrem Schmerz zu Bewusstsein. Der Roman ist ebenso wie „Der falsche Inder“ in zwei Erzählebenen untergliedert – es gibt einen homodiegetischen Ich-Erzähler auf extradiegetischer Ebene und es gibt eine Erzählung in der Erzählung, also eine intradiegetische Erzählebene mit einem ebenso homodiegetischen Ich-Erzähler. Auf der intradiegetischen Ebene fällt das Erzählen zumeist mit dem Erzählten zusammen. Auf der extradiegetischen gibt es jene Sequenzen, in denen die Mündlichkeit als Erzählstil überwiegt, in denen also der Eindruck entsteht, Karim spreche synchron zu seiner Gesprächspartnerin, der Asylbeamtin Frau Schulz. Es überwiegt aber späteres Erzählen, das Erzählte liegt also zeitlich zurück, da es sich dabei um seine Vergangenheit handelt.

Die Verbindung von extradiegetischer und intradiegetischer Erzählebene wird erst zum Schluss des Romans einsichtig. Dass es einen zweiten rahmenden Handlungsstrang gibt, wird erstmals auf den Seiten 37-38 angedeutet – dass es sich beim Ich-Erzähler wohl um Karim handelt, lässt sich dem Text anhand dreier Details entnehmen. Das erste Detail: Offenbar kiffte er ebenso wie Karim¹¹²: „Ohne Haschisch wäre das Leben echt unerträglich, oder, Salim?“ (A. KHIDER 2016, S. 38) Der hier adressierte Salim ist dem Leser zumindest dem Namen nach bereits aus Karims Erzählung bekannt –

¹¹¹ A. KHIDER, *Der falsche Inder*, S. 132-151.

¹¹² Vgl. A. KHIDER, *Ohrfeige*, S. 9.

das ist das zweite Detail. Und der Erzähler ist wohl ebenso wie Karim Iraker, denn, als Salim nicht antwortet, meint er, den Geruch von frischem Biryani-Reis zu riechen, er stellt aber die eigene Wahrnehmung sofort in Frage: „Oder bin ich so hungrig, dass ich schon von leckeren irakischen Gerichten träume? Ist Salim überhaupt in der Wohnung?“ (A. KHIDER 2016, S. 38)

Es bleibt bis zur Auflösung am Ende des Romans unklar, in welcher Zeit/Raum-Relation die hier sowie auf den Seiten 95-96, 191-192 und 219-220 wiedergegebenen Gedanken des Erzählers, dargestellt in kursiv gesetzter Schrift, zur Binnenhandlung stehen – tatsächlich lässt sich zu Beginn noch nicht einmal sagen, ob eine Einteilung in Binnen- und Rahmenhandlung sinnvoll ist. Klar ist aber schon zu Beginn: Der Erzähler der Rahmenhandlung selbst zieht seine Wahrnehmung in Zweifel. Umso mehr muss seine Glaubwürdigkeit angezweifelt werden, als späterhin klar wird, dass Salim tatsächlich außer Haus ist und es demnach nicht nach Reis gerochen haben kann.¹¹³ Gegen Ende des Buchs beginnt ein weiterer Einschub wie folgt:

„Ich liege noch immer auf dem Sofa. Ich weiß überhaupt nicht, ob ich gerade träume oder nur total bekifft bin. Unmengen von Bildern und Erinnerungen stürzen auf mich ein. Unzählige Menschen eilen flüchtig an mir vorbei und fallen übereinander. Ich bin ein Baum. Ich stehe im Boden verwurzelt. Alles dreht sich. Orte verschwinden, tauchen auf und reisen wieder fort. Ich sitze in einem Zug am Fenster. Ich rase durch den Raum. Ich rase durch die Zeit.“ (A. KHIDER 2016, S. 191)

Der Ich-Erzähler wird als mental instabil dargestellt, wobei er sich selbst nicht sicher ist, ob er gerade träumt oder ob dieser Zustand auf seinen Drogenkonsum zurückzuführen ist. Klar ist, dass er die Flut aus „Bildern und Erinnerungen“ nicht akkurat verarbeiten kann, er ist offensichtlich überfordert, er nimmt nicht aktiv wahr, erinnert sich nicht willentlich, sondern ist vielmehr passiv der Informationsflut ausgesetzt. Derart in die Passivität gedrängt, die sich auch darin ausdrückt, dass er nun „ein Baum“ ist, ist die Differenzierung erschwert und so sind erinnerte Menschen nicht mehr klar unterscheidbar, sie „fallen übereinander“. Ebenso ist die Bestimmung von Orten kaum mehr möglich, der Erzähler verliert die Orientierung und „alles dreht sich“. Orte sind weiterhin nicht mehr unverrückbar, sie „tauchen auf und reisen wieder fort“ und auch der Erzähler wird schließlich Teil der allgemeinen Bewegung, nichts bleibt stabil, alles bewegt sich grenzenlos durch den Raum und durch die Zeit.

Wieder muss an der Glaubwürdigkeit des Erzählers gezweifelt werden, muss an der Erzählung und all ihren Bezugspunkten – Räumen, Zeiten, Figuren – gezweifelt werden; und endlich wird offengelegt, dass das Treffen mit Frau Schulz, und demnach die gesamte Erzählung, lediglich der Imagination des narkotisierten und sich im Dämmerzustand oder gar Traum befindenden unzuverlässigen Erzählers entspringt. Salim muss ihn aufwecken und daran erinnern, dass sein Schlepper ihn in Kürze abholt, um ihn nach Finnland zu bringen. Karim realisiert, dass er alles bloß imaginiert hat:

¹¹³ Vgl. A. KHIDER, *Ohrfeige*, S. 95.

„Mein Gott, was ist mit mir los? Mein krankes Hirn. Ich sitze in Salims Wohnung. Wo ist Frau Schulz? [...] Frau Schulz, wo sind Sie? Sind Sie abgehauen? Wir sind doch längst noch nicht fertig. [...] Ich schwöre bei Allah und allen Arschlöchern des Himmels: Irgendwann werde ich Sie erwischen und ohrfeigen.“ (A. KHIDER 2016, S. 220)

Wie in „Der falsche Inder“ wird die Zuverlässigkeit des Erzählers unterminiert. Die Art dieser Untergrabung, dadurch, dass Orte und Figuren sowie er selbst nicht stabil sind, deutet auf die Arbitrarität der Entitäten der Erzählung selbst hin, denn letztlich erscheint alles ungebunden, grenzenlos, unbestimmt, bloß die Wünsche, nach Finnland zu gelangen sowie die Asylbeamtin zu ohrfeigen bleiben bestehen.

5.5. Die Arbitrarität der Geschichte

Das Aufzeigen der Arbitrarität und damit der Gemachtheit der Fiktion und hiermit einhergehend auch die Relativierung des lebensweltlichen Bezugs, die Relativierung der vermeintlichen Authentizität des Erzählten, die in Bezug auf Migrationsliteratur oft angenommen wird, dies scheinen zentrale Strategien in Khiders Schaffen zu sein. Besonders deutlich drückt sich dies in „Brief in die Auberginenrepublik“ aus. Zentral für die Narration ist der Brief des Exilanten Salim, der von Bengasi bis nach Bagdad transportiert wird und auf dessen Reise der Leser in jedem Kapitel Bekanntschaft mit jeweils wieder anderen Hauptfiguren macht, die diese Reise begleiten. Der korrupte Polizist Kamal Karim liest schließlich den Brief, um sodann ein Verfahren gegen seine Empfängerin in Bagdad einzuleiten. Salim, der Absender, setzt ein paar aussagekräftige Zeilen an den Schluss seines Briefes, die zum einen an seine Geliebte, Samia, gerichtet sind und zum andern eine allgemeine Aussage machen, die auch außerhalb der erzählten Welt Gültigkeit in Anspruch nehmen können. Ihnen ist weiterhin eine metafiktionale Dimension inne: „Die Glaubwürdigkeit unserer Geschichte besteht vermutlich darin, dass sie weder glaubwürdig noch unglaubwürdig ist. Sie ist eben nur eine mesopotamische Geschichte.“ (A. KHIDER 2013, S. 104) Die gleichen Worte bilden die letzten Sätze des Romans: Die Frau des Oberst, auf dessen Schreibtisch der Brief aus dem Exil landet, entdeckt den Brief. Aufgrund eines Schuldgefühls sowie von Neugier getrieben versucht sie den Brief der Adressierten zu überbringen. Samia aber ist samt Familie „vor zwei Jahren [...] einfach verschwunden“ (A. KHIDER 2013, S. 151). Daher verbrennt die Ehefrau des Oberst den Brief, um nur irgendwas bewirkt zu haben, aber „ein kleines Stückchen des Papiers bleibt verschont“ (ebd., S. 155) – sie liest die besagten letzten Zeilen.

Implizit behandelt Khider die dargelegten Themen in seinem essayistischen Text „Der finstere Barbare war Elektroinstallateur“, der in einem Sammelband der Berliner Gruppe „Los

Superdemocraticos“¹¹⁴ erschien. Darin schreibt er von einer Begegnung mit dem Schauspieler Salem Qdara in Tripolis, der in Moustapha Akkads Historienfilm „Al-Risala“ über die Entstehung des Islam den Mörder von Mohammeds Onkel Al-Hamza, „die Rolle des schwarzen Barbaren“ (A. KHIDER 2011a, S. 39) spielt. Während Akkad durch seinen Film „so etwas wie ein profaner Heiliger für die Araber und Muslime“ (ebd., S. 40) wird, wird Qdara zwar auch berühmt, er erntet aber „erbitterten Hass und die unbändige Wut des Publikums“ (ebd., S. 39), sodass er sogar seine Anstellung verliert und letztlich von einer lebenslangen staatlichen Abfindung leben muss. Khider konstatiert: „Die Massen unterschieden nicht zwischen Fantasie und Realität“ (ebd.), was auch vielfach in Bezug Migrationsliteratur zutrifft, die sich auch an den Autobiografien der AutorInnen orientiert.¹¹⁵ Khider erinnert sich auch an einen Satz Claude Simones, der diesen Gedanken prägnant zum Ausdruck bringt: „Alles ist autobiografisch, selbst das Erfundene.“ (A. KHIDER 2011a, S. 41)

Im Jahr 2005 liest Khider dann von Bombenanschlägen in Amman. Dabei kommt auch der Regisseur Akkad ums Leben. Khider fragt sich, was die Attentäter wohl empfinden, da sie eine Ikone der muslimischen Welt töteten. Es bleibt unauflösbar, was sie empfinden oder bei der Planung der Attentate dachten, ob es ein Zufall war, dass Akkad anwesend war oder Kalkül hinter seinem Tod steckte – und so kommt Khider zur Arbitrarität der Ereignisse in einer Geschichte bzw. in der Geschichte und ihrer Aktanten, um schließlich die Aufgabe der Geschichtenerzähler zu bestimmen:

„Ich weiß aber, dass jeder von uns der Regisseur, Schauspieler oder Attentäter in einer Geschichte sein könnte oder einer aus der Masse, einer von den Opfern, einer von den Sprachlosen ... Die Geschichte erzählt und schreibt sich selbst, in verschiedenen Formen. Sie kotzt sich heraus aus der Seele der Geschehnisse. Die Erzähler und Poeten haben die Aufgabe, mit ihrem Werkzeug in der Kotze die Schönheit und die wichtigen Fragen zu bemerken. Mich faszinieren die vermeintlich kleinen und unbedeutenden Erlebnisse,¹¹⁶ die Geschichten in der Geschichte, die Abweichungen von der Regel, die Umwege auf der Suche nach Erklärungen.“ (A. KHIDER 2011a, S. 41)

¹¹⁴ In einem Glossar definieren sie sich als „eine literarische zweisprachige Spaß-Guerilla für intellektuelles Fairtrade.“ (*Los Superdemocraticos, Eine literarische politische Theorie*, (Hrsg.) R. MALDONADO – N. RICHTER, Berlin 2011, S. 231)

¹¹⁵ Maldonado und Richter führen im Glossar den Begriff „Autofiktion“ an: „In jedem Roman findet sich etwas Autobiografisches und in jeder Autobiografie findet sich etwas Fiktives. In der autofiktionalen Literatur sind jedoch beide Elemente direkt und offensichtlich vertreten. [...]“ (ebd., S. 213)

¹¹⁶ Im Glossar wird der Begriff „Mikrogeschichten“ erläutert: „Im Gegensatz zur ‚Weltgeschichte‘ oder der Geschichte in Großbuchstaben beschäftigen sich die Mikrogeschichten mit dem Lokalem [sic!], dem Alltäglichen, mit dem speziellen Fall, dem scheinbar Belanglosen und so weiter. Mikrogeschichten versuchen uns von dem Glauben an einen einzigen Sinn und von der Homogenisierung zu befreien.“ ibidem, S. 224

6. Transnationalismus, Heimat und Nicht-Ort

„Der Migrant, dieser Mensch der heranrückenden heimatlosen Zukunft, schleppt zwar Brocken der Geheimnisse aller jener Heimaten in seinem Unterbewußtsein mit, die er durchlaufen hat, aber er ist in keinem derartigen Geheimnis verankert. Er ist ein in diesem Sinn geheimnisloses Wesen. Er ist durchsichtig für seine anderen. Nicht im Geheimnis, sondern in der Evidenz lebt er.“ (V. FLUSSER 1994, S. 29 f.)

Refugees leben oftmals als Außenseiter am Rande von Gesellschaften. Häufig führen etwaige Zerwürfnisse im Herkunftsland sowie anderweitige Schocks im Zusammentreffen mit anderen Kulturen sowie durch einschneidende Erlebnisse zu Entwurzelung und Heimatlosigkeit. Als Ankommende streben Refugees einer Zukunft und Heimat entgegen; dieses Streben kann ein tatsächliches Ankommen erfüllen, es kann aber auch Streben eines nie Ankommenden bleiben, und, wie uns Migrationsliteratur der zweiten, dritten usw. Generation noch zu zeigen imstande ist, kann dieses Streben länger als bloß eine Lebensspanne dauern. In manchem literarischen Beispiel scheint eine Ankunft ausgeschlossen – der verbitterte Protagonist Karim Mensy stellt in „Ohrfeige“ seiner Sachbearbeiterin, Frau Schulz, die drängende Frage: „Was bedeutet es für mich, wenn ich weder in der Heimat noch in der Fremde leben darf?“ (A. KHIDER 2016, S. 19) Er erwartet keine Antwort, sie steht für ihn schon fest: Wenn diese Gesellschaft ihn nicht aufnimmt, wird er es in einer anderen, wahlweise in Finnland, wohin ein Schlepper ihn bringen soll, versuchen. Womöglich weil ein Ankommen verhindert ist, sind Netzwerke für Refugees besonders wichtig, die nicht bloß Transfers in andere Regionen, sondern auch Kontakt zur verlassenen und doch aufbewahrten Heimat ermöglichen können.

6.1. Transnationale Verflechtungen bei Khider

In ihrem viel beachteten Text „Transnationalismus: Ein neuer analytischer Rahmen zum Verständnis von Migration“ machen Nina Glick Schiller, Linda Basch und Cristina Blanc-Szanton¹¹⁷ auf die veränderten Bedingungen bei der Auseinandersetzung mit Migration und MigrantInnen aufmerksam. Bedeutend sei heutzutage die verstärkte Neigung von MigrantInnen „Netzwerke, Aktivitäten und Lebensmuster zu schaffen, die sowohl ihre Gast- als auch ihre Heimatgesellschaften umfassen.“ (N. GLICK SCHILLER – L. BASCH – BLANC-SZANTON 2015, S. 139) Das Bild des entwurzelten Migranten, der entwurzelten Migrantin sei überkommen. Dazu tragen immer globalere Vernetzungen bei, die

¹¹⁷ Ab 1994 lautet der Name Szanton Blanc in wissenschaftlichen Publikationen.

beispielsweise im Zuge der Verbreitung des Internets entstehen. Diese grenzübergreifenden Vernetzungen ermöglichen es auch, „zwei verschiedene Gesellschaften zu verknüpfen.“ (N. GLICK SCHILLER – L. BASCH – BLANC-SZANTON 2015, S. 139) Diesem Gedanken folgend führen die Autorinnen den Begriff des „Transnationalismus“ ein, den sie „als den Prozeß, in dem Immigranten soziale Felder schaffen, die das Land ihrer Herkunft und das Land ihrer Niederlassung miteinander verbindet“ (ebd.) definieren. Die MigrantInnen, die solche Verbindungen herstellen nennen sie „Transmigranten“.

Verknüpfungen zwischen der Herkunftsgesellschaft und der Gesellschaft der Niederlassung entstehen auch, weil „die Welt gegenwärtig durch ein globales kapitalistisches System verbunden ist.“ (N. GLICK SCHILLER – L. BASCH – BLANC-SZANTON 2015, S. 143) Annette Werberger konstatiert im Hinblick auf Verflechtungen im Kontext einer neuen Form der „Literaturgeschichte als Verflechtungsgeschichte“ (so lautet der Titel des Aufsatzes, A. WERBERGER 2012), dass Interaktionen nicht allein zwischen Personen(gruppen) oder über Philosophie und Religion stattfinden, sondern auch über infrastrukturelle, wirtschaftliche, institutionelle Verknüpfungen (vgl. ebd., S. 123). Diese Verknüpfungen müssten weiterhin „in einer literarischen Verflechtungsgeschichte mitgeschrieben werden.“ (Ebd., S. 123-124) Werberger hebt insbesondere auch die „Reversibilität von Kontakten“ (ebd., S. 124) hervor, also die Bilateralität von Interaktionen – wenn es etwa um eine angenommene kulturelle Hegemonie geht, muss stets die Rückwirkung im Zuge einer ‚kulturellen Einflussnahme‘ mitgedacht werden.

Von einer transnationalen kapitalistischen Verflechtung lässt sich auch bei Khider lesen. In seinem jüngsten Buch „Ohrfeige“ erzählt der Protagonist davon, wie Dank der Vermittler in Deutschland und deren Kontaktmännern Geldtransfers auch in weit entfernte, von kriegesischen Konflikten gebeutelte Zonen gelingt: „Der Geldverkehr in den Irak zum Beispiel funktioniert hervorragend“, erklärt Karim. Zwar gebe es keine übliche Form der Geldüberweisung, doch an bestimmten Treffpunkten, das können Moscheen oder sogenannte „Kulturvereine“ (A. KHIDER 2016, S. 22) sein, finden sich entsprechende Kontakte und alternative Möglichkeiten des ‚sicheren‘ Geldtransfers. Karim findet in der Gegend um den Münchner Hauptbahnhof, der „West-östlichen-Diwan-Gegend“ (A. KHIDER 2016, S. 22), wie er sie in Anlehnung an Johann Wolfgang von Goethes Gedichtband nennt, viele Anlaufstellen für MigrantInnen, die Hilfe oder Auskünfte jeder erdenklichen Art suchen.

Nicht nur diese Anlehnung an Goethes West-östlichen Diwan verweist auf die Transkulturalität, die in solchen Gegenden zutage tritt.¹¹⁸ Die Moschee, in der sich jene Kontaktmänner aufhalten, die

¹¹⁸ Auch die Identitätsbildung vieler MigrantInnen ist KATHARINA SCHERKE zufolge transkulturell, sogenannte „Bastelidentitäten“ kämen durch eine „sukzessive Zuordnung zu mehreren Kulturen“ (*Transnationalität als Herausforderung*, in: *Zwischenräume der Migration*, (Hrsg.) G. MARINELLI-KÖNIG – A. PREISINGER, S. 79-90. Hier: S. 82) zustande.

für den Irak zuständig sind, wird gemeinhin auch „Goethemoschee“ (A. KHIDER 2016, S. 21) genannt – zwar sei die Lage in der Goethestraße für die Namensgebung ausschlaggebend, doch ebenso wird auf Wortebene eine Verquickung islamischer und deutscher Kultur angezeigt. Tagsüber hält man sich nicht in der „Goethemoschee“, sondern im „Kulturverein Enlil“ (ebd.) auf, der im gleichen Gebäude liegt. Hier wird deutlich, wie sehr die ‚irakische Kultur‘ in der Goethestraße Einzug gehalten hat: Beim Betreten fühlt sich Karim „an ein verdrecktes Café am Nordtor im Zentrum von Bagdad erinnert.“ (A. KHIDER 2016, S. 21) Die sehr konkrete topographische Angabe kann Karim sogar noch weiter eingrenzen. Er erzählt, dass ihn die Räumlichkeiten bezeichnenderweise an jene Bagdader Gegend erinnere, „in der sich das Kino Schehezerade befindet“ (ebd.). Und so ist eine Verbindung zwischen einem der größten deutschen Dichter und einer der bekanntesten Geschichten des Orients geschaffen. Jedoch scheint es, als werfe die deutsche Kultur – hier symbolisch durch das „Goethe-Hotel“ repräsentiert – seinen Schatten auf die orientalische Kultur: Das einzige Fenster spendet aufgrund des sieben- oder achtstöckigen Hotels, das dem Kulturverein gegenüber liegt, kein Licht. Kurios wirkt, dass bei den Toiletten ein „großflächiges Bild der Freiheitsstatue im Bagdader Zentrum“ (A. KHIDER 2016, S. 21) hängt. In diesen Beschreibungen scheint viel mehr eine Überlappung von Orient und Okzident denn eine transkulturelle Vermischung vorzuherrschen: Der Okzident ist sowohl kulturell – Goethe überschattet Schehezerade – als auch nationalistisch bzw. militaristisch – die Freiheitsstatue nimmt das Bagdader Zentrum ein – dominant.

In der Erzählung sind die Strukturen der Kulturvereine und Moscheen nicht mit deutschen Strukturen verwoben, sie versuchen viel mehr diese zu umgehen, zu unterlaufen, denn oft sind sie nach deutschem Recht nicht legal. Hier werden Kontakte zu Schwarzarbeit geknüpft, zu Schleusern, hier werden Scheinehen vermittelt, auch in Menschenhandel ist man verstrickt. Zwar heißen diese Orte „Kulturvereine“, doch Gerüchten zufolge, gründete man die Vereine nur, „um dadurch Steuervorteile zu erzielen“ (A. KHIDER 2016, S. 22). Die Kontakte dort sind jedoch für in der deutschen Gesellschaft Marginalisierte und Benachteiligte wichtig, wie Karim erzählt. Demgegenüber verblasse jeder kulturelle Wert: „Daneben wirken die deutschen Vokabeln ‚Kultur‘ oder ‚Goethe‘ luxuriös und überflüssig.“ (Ebd.) Notgedrungen stützen sich daher transnationale soziale Beziehungen auf teilweise kriminelle Strukturen. Zum Beispiel will Karim, nachdem er genug Geld gespart hat, dieses seiner Familie in Bagdad zukommen lassen. Angesichts dessen, dass er dabei einen dubiosen Mann aus den Kreisen der „Goethemoschee“ konsultiert, merkt er an:

„Wir sind komplett ausgeliefert. Um zu überleben und nicht vollständig wahnsinnig zu werden, brauchen wir die Vermittler, die Mafiosi, die Geldgeilen, die Schmuggler, die bestechlichen Polizisten und Beamten, wir benötigen all die Blutegel, die von unserer Situation profitieren wollen.“ (A. KHIDER 2016, S. 28)

Wie Glick Schiller et alii konstatieren, muss auch hinsichtlich solcher Beziehungen, bei denen lediglich materielle Güter ausgetauscht werden, bedacht werden, „daß materielle Güter in soziale

Beziehungen eingebettet sind.“ (N. GLICK SCHILLER – L. BASCH – BLANC-SZANTON 2015, S. 144) So kann das in den Irak gesendete Geld „eine Aussage über sozialen Erfolg“ in Deutschland sein, es kann also Einfluss auf das (soziale) Leben der Familie im Irak haben. Zugesendete Güter pflegen demzufolge transnationale soziale Beziehungen und halten sie aufrecht.

In Khiders drittem Roman „Brief in die Auberginenrepublik“ ist das Medium des Briefes Mittel zur Aufrechterhaltung einer transnationalen sozialen Beziehung. Der Roman handelt von dem jungen Iraker Salim, der aus politischen Gründen aus der Heimat flüchten musste. Vom libyschen Bengasi aus bringt er nach langem Überlegen einen Brief auf den Weg zu Samia, seiner Geliebten, die er in Bagdad zurücklassen musste. Es wird die Reise des Briefes von Libyen durch Ägypten und Jordanien in den Irak erzählt. Jedes Kapitel ist dabei einer anderen der sieben Etappen dieser Reise gewidmet und wird aus Perspektive einer anderen, in diese Reise involvierten Figur erzählt. So ergibt sich „eine Art Wimmelbild von Schicksalen“ (M. FESSMANN 26.08.2013) und eine Zusammenstellung verschiedenartiger Sichtweisen auf die Zustände in arabischen Diktaturen unter Despoten wie Hussein, Mubarak, Gaddafi.

6.2. Ist Heimat austauschbar? – Zwischen Freiheit und Heimatverstrickung

„Brief in die Auberginenrepublik“ erzählt auch von Grenzen und den Verwicklungen transnationaler sozialer Beziehungen jener Zeit sowie den emotionalen und ökonomischen Folgen. Die Erzählung wurzelt in Gefühlen des Getrennt-Seins und der Sehnsucht, Gefühle, die wohl auch der Autor selbst aus eigener Flucht- und Exilerfahrung kennt. Wie in jedem seiner Werke, so verweist Khider auch in diesem Roman auf seine Autobiografie, wodurch ein Nachdenken über Faktualität und Fiktionalität angeregt wird. Auch diesem Roman stellt er eine Widmung voran, sie kann sowohl dem Autor selbst als auch dem Protagonisten Salim zugeschrieben werden:

„Fast ein Jahrzehnt [...] hast Du kaum Briefe von mir erhalten, und ich ebenso wenige von Dir. Für Dich und für die anderen wartenden, traurigen und dennoch hoffnungsvollen Seelen ist dieses Buch.“ (A. KHIDER 2013, S. 5)

So sehr die Wartenden hoffen mögen, Exilanten scheinen aller Illusionen entledigt. Schon auf der folgenden Seite ist ein Gedicht von Rose Ausländer zu lesen, in dem ernüchtert und tieftraurig von den Brüchen im Leben, vom ewig Verlorenen erzählt wird:

*„Tage kommen und gehen
alles bleibt wie es ist
Nichts bleibt wie es ist
es zerbricht wie Porzellan*

*Du bemühst dich
die Scherben zu kleben
zu einem Gefäß
und weinst
weil es nicht glückt“ (A. KHIDER 2013, S. 6)*

Was einmal zerstört wurde, kann nicht wieder zu seiner Urform gelangen. Diese Erkenntnis kann oft zu schmerzlichen Gefühlen des Verlusts führen, zumal es sich beim Zerstörten um ein vormals intaktes Leben handelt und die Scherben verlorene Menschen, Orte und Dinge sind. Wenn sie für immer verloren sind, sei es durch ihre Auslöschung oder durch die Unmöglichkeit, sie zu erreichen, so zersplittern sie allmählich, denn synchronisch ist „alles bleibt wie es ist“ einsichtig, diachronisch aber kann nur „Nichts bleibt wie es ist“ manifest sein, unerbittlich verblassen selbst die Erinnerungen peu à peu und das „Gefäß“, welches das Gewesene wie einen Schatz fassen soll, ist stets Evidenz für ein Fehlen – es ist zwar vorhanden, doch zersplittert, in einer anderen als der ursprünglichen, in einer defektiven Form. Auch Salim kann sich erinnern, jedoch nur unvollkommen: „Man denkt und erinnert sich nicht mehr an die schönen Augen oder die wilden Haare der Freundin“ (A. KHIDER 2013, S. 21). Der Satz wirkt paradox, denn zugleich behauptet Salim, sich nicht erinnern zu können und erinnert sich doch der „schönen Augen“ und „wilden Haaren“ – es ist eben ein defektives Erinnern und vom Fehlen der ursprünglichen Vollkommenheit bestimmt. Stetes Fehlen kann Mut und Hoffnung kosten und den Exilanten schließlich „eine Stufe völliger Gleichgültigkeit“ erreichen lassen, auf der man „die Dinge [nimmt], wie man sie vorfindet.“ (A. KHIDER 2013, S. 18)

Darüber hinaus kann aber „das Nicht-Denken, die Gleichgültigkeit und die Leichtigkeit [...] ein Ort persönlicher Freiheit sein.“ (Ebd.) Auch Vilém Flusser schreibt „Von der Freiheit des Migranten“¹¹⁹. Inwiefern können aber MigrantInnen angesichts seiner (notgedrungenen) Ungebundenheit, die zu Gleichmut führt, und angesichts seiner scheinbar völligen Lösung von der Heimat als frei gelten? Im Kapitel „Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit“ geht Vilém Flusser unter anderem dieser Frage nach. Die Freiheit der Heimatlosen, also die Freiheit der MigrantInnen, der Exilanten bezeichnet er als die „Freiheit der Verantwortung für den ‚Nächsten‘“ (V. FLUSSER 1994, S. 26) Um den Freiheitsbegriff bei Flusser zu begreifen, muss zunächst der Heimatbegriff erläutert werden.

Flusser zufolge ist die gemeinhin als beständig erachtete Heimat austauschbar, die Wohnung allerdings, üblicherweise sieht man in ihr etwas Austauschbares, hat Bestand – „man muß immer, gleichgültig wo, wohnen.“ (V. FLUSSER 1994, S. 27) Heimat, ob durch Geburt oder Zuzug, sei lediglich ein Konstrukt, für Flusser sind ihre Modi die „Sakralisation von Banalem“ und die „Mystifikation des Gewohnten“ (ebd., S. 26). So schreibt er aus Erfahrung, denn lange Jahre wirkte er an der „Synthese“ seiner brasilianischen Wahlheimat mit und kam zu der Einsicht, dass viel wichtiger als das Konstrukt der Heimat (stets an Patriotismus und Nationalismus gekoppelt) die sozialen

¹¹⁹ V. FLUSSER, *Von der Freiheit des Migranten, Einsprüche gegen den Nationalismus*, Berlin 1994.

Bindungen, die Menschen sind, mit denen er in Brasilien Verbindungen eingeht; dass er darüber hinaus auch in anderen Erdteilen Bindungen einzugehen und zu halten hat, denn „nicht Brasilien ist meine Heimat, sondern ‚Heimat‘ sind für mich die Menschen, für die ich Verantwortung trage.“ (V. FLUSSER 1994, S. 26)

Flusser differenziert weiterhin zwischen sozialen Bindungen, die „durch die Geburt aufgelegt waren“ und solchen, die „frei hergestellt wurden“ (ebd., S. 24). Hiermit begründet er auf der einen Seite die verderbliche Wirkung lokalen und nationalen Patriotismus‘ und auf der andern die Freiheit der MigrantInnen. In der Heimat durch Geburt seien „ideologisch biologische“ Bindungen höher angesiedelt als zum Beispiel unvorhergesehen eingegangene „Freundschaft und Liebe“ (ebd.), wohingegen in der Heimat durch Zuzug die Wahl der Bindungen eine freie sei – darin sieht Flusser einen entscheidenden Vorteil, allerdings nur solange das Netz der Bindungen ein offenes, sich weiterspinnendes bleibt und nicht wieder dem Modus der Heimat verfällt.

Die Freiheit der MigrantInnen ist also seine Freiheit, Bindungen einzugehen; frei werde ein Migrant weiter nicht, indem er „die verlorene Heimat verleugnet, sondern wenn er sie aufhebt.“ (V. FLUSSER 1994, S. 20) Erst in der Selbst-Analyse seiner Heimat-Verstrickungen könne er sich deren teils auferlegten und austauschbaren Charakters gewahr werden, er kann sie fortan selbstbewusst herauskehren, um sie sodann vor dem Hintergrund ihrer Relativität zu verneinen.¹²⁰ Solange er jedoch in der Heimat-Verstrickung verhaftet bleibe, sich schmerzlich nach der verlorenen Heimat sehne, seien seine Sinne getrübt und er erkenne seine Freiheit nicht.

„Nach dem erwähnten Umschlagen der Vertriebenheit in Freiheitstaumel, der Frage ‚frei wovon?‘ in die Frage ‚frei wozu?‘, wird die geheimnisvolle Verwurzelung zu einer obskurantischen Verstrickung, die es jetzt wie einen gordischen Knoten zu zerhauen gilt.“ (V. FLUSSER 1994, S. 18)

Die Freiheit der MigrantInnen ist also weniger ein physischer als ein psychischer Zustand. Die geschilderte Gleichmütigkeit des Protagonisten Salim in Khiders „Brief in die Auberginenrepublik“ kann nicht bloß als Hoffnungslosigkeit, sondern auch als Schritt einer sukzessiven Lösung von der Heimat-Verstrickung gesehen werden. Und so verspürt Salim nicht nur Gleichmut, er spürt zudem eine „Leichtigkeit“ (A. KHIDER 2013, S. 18). Er hat sich scheinbar innerlich bereits damit abgefunden, dass er seine Heimat aufgeben muss – im Sinne Flussers kann er sie weiterhin aufheben, denn der Migrant bzw. die Migrantin trage die „Brocken der Geheimnisse aller jener [durchlaufenen] Heimaten“ (V. FLUSSER 1994, S. 29 f.) mit sich. Abgefunden hat Salim sich auch damit, dass der Brief „höchstwahrscheinlich seine Empfängerin nie erreichen wird.“ (A. KHIDER 2013, S. 18)

In Khiders Roman „Der falsche Inder“ ist die Lösung von der Heimat-Verstrickung ebenso keine freiwillige, der Protagonist Rasul, nachdem er bereits einige Zeit im Gefängnis absitzen musste, flieht aufgrund politischer Verfolgung aus dem Irak. Der Bruch mit der ‚Heimat‘ findet jedoch schon früher

¹²⁰ Vgl. V. FLUSSER, *Von der Freiheit des Migranten*, S. 20.

statt und ist sehr stark an die Figur des Vaters gekoppelt. Rasul erzählt, dass ihn eines Tages zu Hause „das Schlimmste vom Schlimmsten erwartete.“ (A. KHIDER 2008, S. 27) Sein Vater hat beschlossen, Anhänger Saddam Husseins zu sein. Das Naturphänomen der Regengüsse – es regnet so stark, dass sich vor dem Haus der Familie das Wasser staut und aller Unrat angeschwemmt wird – deutet Rasul als Folge der Entscheidung des Vaters: „Der Himmel vergoss Tränen.“ (A. KHIDER 2008, S. 27) Des Vaters Entscheidung drückt sich darin aus, dass er sämtliche Aufzeichnungen und Bücher, die sich in Rasuls Zimmer befinden, gemäß der staatlichen Vorgabe, dass Lesen und Schreiben bloß mehr in Bildungseinrichtungen erlaubt ist, in das Schmutzwasser vor dem Haus befördert und damit vernichtet. Ebenso wie der weinende Himmel, werden die Bücher und Aufzeichnungen Rasuls personifiziert. Der Szene wird dadurch bildliche und symbolische Kraft verliehen: „Dieses Mal begrüßten mich aber meine Manuskripte und Bücher im Wasser vor dem Haus. Wie Leichen an der Front lagen sie da und schauten mich entsetzt an.“ (A. KHIDER 2008, S. 28)

Rasul fühlt sich mehr als hintergangen, es ist symbolischer Mord und eine Kriegserklärung seines Vaters, sodass er fortan Übelkeit empfindet, wenn er ihn nur ansieht. Ebenso empfindet er beim Anblick seiner selbst und vieler Mitmenschen, denn die harte Realität lässt sich mit den Menschen, die er einst kannte nicht mehr vereinbaren – „wir alle waren zu Fantasiekreaturen mutiert.“ (A. KHIDER 2008, S. 28) Das Gefühl, die einstige Heimat sei einer fremden und bedrohlichen Fantasiewelt gewichen, verstärkt sich noch nach Rasuls Gefängnisaufenthalt.

Das Gefühl des Gefangenseins hält auch in Freiheit an, er ist paranoid, hat Schlafstörungen und sieht schließlich nur mehr zwei Auswege: Suizid oder Emigration. Nachdem ihm ersteres misslingt, entscheidet er sich für die Flucht.¹²¹ Gepaart ist das Gefühl des Realitätsverlusts und des Verfolgungswahns, das ihn nach der Freilassung beherrscht, mit einer äußeren wie inneren Leere: „Danach gab es für mich keine neuen Wege mehr in meinem Land, nur ein großes Nichts“ (A. KHIDER 2008, S. 71). Er fällt in eine Sinnkrise, kann seinen Bruch mit der Heimat jedoch noch nicht bestimmen, seine ‚Heimatlosigkeit‘ nicht beim Namen nennen:

„Ich weiß nicht genau, wie ich das nennen soll. Ein unbekannter Dichter schrieb im Mittelalter einmal folgenden Vers: ‚Ich öffnete mein Auge, und als ich es geöffnet hatte, sah ich viele Leute, aber dennoch sah ich keinen.‘ Ich fiel in diesen Keinen-Zustand, tauchte in eine große Leere.“ (A. KHIDER 2008, S. 71)

Nach dem Fall in diesen Zustand ist nicht mehr die politische Verfolgung im Irak der vordergründige Anlass der Flucht Rasuls aus dem Land, er beschließt zu fliehen, denn er kann „es nicht mehr ertragen, in der Leere der Heimat das Leben in den traurigen Straßen anzuschauen.“ (A. KHIDER 2008, S. 72)

¹²¹ Vgl. A. KHIDER, *Der falsche Inder*, S. 31-32.

6.3. Alienierung und Kontermine des Herkunftsmythos

Das Gefühl, nicht dazuzugehören, begleitet den Protagonisten schon länger. Insofern eine ‚Heimat‘ auch in Verbindung mit einer Abkunft gedacht wird, ist Rasul seit jeher Nonkonformist: Er wird schon als Kind alieniert, er sieht derart anders aus, dass man „an seiner irakischen Herkunft zweifelte.“ (A. KHIDER 2008, S. 15) Die Erzählung beginnt damit, dass der Protagonist seine für IrakerInnen offenbar untypisch dunkle Hautfarbe, „die an Kaffee erinnert“ (ebd., S. 13), herzuleiten versucht:

„Das Feuer der Herrscher und die Bagdader Sonne, die Hitze der Küche und die Glut des Steinofens. Sie sind entscheidend dafür, dass ich mit brauner Haut, tiefschwarzen Haaren und dunklen Augen durchs Leben gehe.“
(A. KHIDER 2008, S. 14)

Es sollten diese Herleitungen auf die meisten IrakerInnen angewendet werden können, wie Rasul ironischerweise feststellt: „Müssten dann nicht die meisten anderen Bewohner des Zweistromlands ähnlich aussehen?“ (A. KHIDER 2008, S. 14) Hinzu kommt, dass die Herleitungen unsachlich sind. Die Naivität der Erklärungsansätze, die der Perspektive des kindlichen Rasuls entspringt, ist zugleich Hinweis auf eine ironische Verhandlung des Herkunftsmythos. Die Jungen seines Viertels rufen ihn „Indianer“, seine Lehrerin nennt ihn „Inder“ und „Amitabh Bachchan“, nach einem Schauspieler aus Indien, Busfahrer reden ihn öfters auf Englisch an und Polizisten greifen ihn auf, um mittels einiger Fragen seine Herkunft zu belegen bzw. zu widerlegen: „Was isst ein Iraker gern? Welche Kinderlieder singen die Iraker? Nennen Sie einige Namen der bekannten irakischen Stämme!“ (A. KHIDER 2008, S. 15) Ganz ähnlich geht die Polizei in Deutschland vor – sie nehmen Rasul die irakische Herkunft nicht ab, halten ihn für einen Inder oder Pakistani, der sich als Iraker das Asylrecht erschleichen möchte. Sie fragen Rasul „unter anderem [...], wie viele Kinos es im Bagdader Zentrum gäbe“ (A. KHIDER 2008, S. 21). Schon im Titel des Buchs, „Der falsche Inder“, wird auf die Identitätskrise des Protagonisten verwiesen.¹²² Weiterhin sei der Titel ein Verweis

„auf den drohenden Identitätsverlust der Flüchtlinge, die in Europa keine Anerkennung finden und für deren Geschichte, Herkunft und aktuelle existentielle Probleme sich in den Aufnahmeländern niemand zu interessieren scheint.“ (M. HOFMANN – I.-K. PATRUT 2015, S. 82)

Rasuls Abkunft wird permanent in Frage gestellt, sowohl in seiner Geburtsstadt als auch im Asylland Deutschland, er wird damit von Grund auf als entwurzelte Figur, als Fremder sowohl im Irak wie anders wo stilisiert, wodurch zugleich der Herkunftsmythos konterminiert wird. Rasuls Vater trägt entscheidend zur Alienierung Rasuls und zur Kontermine des Herkunftsmythos‘ bei, denn er wartet

¹²² Das Thema ‚Identität‘ wird dem Rezensenten Jörg Plath zufolge geradezu überreichlich verhandelt: „Jedes Kapitel kreist um zentrale Aspekte der Identität: um Herkunft, Erinnerung, Begehren, Sprache und Schrift, Glauben, Selbstverlust und Größenwahn, Totengedenken.“ (J. PLATH, *Zwischen Bagdad und Exil [online]*, [ref. Mai 19, 2017], <http://www.deutschlandfunkkultur.de/zwischen-bagdad-und-exil.950.de.html?dram:article_id=137094>).

mit einer weiteren Erklärung für Rasuls un-irakisches Aussehen auf – damit wird Rasuls Geschichte Teil der metafiktionalen Welt Khiders, in der Realität und Fiktion verschwimmen und letztlich unbedeutend werden, da jede Geschichte im Grunde austauschbar ist.

Dem Vater zufolge ist Rasul der Sohn einer umwerfend schönen Zigeunerin, mit welcher der Vater eine Affäre hatte. Er habe ihr das Baby weggenommen und sie zusammen mit ihrer ganzen Familie vertrieben (A. KHIDER 2008, S. 15 f.). Rasul findet die Vorstellung, dass er von Zigeunern abstammt, nicht übel. Er entwirft jedoch weitere hypothetische Herkunftshistorien: Interessant findet er die Theorie, dass die Zigeuner ursprünglich aus Indien kämen, deren Bestätigung ihm endlich Wurzeln gäbe: „Dann nämlich könnte ich mich selbst als indisch-irakischen Zigeuner aus der Taufe heben. Und Schluss mit den Existenzfragen!“ (A. KHIDER 2008, S. 17) Rasul entsinnt sich weiterhin, dass seine Großmutter, die aus dem Südirak stammte, während der britischen Besatzung des Iraks einem indischen Soldaten im Wald begegnet sein könnte (A. KHIDER 2008, S. 23). Ihm kommt auch die Theorie unter, dass die Schiiten keine echten Iraker, sondern indische Immigranten seien – dabei handelt es sich seinen Vermutungen nach aber um eine nach dem Golfkrieg 1991 aufgekommene propagandistische Nachricht, um die revoltierenden Schiiten zu denunzieren (A. KHIDER 2008, S. 18).

Entwürfe von transnationalen und transkulturellen Abstammungsgeschichten finden sich auch in Khiders Roman „Die Orangen des Präsidenten“. So sei der Taubenzüchter Sami, zu dem der homodiegetische Erzähler der intradiegetischen Erzählebene Mahdi aufschaut und der für ihn eine Art Vaterrolle einnimmt, „ein Iraker sumerischer Abstammung, der von einem assyrischen Pferd auf einen babylonischen Stein fiel und daraufhin einen mesopotanischen Vogel bekam.“ (A. KHIDER 2011b, S. 100) Die humoristische Charakterisierung Samis, die seine Einzigartigkeit betont, ironisiert auch den Diskurs der Herkunft per se. Sie verweist auch darauf, dass der heutige Staat Irak nicht auf bloß ein Volk und eine Kultur zurückreicht, dass viel mehr verschiedene Völker und Kulturen zu seiner Entstehung beigetragen haben.

Auch Razaq, ein Freund von Mahdi und Sami, wird als transnationale, transkulturelle Figur dargestellt. Er ist Inder, Geschichtslehrer und Mahdi zufolge so belehrt in der irakischen Geschichte wie kaum sonst einer – für Mahdi ist er „mehr Iraker als viele Iraker selbst“ (A. KHIDER 2011b, S. 100). Sami meint, dass er gern Inder wäre, wenn sie alle wie Razaq wären und dass der Irak „eine neue mesopotamische Legende erleben“ (ebd.) würde, wenn sämtlichen Iraker wie Razaq wären. Razaqs Vater, er war wohl solch eine Legende, soll als indischer Soldat der britischen Armee zu den irakischen Partisanen übergelaufen sein, um gegen die britische Besatzungsmacht zu kämpfen. Später habe er das erste Manifest der ersten irakischen Partei, der Irakischen Kommunistischen Partei, geschrieben (A. KHIDER 2011b, 100 f.).

Der irakische Held, der aus Indien stammt, der indische Nachfahre, der irakischer ist als alle Iraker und die Geschichte des Iraks besser als die meisten kennt sowie der Iraker als Nachkomme

verschiedener großer Kulturen wie der Sumerer, der Assyrer und der Babylonier – all das untergräbt den irakisch-nationalistischen Herkunftsmythos, all das unterminiert identitäre, rassistische Muster und fokussiert dahingegen das Individuelle, das Heterogene und das Versatile. Zum Ausdruck kommen hier eine Kritik an der Idee des einen Ursprungs und eine skeptische Beleuchtung von Strukturen mit originären Referenzpunkten. Die Unterminierung originärer Strukturen drückt sich auch in der Duplizität der Figuren aus. Auch auf diese Weise werden Identitäten unterlaufen, aus ihren Fixierungen gelöst und ambivalent gemacht.

Duplizität lässt sich in Khiders Erstling „Der falsche Inder“ festmachen. Ebenso wie die Herkunft Rasuls nicht fixiert ist, ist seine Mutter keine fixierte Figur. Aufgrund der Erzählung des Vaters und der dadurch vollzogenen Duplizierung der Mutterfigur, ist es Rasul unmöglich, der Mutterfigur eine einzige, stabile Identität zuzuschreiben. Die Duplizität der Mutterfigur wird durch die Namensgebung verstärkt: Beide Mütter heißen Selwa. Wenn er von seinen Müttern spricht, so nennt er sie entweder „Stiefmutter“, „Nicht-Zigeunermutter“, „Nicht-Zigeuner-Selwa“ oder aber „Zigeunermutter“. (A. KHIDER 2008, S. 16) Zwar identifiziert er sich teils mit seiner unbekannten „Zigeunermutter“, aber er akzeptiert seine „Nicht-Zigeunermutter“ als seine „richtige Mutter“ (ebd., S. 17), mit der Anmerkung, dass sie ihn mehr liebe als seine Geschwister, „ihre leiblichen Kinder.“ Der Protagonist distanziert sich selbst von einer eindeutigen Zuschreibung zu nur einem mütterlichen Ursprung.¹²³ Insofern auch die Figur der Mutter als Ursprung gedacht wird, korreliert ihre so angelegte Struktur der Duplizität und Ambiguität mit den transkulturellen und transnationalen Herkunftsstrukturen – sie widerstrebt eindeutig originären Zuschreibungen.

Auch der Protagonist Rasul wird dupliziert: Als er sich in Griechenland befindet, wird er von einem Polizisten mit einem pakistanischen Drogendealer verwechselt und daher verprügelt. Der Polizist glaubt, den Dealer erwischte zu haben, der für den Tod seines jüngeren Bruders verantwortlich ist. Der Irrtum wird jedoch aufgeklärt. Als man Rasul dann ein Foto des gesuchten Pakistanis zeigt, ist er selbst ob der Ähnlichkeit erstaunt: „Unglaublich! Das war wirklich kaum zu fassen! Er sah mir tatsächlich so ähnlich wie ein Ei dem anderen. Ich war selbst verwirrt.“ (A. KHIDER 2008, S. 20) Rasuls Identität ist stark verunsichert: Hinsichtlich seiner kulturellen und ethnischen Herkunft, hinsichtlich seiner Mutter und im Hinblick auf sein Aussehen. Er ist in seiner Selbstwahrnehmung derart verunsichert, dass ein ihm ähnlich aussehender Pakistani bei ihm für große Verwirrung sorgt.

Wie seiner Mutter Selwa, wird weiterhin auch Rasul ein namentlicher Doppelgänger zur Seite gestellt. Als sich der Protagonist als Koranlehrer in einem Grenzdorf zwischen Tschad und Libyen aufhält fällt ihm zunächst auf, dass jeder, der seinen Namen hört, zu lachen anfängt, und weiter

¹²³ Dass Figuren „bastardisiert und entwurzelt dargestellt sind“ (E. HAUSBACHER, *Migration und Literatur, Transnationale Schreibweisen und ihre "postkoloniale" Lektüre*, in: *"Meine Sprache grenzt mich ab..."*, (Hrsg.) G. VORDEROBMEIER – M. WOLF, Wien 2008 (= Repräsentation - Transformation), S. 68), ist Birgit Wagner zufolge in der postkolonialen Literatur verbreitet.

bemerkt er, dass überall sein Name an Wänden und Steinen geschrieben steht. Der Schuldirektor erklärt ihm, dass die Dorfbewohner glauben, in der Zukunft komme ein Held namens Rasul, der die Welt verändern werde. Später erzählt er eine andere Geschichte: Es habe ein schwuler Arabischlehrer im Ort unterrichtet, der vor allem bei den Jungen im Dorf beliebt gewesen sei (A. KHIDER 2008, 61 ff.).

Die hier angelegte Duplizität wirkt weiter auf die Verunsicherung der Identität Rasuls ein. Peter Fuß schreibt:

„Name und Subjekt sind eine (einzige) kulturelle Institution. Als solche werden sie zum Gegenstand grotesker Dekomposition, die sich exemplarisch in für die Renaissance typischen Bildern von Anagrammen und im romantischen Motiv des Doppelgängers zeigt: Die Dekomposition des Namens und die Dekomposition der Individualität sind Mittel zur Liquidation der Subjektivität.“ (P. Fuß 2001, S. 176 f.)

Die Duplizität unterminiert nicht nur Rasuls am Namen festgemachte identitäre Fixiertheit, sondern sie spielt auch mit der Fixiertheit heterogener sexueller Identität (in arabischen Gesellschaften). Ausgehend von der Prämisse einer für die Identität unabdingbaren heterogenen Maskulinität wird auch in „Ohrfeige“ die Identität des Protagonisten Karim dadurch erschüttert, dass eben seine heterogene Sexualität in Frage gestellt wird. Beim Betrachten seiner selbst und seines Busen im Spiegel ist er in seiner Identität derart gestört, dass er in der dritten Person von sich erzählt (A. KHIDER 2016, S. 78). Auch in „Die Orangen des Präsidenten“ wird solch eine Entfremdung angesichts des Spiegelbilds dargestellt: „Vor mir stand ein Fremder“ (A. KHIDER 2011b, S. 112 f.), erzählt Mahdi, als er sich erstmals nach langer Zeit in Haft wieder im Spiegel sieht. Der Fremde im Spiegel kann gleichwohl als Metapher für Identitätsverlust und Identitätsspaltung gelesen werden.

In „transkultureller Literatur“ sind Eva Hausbacher zufolge „doppelte oder multiple Persönlichkeiten und Doppelgängerfiguren, wie sie auch das Freudsche Unheimliche kennt, [...] paradigmatisch“. (E. HAUSBACHER 2008, S. 70) Nutzt man die Postkoloniale Theorie im Sinne Hausbachers als „Lektüre- und Analysestrategie“ (E. HAUSBACHER 2011, S. 221) auf eine solche Weise, als man damit „kulturelle Hybridisierungsprozesse als literarische Inszenierungsprozesse“ (ebd.) beschreibt, können Figuren, die durch Doppelgänger Mehrdimensionalität gewinnen, als literarisch inszenierte Hybridisierungsprozesse gelesen werden.

6.4. Raumdynamiken und Entortung

Figuren wie Rasul, dessen Abkunft durch mehrere mögliche Geschichten ambivalent wirkt, können „im Anschluss an die poststrukturalistische Grundannahme einer permanenten Aufschiebung von

Bedeutung“ (E. HAUSBACHER 2011, S. 221) gelesen werden – solche Inszenierungen verunmöglichen eindeutige Zuschreibungen, sie beziehen Stellung für eine weitere Ausdifferenzierung von Diskursen und gegen Formen der diskursiven Determination. Die „Poetik der Migration“¹²⁴ zeichne sich unter anderem eben dadurch aus, dass sie ein Interesse „an der Ablehnung des Entweder-Oder“ (E. HAUSBACHER 2008, S. 64) zum Ausdruck bringe. Literatur, die Migration und transnationale wie transkulturelle Bewegungen thematisiert, ersetze die „dialektische Identitätslogik“ (E. HAUSBACHER 2011, S. 222) mit einer „Logik der Hybridität“, im Zuge derer „Identität [...] als konfliktiv und verhandelbar“ begriffen wird.

Weiterhin sind Raumdarstellungen, die Verhandlung von Räumen und Grenzen in dieser Literatur von Interesse, nicht zuletzt, weil es, wie Hausbacher konstatiert, auch einen offensichtlichen Zusammenhang zwischen der „Identitätsproblematik“ (E. HAUSBACHER 2008, S. 66) und der „Ortlosigkeit“ sowie der „Orientierungsproblematik“ gebe und sich „das räumliche *in-between* [...] auf das identitäre“ übertragen lasse. In der transkulturellen Literatur seien weiterhin vermehrt „dynamische Raummodelle“ festzumachen, mit denen AutorInnen „Bewegungen – von der Peripherie ins Zentrum, aus dem Osten in den Westen usw. – narrativ inszenieren.“ (Ebd.) Auch Momente der Transgression spielen eine bedeutende Rolle, Zwischenräume und Grenzzräume können „Signalfunktion für Krisen- oder Umbruchssituationen“ (ebd.) annehmen.

Dies ist etwa der Fall bei Karim Mensy in Khiders Roman „Ohrfeige“, seine Verortung in ist volatil – und das auf mehrere Weisen: Zum einen sind seine Aufenthalte in Asylheimen tatsächlich zeitlich begrenzt. Zum andern dient sein Aufenthalt in Europa zuvorderst einem metabolischen Zweck: Der Brustoperation und der Wandlung zum ‚echten Mann‘. Letztlich, da seine Aufenthaltsgenehmigung revidiert wird, ist ihm im Roman keine endgültige Ankunft gegönnt, Deutschland ist für Karim somit lediglich ein Zwischenraum, ein Raum der Transition. Ebenso ist es der imaginäre Erzählraum des Büros der Beamtin Frau Schulz: Zwar wird die mündliche Erzählung von Karim für die gefesselte Beamtin inszeniert. Jedoch stellt sich heraus, dass dies bloßer Trug ist:

Im Laufe der Erzählung werden immer wieder kursiv gesetzte Momente eingeschoben, während welcher Karims Bewusstseinsstrom dargestellt wird. Er ist narkotisiert und befindet sich im Halbschlaf in einem Münchner Unterschlupf und schließlich wird klar, dass sich die gesamte Unterredung mit Frau Schulz bloß in Karims Phantasie abspielt (A. KHIDER 2016, S. 219 f.). Der inszenierte und bis zuletzt aufrecht erhaltene Erzählraum selbst wird also als lediglich imaginärer Zwischenraum entblößt.

Topografische Zwischen- und Grenzzräume spielen weiterhin in Khiders „Der falsche Inder“ eine bedeutende Rolle. Etwa als sich Rasul Hamid im Grenzland zwischen Tunesien und Libyen befindet. Gemeinsam mit einigen Afrikanern wird er von der tunesischen Polizei ausgewiesen, lässt sich aber

¹²⁴ Vgl. E. HAUSBACHER, *Migration und Literatur, Transnationale Schreibweisen und ihre "postkoloniale" Lektüre*, S. 62 ff.

auf dem Weg zum Grenzposten nieder, er schaut „nach links und nach rechts, ins 20. und ins 18. Jahrhundert“ (A. KHIDER 2008, S. 82), er beobachtet, wie einige Tauben, völlig frei, „mal auf die linke, mal auf die rechte Seite [fliegen], wie sie gerade wollen“. Auch Menschen beobachtet er, die fröhlich in ihren Autos die Seiten wechseln. Sie scheinen sich des Grenzraums weniger bewusst zu sein als er, der sich hinüberschleppt und dabei Gott anfleht, ihn zu retten (A. KHIDER 2008, S. 83). Solche Grenträume sind für Rasul eine schmerzliche Realität, sie bestimmen mitunter sein Leben als Refugee, und auch das anderer: So steht an einem Baum am Fluss „Ebrus“ (Mariza), der teilweise eine natürliche Grenze zwischen den Ländern Türkei, Griechenland und Bulgarien bildet, geschrieben: „Bitte beachten Sie, das hier ist der internationale Wasserfriedhof und Treffpunkt der Kulturen.“ (A. KHIDER 2008, S. 63) Als Migrant hält sich Rasul oft in solchen Grenträumen auf – dreimal versucht er die Flussüberquerung –, vielmals verweilt er aber auch in ‚Transiträumen‘, auf Schiffen, in Zügen und Hotels. Aber kaum ein Raum entwickelt für Rasul eine persönliche Bedeutung. Diese Räume werden von Figuren einer Zwischen- und Unterwelt, von Außenseitern, von Figuren des Marginals aufgesucht Etwa im „Hotel Großer Tourist“, wohl der Ironie halber so genannt, wie der Erzähler feststellt, denn „hier wohnten fast ausschließlich Ausländer, Schwule, Huren, Alkoholiker, Dealer und Verbrecher.“ (A. KHIDER 2008, S. 106) Und Rasul ist mitten unter ihnen und Teil dieses Arsenal als instabil stilisierter Figuren.

Doch nicht nur sind die Figuren in Khiders Romanen instabil, auch räumlich ist kaum Stabilität gegeben. Am eindrücklichsten zeigt sich dies bei „Der falsche Inder“, die Flucht Rasuls lässt sich „mit einer Odyssee vergleichen“ (M. HOFMANN – I.-K. PATRUT 2015, S. 82).¹²⁵ Schon der Einband drückt die räumliche Zerfahrenheit, die Desorientierung im Zuge dieser Odyssee aus: Vor weißem Hintergrund sind scheinbar in wahlloser Anordnung die Umrisse verschiedener Länder abgedruckt. Das weiße Nichts liegt zwischen ihnen, die Länder selbst scheinen durch das Nichts zu schweben, denn unter ihnen sind, leicht versetzt, ihre Schatten zu sehen, die Länder sind weiter mit dickem Hellblau umgrenzt, auch Städte sind eingezeichnet.

Transkulturelle Literatur, wie Hausbacher konstatiert, ist auch „topografische Literatur“ (E. HAUSBACHER 2008, S. 65), in der unter anderem die Idee verhandelt wird,

*„dass die Einteilung der Welt nicht auf isolierte physische, kulturelle und politische Gegebenheiten zurückgeht, sondern vor allem ein Produkt sozialer Konstrukte und imaginärer Geografie ist.“*¹²⁶ (E. HAUSBACHER 2008, S. 66)

Urs Urban erläutert, dass die „Dynamisierung des Raums zu einer ‚Entortung‘“ führe (U. URBAN 2007, S. 70). Faktoren, die auch auf die Bildung transnationaler Strukturen Einfluss üben, etwa medientechnische oder infrastrukturelle Errungenschaften der Moderne, bringen zudem die

¹²⁵ Der Erzähler der Rahmenhandlung selbst beschreibt seine Flucht mit den Worten „meine Fahrt auf dem Geisterschiff, meine Odyssee“ (A. KHIDER, *Der falsche Inder*, S. 154).

¹²⁶ Vgl. zur Konstruktion sozialer Räume: P. BORDIEU, *Sozialer Raum und „Klassen“; Zwei Vorlesungen / Espace social et genèse de „classe“; Leçon sur la leçon*, Frankfurt am Main 1995.

Möglichkeit der gleichzeitigen Kommunikation zuwege. Es folge, im Sinne Niklas Luhmanns, ein „Verschwinden der Ferne“, dies wiederum führe dazu, „den Standort zu ‚bagatellisieren‘.“ (U. URBAN 2007, S. 71) Weiter führe die „Entortung“ zu einer „Desidentifikation“ des Ortes, er verliere an „Identitätskonkretheit“ und werde von anderen Orten „ununterscheidbar“ (ebd.), er werde zur „Atopie“.

Im Sinne Marc Augés¹²⁷ sei ein „Nicht-Ort“ weiterhin als das Ergebnis eines geschichtlichen Wandels von „der Moderne zur ‚Hypermoderne‘“ zu verstehen, der zeichne sich „durch einen Mangel an Historizität aus, der eben jede identitäre Verortung unmöglich macht.“ (U. URBAN 2007, S. 71) Vor diesem Hintergrund, so führt Urban weiter aus, lässt sich auch ein Subjekt nicht mehr einem identitätsstiftenden Ort zuschreiben, etwa einer Heimat, die eine Identität sichernde Herkunft stiften kann.¹²⁸ Orte einer ‚hypermodernen Literatur‘ sind also austauschbar, sie sind nicht identitätsstiftend, es mangelt ihnen an Historizität, was hinsichtlich der ‚hypermodernen Literatur‘ Abbas Khiders nicht zuletzt an seiner rundweg achronologischen Erzählung weiter ausgeführt werden kann. Sigrid Löffler konstatiert im Hinblick auf die irakischen Autoren Sinan Antoons und Abbas Khider eine Besonderheit in Bezug auf räumliche Darstellungen:

„Der Irak als topographische und biotopische Gegebenheit, als gewachsene Landschaft und urbane Umwelt, als Natur- und Kulturraum kommt in diesen Romanen nicht vor; den Protagonisten fehlt jede Wahrnehmung der topographischen Räume, durch die sie sich bewegen. Sie sind Monaden in einer leeren Welt; sie spüren nur deren anonymen Druck; für Atmosphärien haben sie kein Sensorium.“ (S. LÖFFLER 2014, S. 202)

Treffend legt Sigrid Löffler die Diskrepanz zwischen der räumlichen und der affektiven Verortbarkeit der Figuren Khiders dar – während der Autor literarisch auf die Realität referierende Räume kreiert, in denen sich die Figuren bewegen, stehen sie mit diesen zugleich in keiner affektiven Verbindung. Dies trifft für den Roman „Der falsche Inder“ zu, in dem der Protagonist durch Räume streift, ohne je lang zu verweilen, ohne je eine affektive räumliche Bindung einzugehen, die einen Raum anders als einen des Transits bewertet. Oder es trifft auf Khiders „Ohrfeige“ zu: Der Protagonist findet sich nicht nur körperlich ungehörig, die illegale Weiterreise nach Skandinavien ist durch seine offizielle Deplatziertung bedingt; die deutschen Auffanglager und Asylunterkünfte bieten kein Zuhause, das affektiven Halt geben könnte. So aberkennt etwa Rafid im Disput mit Ali, der sich glücklich schätzt, dass man ihm „ein Dach über dem Kopf“ (A. KHIDER 2016, S. 70) schenkt, jegliche affektive Bindung: „Das nennst du ‚ein Dach‘? Wir sind hier in einem Knast, hast du das immer noch nicht begriffen? Wir befinden uns in einem dreißig Quadratkilometer großen, eiskalten Gefängnis. Es heißt Bayreuth.“ (Ebd.)

¹²⁷ Vgl. M. AUGÉ, *Nicht-Orte; Non-lieux*. München 2014.

¹²⁸ Bischoff, Doerte; Reinhard, Miriam N.; Röser, Claudia; Schirrmeister, Sebastian verweist nicht zuletzt auf die von Wolfgang Welsch beschriebenen „übernationalen und nomadischen“ Menschen sowie auf das Konzept der „global ethnoscapes“ von Arjun Appadurai, in denen eben eine kulturelle, ethnische Herkunft ambivalent wird (vgl. A. APPADURAI, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, Minn. 1998).

7. Schluss

Eher selten nimmt man ein Buch zur Hand und ist sogleich gefesselt von der sprachlichen Gewalt, vom künstlerischen Impetus. Und wenn es geschieht, so steht meist außer Frage, dass es sich dabei um ein beachtenswertes Stück Literatur handelt. Nun müsste ich wohl erwartungsgemäß hochlobend von meinen ersten Lektüreeindrücken der khiderschen Romane sprechen – dies wäre allerdings schlicht gelogen. Tatsächlich war ich anfangs wenig überzeugt von Abbas Khiders Schreiben und von einem beachtenswerten Stück Literatur zu sprechen, hätte ich zu Beginn kaum gewagt. Mir missfielen die Lakonie und die Ironie des Autors, die ich zu Beginn fälschlicherweise zum Teil als Unbedarftheit und Impertinenz deutete. Waren es bestehende Vorbehalte gegenüber dieser ‚fremden Literatur‘? Es schlich sich zudem der Verdacht ein, der Autor wolle aus der eigenen Vita Kapital schlagen, gar zu pointiert kamen mir die Darstellungen von Flucht, Inhaftierung und Folter vor, gar zu exponiert die Parallelen zwischen den Lebenswegen der Protagonisten und der Biografie des Autors. Zugegeben: Zu Beginn waren es auch die vielversprechenden, aktuellen Themen und der ungewöhnliche Lebensweg des Autors, die mein Interesse weckten, die meine weitere Beschäftigung mit dem Autor und seinen Texten animierten und mich an einer tieferen Auseinandersetzung mit dem Stoff festhalten ließen, als ich im Zuge meiner ersten Lektüre an der Verwertbarkeit für meine Masterarbeit zu zweifeln begann, eben weil mir eine, auf den im Werk verhandelten, aktuellen Themen und der Biografie fußende Auseinandersetzung natürlich reichlich unambitioniert erschien.

Doch die Beschäftigung mit dem Autor und seinen Romanen lohnte sich immer mehr, je tiefer ich vordrang. Vieles leuchtete erst nach zwei- oder dreimaligem Lesen ein, Symbole etwa und Querverweise wurden mir ersichtlich und ergaben ein dichtes Netz, das ich dann, ganz dem Gegenstand hingegeben, weiterweben konnte. Die Erkenntnis schließlich, dass jenes, mir anfangs als fast schon primanerhaft dargestellte Schreiben einer künstlerischen Notwendigkeit folgt, ließen mir die vielen subvertierenden Momente aufscheinen, die Khider mittels Strategien wie der Ironie angelegt hat. Die zuvor beanstandeten Pointierungen des Autors, das von mir insgeheim präsumierte und inkriminierte Ausschlachten seiner Biografie wurden als mögliche Versatzstücke einer dem Autor eigenen literarischen Form offenbar, für die das Spiel mit Zuschreibungen, mit Zuspitzungen und Pointierungen wesentlich ist, da auch mithilfe dieses Spiels subversive Momente erzeugt werden.

Die Subversion ist, wie ich dargelegt habe, ein mächtiges Mittel, um hegemonialen Strukturen entgegenzuwirken. Sie deckt beispielsweise bestehende Rassismen auf. Durch Zuspitzung erzeugt Khider dann Momente der Unterminierung. Betreffen solche Übertreibungen aber delikate Bereiche, etwa das Frauenbild aus der Sicht von Muslimen, so mischt sich rasch ein ungutes Gefühl beim Lesen

bei und unwillkürlich mögen sich die ach so vorurteilsfreien LeserInnen fragen, wie viele der Ansichten des Romanhelden wohl dem Autor selbst eigen sind. Gerade weil seine Bücher anecken, weil sie auch mal frech und unmanierlich sind, weil – insbesondere in „Ohrfeige“ – mit präsenter Islamophobie sowie mit Klischees in diesem Kontext gespielt wird, ist Khiders Werk eine Bereicherung und kann neue Diskussionen in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung, aber auch in anderen Disziplinen, anstoßen.

Wie ich erörtert habe, spielt der Autor mit den Erwartungen, die an die sogenannte Migrationsliteratur und ihre AutorInnen herangetragen werden und fordert gewissermaßen eine entsprechende Lektürehaltung heraus, indem er seine Werke besonders nahe am eigenen Leben und der Realität erschafft. Er antwortet damit scheinbar einem im Rezeptionskontext der Migrationsliteratur stets gegebenen Wunsch nach Authentizität, indem er vordergründig eben diese Erwartungshaltung bedient. Nicht zuletzt tragen wohl Khiders minoritäre Stellung und sein Erfahrungsschatz als ehemaliger politischer Refugee und Asylanwerber dazu bei, dass in der Rezeption ein Beitrag wie „Ohrfeige“ aufgrund der damit verbundenen, zweifelhaften Annahme der Authentizität des Geschriebenen im Rahmen der rezenten Migrationsdebatte als besonders wichtig und aussagekräftig angesehen wird,¹²⁹ oder ein solcher Beitrag führt aus selbigen Gründen in der Rezeption eben zu Skepsis in Bezug auf die Frage des literarischen Werts der Werke Khiders und auf die Möglichkeit der Ausschachtung seiner Biografie für ökonomische Zwecke.

Meine Lektürehaltung wandelte sich im Laufe der Auseinandersetzung mit Khider und seinen Romanen – meine Neugier richtete sich nun etwa auf Pointierungen und Überspitzungen, um daran Irritierungen und Bruchlinien zu eruieren, die Instanzen zu verunsichern, Strukturen zu offenbaren, Fixationen zu unterminieren suchen. Insbesondere sein jüngstes Werk „Ohrfeige“ positioniert Khider perspektivisch am Rand der deutschen Gesellschaft und erzeugt im Zuge dessen subversive Momente: Etwa legt er aus Sicht der minoritären Refugees die Hypokrisien des Asylsystems offen. Dadurch leistet er auch einen wichtigen literarischen Beitrag zu einer vielfach verhandelten politischen Debatte. Khider eröffnet dem deutschen Publikum neue Perspektiven auf rezente Problemfelder sowie Einsichten in irakische und arabische Strukturen. Sowohl im deutschen wie auch im irakischen, arabischen oder muslimischen Kontext sollen seine Texte auch provozierend wirken, denn sie spitzen zu, sie spotten, sie stereotypisieren.

¹²⁹ Wie Christian Jäger darlegt, ist das minoritäre Schreiben nicht abhängig von „territorialen oder sozialen Rahmenbedingungen“. Auch AutorInnen der ‚Majorität einer Gesellschaft‘ können minoritär schreiben, etwa über Asylpolitik. Jäger erläutert mit Gilles Deleuze und Félix Guattari, dass es jedem offenstehe, „sich zu einem deterritorialisierenden Gebrauch der Hochsprache vorzuarbeiten, das Individuelle mit dem Politischen zu verbinden, und im Hinblick auf ein Kollektiv zu schreiben.“ (C. JÄGER, *Minorität und Chromatik, Überlegungen zu einer Ästhetik des Werdens bei Deleuze*, in: *Kulturtopographie deutschsprachiger Literaturen, Perspektivierungen im Spannungsfeld von Integration und Differenz*, (Hrsg.) MICHAEL BÖHLER – HANS OTTO HORCH, S. 97-113. Hier: S. 99)

Die Auseinandersetzung mit dem Autor Khider und seinen Romanen führt wohl unweigerlich dazu, dass man sich auch mit den Formen der Ironie und des Humors befasst. Der Autor scheint ein Meister darin zu sein, selbst abgründige Begebenheiten unterhaltsam oder – man denke an die Darstellung der Folter in „Die Orangen des Präsidenten“ – gar erst erträglich wiederzugeben. Er trotzt dem Ernst und triumphiert über selbst Erlebtes, Erlittenes und Erinnerungtes mit seiner Literatur. Doch sie darf nicht als bloße Aufarbeitungsliteratur angesehen werden. Der Autor selbst betont, dass die Literatursprache Deutsch ihm Distanznahme ermögliche, sie fungiert für ihn demnach wohl als eine Art Filter der Affekte. Der also angenommene eher affektlose Umgang mit dem Deutschen als Literatursprache findet Ausdruck in einer distanzierten Betrachtung rezenter und vergangener Begebenheiten der unmittelbaren Umgebung, er findet Ausdruck in Ironie und Humor, er findet Ausdruck in Überspitzung und Subversion. Diese Schreibstrategien sind allesamt erst durch die Distanznahme mittels der deutschen Sprache möglich.

Für die weitere Khiderforschung scheinen mir weiterhin folgende Aspekte interessant: Wie der Autor selbst im Interview betont, ist bislang der Bedeutung der Lyrik für das Schaffen des Autors kaum Beachtung geschenkt worden.¹³⁰ Nicht nur hat Khider überhaupt erst über die Lyrik zum literarischen Schreiben gefunden und seitdem immerfort Gedichte verfasst, Gedichte nehmen zudem in seinen Romanen immer wieder prominente Stellungen ein. Zwar schreibt Khider Lyrik nach eigener Aussage vornehmlich auf Arabisch, jedoch finden sich auch Übersetzungen ins Deutsche.¹³¹

Ein großes Vorbild Khiders, wohl auch hinsichtlich der Lyrik, ist Hilde Domin.¹³² Mir scheint eine intensive, womöglich intertextuelle Auseinandersetzung dahingehend vielversprechend. Beispielsweise lohnt sich wohl eine eingehende Untersuchung des Motivs und Symbols der Taube. Sowohl bei Domin, als auch bei Khider spielt die Taube eine bedeutende Rolle. Am eindrucklichsten ist die Symbolik der Taube in Khiders Buch „Die Orangen des Präsidenten“, in dem die Geschichte Mahdi Hamamas erzählt wird – „Hamama“ heißt auf Arabisch „Taube“. Diesen Namen geben Mahdi, eigentlich Muhsin mit Nachnamen, die Bewohner seines Viertels, weil er „von nichts anderem mehr redete“ als von Tauben. (A. KHIDER 2011, S. 99). Dass die Taube für Khider ein positiv besetztes Symbol ist, wird schon anhand eines Teils seiner Widmung ersichtlich: „Susanne, die goldene Taube, die mir das Fliegen im Lebendigsein beigebracht hat.“ (Ebd., S. 4) Auch ein Gedicht Domins bringt Khider in diesem Roman unter. Domin widmete das Gedicht einer hölzernen Taube mit einem

¹³⁰ Vgl. UNIBLOG UNIVERSITÄT KOBLENZ-LANDAU, *Abbas Khider und die ultimative Superfrage [online]*, [ref. Juli 31, 2017], YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=SCiDUepRVMY>>, 00:52.

¹³¹ Vgl. KHALID AL-MAALY, *Rückkehr aus dem Krieg, Eine Anthologie zeitgenössischer Lyrik aus dem Irak*, Köln, Frankfurt a. M.: Kirsten Gutke Verlag.

¹³² Khider, der 2013 mit dem Hilde-Domin-Preis für Exilliteratur geehrt wurde, habe Domin „immer als seine deutsche Mutter bezeichnet, kenne ihr Werk seit Jahren.“ (S. BARTLICK 17.09.2013)

gebrochenen Flügel, die sie auf einem Madrider Antiquitätenmarkt gefunden hatte und die fortan zu ihren „Haupteinrichtungsgegenständen“ zählen sollte (M. TAUSCHWITZ o. A., S. 2).

Auch die Themen der Inhaftierung und der Folter, die ich in dieser Arbeit nur am Rande behandelt habe, spielen bei Khider offenbar eine bedeutende Rolle. In seinem Text „Switzerland: Kingdom beyond the sun“¹³³ setzt sich Khider intensiv mit seinen Erfahrungen im irakischen Gefängnis auseinander und stellt dabei philosophische, sehr auf das Körperliche bezogene Betrachtungen an. Daran anschließend scheint eine eingehende Beschäftigung mit der Darstellung des Körpers bei Khider vielversprechend.

Weiterhin scheint mir die Erforschung der Sexualität bei Khider sinnvoll. Wie ich ansatzweise gezeigt habe, ist auch hier das Spiel mit Zuspitzungen und klischeehaften Zuschreibungen von Bedeutung. Im Rahmen einer ausführlicheren Auseinandersetzung mit der Sexualität bei Khider könnten weiterhin intertextuelle Analyseverfahren in Betracht gezogen und Werke anderer, mit dem arabischen oder muslimischen Raum kontextualisierter AutorInnen hinzugezogen werden – etwa Saleem Haddads jüngst erschiener Roman „Guapa“¹³⁴, in dem der arabische Frühling aus Sicht eines homosexuellen jungen Mannes beschrieben wird. Im Zuge solch einer Forschungsarbeit stünde wohl auch die, aus westlicher Sicht oft mit Stereotypen behaftete Sexualität im arabischen oder muslimischen Kontext zur Debatte.

¹³³ ABBAS KHIDER, *Switzerland, Kingdom beyond the sun*, in: *Conflicting Narratives, War, Trauma and Memory in Iraqi Culture*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2012, S. 259–264.

¹³⁴ SALEEM HADDAD, *Guapa*, Berlin: Albino Verlag 2017.

8. Quellenverzeichnis

8.1. Primärquellen

KHIDER, ABBAS, *Der falsche Inder*, Hamburg: Edition Nautilus 2008.

KHIDER, ABBAS, *Der finstere Barbare war Elektroinstallateur*, in: *Los Superdemocraticos*, (Hrsg.) RERY MALDONADO – NIKOLA RICHTER, Berlin: Verbrecher Verlag 2011.

KHIDER, ABBAS, *Die Orangen des Präsidenten*, Hamburg: Edition Nautilus 2011.

KHIDER, ABBAS, *Brief in die Auberginenrepublik*, Hamburg: Edition Nautilus 2013.

KHIDER, ABBAS, *Ohrfeige*, München: Carl Hanser Verlag 2016.

8.2. Sekundärquellen

ACKERMANN, IRMGARD – WEINRICH, HARALD (Hrsg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur, Zur Standortbestimmung der "Ausländerliteratur"*, München: Piper 1986.

ADELSON, LESLIE A., *Against Between - Ein Manifest gegen das Dazwischen* [Unpacking Europe: Towards a Critical Reading], Text + Kritik, 2006, S. 36–46.

AIFAN, UTA, *Über den Umgang mit Exotismus im Werk deutsch-arabischer Autoren der Gegenwart*, in: *Migrationsliteratur*, (Hrsg.) KLAUS SCHENK – ALMUT TODOROW – MILAN TVRDÍK, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2004.

ALBALADEJO, JUAN ANTONIO, *Interkulturelle und interlinguale Sprachelemente als Phänomen und Translationsproblem der deutschsprachigen Migrationsliteratur*, in: *Übersetzen als Performanz*, (Hrsg.) HEIKE VAN LAWICK – BRIGITTE E. JIRKU, Wien, Berlin: Lit Verlag 2012, S. 193–205.

AL-MAALY, KHALID (Hrsg.), *Rückkehr aus dem Krieg, Eine Anthologie zeitgenössischer Lyrik aus dem Irak*, Köln, Frankfurt am Main: Kirsten Gutke Verlag 2006.

APPADURAI, ARJUN, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, Minn. [u.a.]: University of Minnesota Press 1998.

ASHCROFT, BILL (Hrsg.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London: Routledge 2011.

AUGÉ, MARC, *Nicht-Orte; Non-lieux*, München: Beck 2014.

BALTES-LÖHR, CHRISTEL, *Die Figur des Kontinuums am Beispiel von Geschlecht und Migration*, in: *Pluralität als Existenzmuster*, (Hrsg.) RALUCA RADULESCU – CHRISTEL BALTES-LÖHR, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 9–28.

BAREIS, J. ALEXANDER – GRUB, FRANK THOMAS (Hrsg.), *Metafiktion, Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010.

BARTHES, ROLAND, *Am Nullpunkt der Literatur, Literatur oder Geschichte, Kritik und Wahrheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

BAUMANN, BEATE, *"Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich." Sprachbewusstheit und Neuinszenierung des Themas Sprache in den Texten Emine Sevgi Özdamars*, in: *Polyphonie - Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, (Hrsg.) MICHAELA BÜRGER-KOFTIS – HANNES SCHWEIGER – SANDRA VLASTA, Wien: Praesens Verlag 2010, S. 225–250.

- BAY, HANSJÖRG, *Wo das Schreiben anfängt, Yoko Tawadas Poetik der Migration*, Text + Kritik 2006, S. 109–119.
- BERGMANN, FRANZISKA – SCHÖSSLER, FRANZISKA – SCHRECK, BETTINA (Hrsg.), *Gender Studies*, Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- BERNARD, VERONIKA, *Religion als migrantischer Fluchtraum? Hülya Kandemir und Hatice Akyün*, in: *Migrationsliteraturen in Europa*, (Hrsg.) EVA BINDER – BIRGIT MERTZ-BAUMGARTNER, Innsbruck: innsbruck university press 2012, S. 137–152.
- BEST, OTTO F. (Hrsg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.
- BHABHA, HOMI K., *The Location of Culture*, London, New York: Routledge Classics 1994.
- BINDER, EVA – MERTZ-BAUMGARTNER, BIRGIT, *Exilliteratur - Diasporaliteratur - Migrationsliteratur, Einführende Bemerkungen*, in: *Migrationsliteraturen in Europa*, (Hrsg.) EVA BINDER – BIRGIT MERTZ-BAUMGARTNER, Innsbruck: innsbruck university press 2012, S. 9–17.
- BINDER, EVA – MERTZ-BAUMGARTNER, BIRGIT (Hrsg.), *Migrationsliteraturen in Europa*, Innsbruck: innsbruck university press 2012.
- BIONDI, FRANKO – SCHAMI, RAFIK, *Literatur der Betroffenheit, Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur*, in: *Zu Hause in der Fremde*, (Hrsg.) CHRISTIAN SCHAFFERNICHT, Fischerhude : Verlag Atelier im Bauernhaus 1981, S. 136–150.
- BISCHOFF, DOERTE – REINHARD, MIRIAM N. – RÖSER, CLAUDIA – SCHIRRMESTER, SEBASTIAN (Hrsg.), *Exil Lektüren, Studien zu Literatur und Theorie*, Berlin: Neofelis Verlag 2014.
- BLODER, HELGA, *Die Groteske in der Prosa bei Mrozek, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie*: Universität Wien 1992.
- BÖCKEL, VALERIE, *Migration in der österreichischen Literatur, Die TrägerInnen des Preises "schreiben zwischen den kulturen" 2003–2008*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2011.
- BÖHLER, MICHAEL – HORCH, HANS OTTO (Hrsg.), *Kulturtopographie deutschsprachiger Literaturen, Perspektivierungen im Spannungsfeld von Integration und Differenz*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002.
- BÖHLER, CHRISTINE, *Gelebte Interkulturalität. Migrationsliteratur im Blickwinkel der Übersetzung*, in: *"Es geht sich aus..." zwischen Philologie und Translationswissenschaft*, (Hrsg.) PETER HOLZER – CORNELIA FEYER – VANESSA GAMPERT, Frankfurt am Main: Peter Lang 2012. S. 47–60.
- BORCHMEYER, DIETER – ŽMEGAČ, VIKTOR (Hrsg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen: Max Niemeyer 1994.
- BORDIEU, PIERRE, *Sozialer Raum und „Klassen“; Zwei Vorlesungen / Espace social et genèse de „classe“; Leçon sur la leçon*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- BORSÒ, VITTORIA, *Lateinamerikanische Literatur: Übersetzte Kultur und Ironie als Provokation der Geschichtsschreibung*, in: *Übersetzung als kultureller Prozeß*, (Hrsg.) BEATA HAMMERSCHMID – HERMANN KRAPOTH: Erich Schmidt Verlag= Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 16, S. 97–119.
- BÜRGER-KOFTIS, MICHAELA – SCHWEIGER, HANNES – VLASTA, SANDRA (Hrsg.), *Polyphonie - Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Wien: Praesens Verlag 2010.
- BUTLER, JUDITH, *Das Unbehagen der Geschlechter*, in: *Gender Studies*, (Hrsg.) FRANZISKA BERGMANN – FRANZISKA SCHÖSSLER – BETTINA SCHRECK, Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- CHIELLINO, CARMINE, *Interkulturelle Literatur in Deutschland, Ein Handbuch*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2000.
- CHIELLINO, CARMINE, *Der interkulturelle Roman*, in: *Liebe und Interkulturalität*, (Hrsg.) CARMINE CHIELLINO, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2001.
- CHIELLINO, CARMINE, *Liebe und Interkulturalität*, in: *Liebe und Interkulturalität*, (Hrsg.) CARMINE CHIELLINO, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2001.
- CHIELLINO, CARMINE (Hrsg.), *Liebe und Interkulturalität, Essays 1988–2000*, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2001.

- CHIELLINO, CARMINE, >Gastarbeiterdeutsch< als solidarische Sprache für die Einwanderer und für eine interkulturelle Literatur in Deutscher Sprache?, in: *Bewegte Sprache*, (Hrsg.) CARMINE CHIELLINO – NATALIA SHCHYHLEVSKA, Dresden: Thelem 2014= Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur, Bd. 27, S. 27–53.
- CHIELLINO, CARMINE – SHCHYHLEVSKA, NATALIA (Hrsg.), *Bewegte Sprache, Vom >Gastarbeiterdeutsch< zum interkulturellen Schreiben*, Dresden: Thelem 2014= Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur, Bd. 27.
- CHRIST, HERBERT, "Aber schauen ist nicht beobachten", *Alexander von Humboldt und Alexis de Tocqueville als Beobachter in Amerika*, in: *Fremde Texte verstehen*, (Hrsg.) HERBERT CHRIST – MICHAEL LEGUTKE, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1996, S. 291–308.
- CHRIST, HERBERT – LEGUTKE, MICHAEL (Hrsg.), *Fremde Texte verstehen, Festschrift für Lothar Bredella zum 60. Geburtstag*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1996.
- DECOCK, SOFIE, *Rez. Helmut Schmitz, Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, *The German Quarterly*, 2011, S. 123–124.
- DELIUS, CHRISTIAN, *Die deutsche Verlogenheit*, *Süddeutsche Zeitung*, 10.03.2017.
- DEUPMANN, CHRISTOPH – LUEHRS-KAISER, KAI (Hrsg.), „Die Wut des Zeitalters ist tief“, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2010.
- DÍAZ PÉREZ, OLIVIA C. – GRÄFE, FLORIAN – RENNER, ROLF G. (Hrsg.), *Intermedialität und Alterität, Migration und Emigration*, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2014.
- DÖRR, VOLKER C., *Multi-, Inter-, Trans- und Hyper-Kulturalität und (deutsch-türkische) "Migrantenliteratur"*, in: *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaft*, (Hrsg.) DIETER HEIMBÖCKEL, München: Wilhelm Fink 2010, S. 71–86.
- EL-KADDOURI, WARDA, "Gott, rette mich aus der Leere!", *Verlust, Religiosität und Radikalisierung in den Fluchtnarrativen von Sherko Fatah und Abbas Khider*, in: *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*, (Hrsg.) THOMAS HARDTKE – JOHANNES KLEINE – CHARLTON PAYNE, Göttingen: V&R unipress 2017.
- ESSELBORN, KARL, *Neue Zugänge zur inter/transkulturellen deutschsprachigen Literatur*, in: *Von der nationalen zur internationalen Literatur*, (Hrsg.) HELMUT SCHMITZ, Amsterdam, New York: Editions Rodopi B. V. 2009.
- ETTE, OTTMAR, *Roland Barthes, Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- ETTE, OTTMAR, *ZwischenWeltenSchreiben, Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2005.
- FAUTH, SØREN R. – PARR, ROLF (Hrsg.), *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016= Szenen / Schnittstellen, Bd. 1.
- FELD, NATALIA, *Von der Migrationsliteratur zu translationswissenschaftlichen Entwürfen*, in: *Texturen - Identitäten - Theorien*, (Hrsg.) NINA FRIEB – INNA GANSCHOW – IRINA GRADINARI – MARION RUTZ, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2011.
- FISCHER, JENS MALTE, *Das Groteske*, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, (Hrsg.) DIETER BORCHMEYER – VIKTOR ŽMEGAČ, Tübingen: Max Niemeyer 1994.
- FLUSSER, VILÉM, *Von der Freiheit des Migranten, Einsprüche gegen den Nationalismus*, Berlin: Bollmann Verlag 1994.
- FRIEB, NINA – GANSCHOW, INNA – GRADINARI, IRINA – RUTZ, MARION (Hrsg.), *Texturen - Identitäten - Theorien, Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010*, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2011.
- FRISCHMUTH, BARBARA, *Löcher in die Mauer bohren*, in: *Wir und die anderen*, (Hrsg.) WERNER DOSTAL – HELMUT A. NIEDERLE – KARL R. WERNHART, Wien: WUV Universitätsverlag 1999.
- FÜß, PETER, *Das Groteske, Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2001.
- GLICK SCHILLER, NINA – BASCH, LINDA – BLANC-SZANTON, *Transnationalismus: Ein neuer analytischer Rahmen zum Verständnis von Migration*, in: *Transkulturalität: Klassische Texte*, (Hrsg.) LANGENOHL, ANDREAS/POOLE, RALPH/WEINBERG, MANFRED, Bielefeld: Transcript-Verlag 2015.
- GÜNTHER, PETRA, *Die Kolonisierung der Migrantenliteratur*, *Passagen*, 2002, S. 151–159.

- GÜRTLER, CHRISTA – HAUSBACHER, EVA, *Fremde Stimmen. Zur Migrationsliteratur zeitgenössischer Autorinnen*, in: *Migration und Geschlechterverhältnisse*, (Hrsg.) EVA HAUSBACHER – ELISABETH KLAUS – RALPH POOLE – ULRIKE BRANDL – INGRID SCHMUTZHART, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien 2012.
- HAINDL, SIBYLLA, *Das Groteske als Strukturprinzip in Franzobels Roman Scala Santa*, 2017.
- HALBERSTAM, JUDITH, *Female Masculinity*, in: *Gender Studies*, (Hrsg.) FRANZISKA BERGMANN – FRANZISKA SCHÖSSLER – BETTINA SCHRECK, Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- HAMMERSCHMID, BEATA – KRAPOTH, HERMANN (Hrsg.), *Übersetzung als kultureller Prozeß, Rezeption, Projektion und Konstruktion des Fremden*: Erich Schmidt Verlag= Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 16.
- HÄNBLE, KATHARINA, *Exil und Ironie, Poetologische Verhandlungen von Heimatkonzepten in ausgewählten Gedichten Heinrich Heines*, in: *Exil Lektüren*, (Hrsg.) DOERTE BISCHOFF – MIRIAM N. REINHARD – CLAUDIA RÖSER – SEBASTIAN SCHIRRMAYER, Berlin: Neofelis Verlag 2014.
- HAUSBACHER, EVA, *Migration und Literatur: Transnationale Schreibweisen und ihre "postkoloniale" Lektüre*, in: *"Meine Sprache grenzt mich ab..."*, (Hrsg.) GISELLA VORDEROBMEIER – MICHAELA WOLF, Wien: Lit Verlag 2008= Repräsentation - Transformation.
- HAUSBACHER, EVA, *Poetik der Migration, Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2009.
- HAUSBACHER, EVA, *Mimikry, Groteske, Ambivalenz, Zur Ästhetik transnationaler Migrationsliteratur*, in: *Zwischenräume der Migration*, (Hrsg.) GERTRAUD MARINELLI-KÖNIG – ALEXANDER PREISINGER, Bielefeld: transcript Verlag 2011.
- HAUSBACHER, EVA, *Schreiben MigrantInnen anders? Überlegungen zu einer Poetik der Migration*, in: *Migrationsliteraturen in Europa*, (Hrsg.) EVA BINDER – BIRGIT MERTZ-BAUMGARTNER, Innsbruck: innsbruck university press 2012.
- HAUSBACHER, EVA – KLAUS, ELISABETH – POOLE, RALPH – BRANDL, ULRIKE – SCHMUTZHART, INGRID (Hrsg.), *Migration und Geschlechterverhältnisse, Kann die Migrantin sprechen?*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien 2012.
- HEIMBÖCKEL, DIETER (Hrsg.), *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaft*, München: Wilhelm Fink 2010.
- HELBIG, JÖRG (Hrsg.), *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2001.
- HELFERICH, CHRISTOPH, *Geschichte der Philosophie, Von den Anfängen bis zur gegenwart und Östliches Denken*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012.
- HOFF, KARIN (Hrsg.), *Literatur der Migration - Migration der Literatur*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2008= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, Bd. 57.
- HOFMANN, MICHAEL – PATRUT, IULIA-KARIN, *Einführung in die interkulturelle Literatur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015.
- HOLZER, PETER – FEYERER, CORNELIA – GAMPERT, VANESSA (Hrsg.), *"Es geht sich aus..." zwischen Philologie und Translationswissenschaft, Translation als Interdisziplin*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.
- HORST, CLAIRE, *Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur*, Birkach: Verlag Hans Schiler 2007.
- HUDDART, DAVID, *Homi K. Bhabha*, London, New York: Routledge 2006.
- HUSZAI, VILLÖ, *Spange im Dichtermund, Fiktive Autorschaft in Robert Musils 'Mann ohne Eigenschaften' und in Michel Mettlers 'Spange'*, in: *Metafiktion*, (Hrsg.) J. ALEXANDER BAREIS – FRANK THOMAS GRUB, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 87–114.
- JÄGER, CHRISTIAN, *Minorität und Chromatik, Überlegungen zu einer Ästhetik des Werdens bei Deleuze*, in: *Kulturtopographie deutschsprachiger Literaturen, Perspektivierungen im Spannungsfeld von Integration und Differenz*, (Hrsg.) MICHAEL BÖHLER – HANS OTTO HORCH, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002, S. 97–113.
- KILCHMANN, ESTHER, *Poetik des fremden Worts, Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur*, Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik 3, 2012, S. 109–130.

- KIMMICH, DOROTHEE – SCHAHADAT, SCHAMMA (Hrsg.), *Kulturen in Bewegung, Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- KOSSEK, BRIGITTE, *Begehren, Fantasie, Fetisch. Postkoloniale Theorie und die Psychoanalyse (Sigmund Freud und Jacques Lacan)*, in: *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, (Hrsg.) JULIA REUTER – ALEXANDRA KARENTZOS, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien 2012, S. 51–68.
- KREMnitz, GEORG, *Mehrsprachigkeit in der Literatur, Ein kommunikationssoziologischer Überblick*, Wien: Praesens Verlag 2015.
- LAWICK, HEIKE VAN – JIRKU, BRIGITTE E. (Hrsg.), *Übersetzen als Performanz, Translation und Translationswissenschaft in performativem Licht*, Wien, Berlin: Lit Verlag 2012.
- LINK, JÜRGEN, "Wiederkehr des Realismus" - aber welches?, *Mit besonderem Bezug auf Jonathan Littell*, kultuRRevolution. Zeitschrift für angewandte diskurstheorie, 2008, S. 6–21.
- LÖFFLER, SIGRID, *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*, München: C. H. Beck 2014.
- MALDONADO, RERY – RICHTER, NIKOLA (Hrsg.), *Los Superdemocraticos, Eine literarische politische Theorie*, Berlin: Verbrecher Verlag 2011.
- MALDONADO-ALEMÁN, MANUEL, *Intermedialität der Erinnerung. zum Verhältnis von Bild und text bei Wilhelm Genazino und Monika Maron*, in: *Intermedialität und Alterität, Migration und Emigration*, (Hrsg.) OLIVIA C. DÍAZ PÉREZ – FLORIAN GRÄFE – ROLF G. RENNER, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH 2014= Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos, S. 17–31.
- MARINELLI-KÖNIG, GERTRAUD – PREISINGER, ALEXANDER (Hrsg.), *Zwischenräume der Migration, Über die Entgrenzung von Kulturen und Identitäten*, Bielefeld: transcript Verlag 2011.
- MARTÍNEZ, MATÍAS – SCHEFFEL, MICHAEL, *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Verlag C.H. Beck 2012.
- MERK, ALJONA, „*Migrantenliteratur*“, *Konstruktion der Rezeption - Rezeption der Konstruktion. Am Beispiel einer empirischen Studie zum Rezeptionsverhalten von Studierenden*, Norderstedt: GRIN Verlag 2011.
- METZLER LEXIKON (Hrsg.), *Literatur- und Kulturtheorie*, Weimar, Stuttgart: J. B. Metzler 2008.
- MÜLLER-WILLE, KLAUS, *Svenska för inhemska, Zu einer Poetik der Fremdsprache bei Ilmar Laaban und Alexander Weiss*, in: *Literatur der Migration - Migration der Literatur*, (Hrsg.) KARIN HOFF, Frankfurt am Main: Peter Lang 2008= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, Bd. 57, S. 49–70.
- MÜNZ-KOENEN, INGE – SCHÄFFNER, WOLFGANG (Hrsg.), *Masse und Medium, Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*, Berlin: Akademie Verlag 2002.
- PÄTHE, TORBEN, *Vom Gastarbeiter zum Kanaken, Zur Frage der Identität in der deutschen Gegenwartsliteratur*, München: Iudicium Verlag 2013.
- PIETZCKER, CARL, *Das Groteske*, in: *Das Groteske in der Dichtung*, (Hrsg.) OTTO F. BEST, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 85–102.
- POPP, WOLFGANG, *Männerliebe, Homosexualität und Literatur*, Stuttgart: J. B. Metzler 1992.
- RADULESCU, RALUCA – BALTES-LÖHR, CHRISTEL (Hrsg.), *Pluralität als Existenzmuster, Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur*, Bielefeld: transcript Verlag 2016.
- RATHEISER, ULLA, "Islam is not a country", *(De)constructions of Muslim Space in British Migrant Narratives*, in: *Migrationsliteraturen in Europa*, (Hrsg.) EVA BINDER – BIRGIT MERTZ-BAUMGARTNER, Innsbruck: innsbruck university press 2012, S. 153–167.
- REITER, LINDA, *Peter Fuß: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, in: „*Die Wut des Zeitalters ist tief*“, (Hrsg.) CHRISTOPH DEUPMANN – KAI LUEHRS-KAISER, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2010, S. 558–560.
- REUTER, JULIA – KARENTZOS, ALEXANDRA (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien 2012.

- RIESE, UTZ, *Masse und Migration, Zur postkolonialen Herausforderung der Literatur in den Kontaktzonen kulturellen Transfers*, in: *Masse und Medium*, (Hrsg.) INGE MÜNZ-KOENEN – WOLFGANG SCHÄFFNER, Berlin: Akademie Verlag 2002, S. 115–131.
- RÖSCH, HEIDI, *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext, Eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami*, Frankfurt am Main: Verlag für interkulturelle Kommunikation 1992.
- SAID, EDWARD, *Orientalism*, in: *The Post-Colonial Studies Reader*, (Hrsg.) BILL ASHCROFT, London: Routledge 2011, S. 24–27.
- SANNA, SIMONETTA (Hrsg.), *Der Kanon in der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2009= IRIS Ricerche di cultura europea. Forschungen zur europäischen Kultur, Bd. 24.
- SCHAFFERNICHT, CHRISTIAN (Hrsg.), *Zu Hause in der Fremde*, Fischerhude: Verlag Atelier im Bauernhaus 1981.
- SCHENK, KLAUS, *Formen des Ich-Erzählens in der inter-/transkulturellen Literatur*, in: *Pluralität als Existenzmuster*, (Hrsg.) RALUCA RADULESCU – CHRISTEL BALTES-LÖHR, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 47–61.
- SCHENK, KLAUS – TODOROW, ALMUT – TVRDÍK, MILAN (Hrsg.), *Migrationsliteratur, Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2004.
- SCHERKE, KATHARINA, *Transnationalität als Herausforderung*, in: *Zwischenräume der Migration*, (Hrsg.) GERTRAUD MARINELLI-KÖNIG – ALEXANDER PREISINGER, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 79–90.
- SCHMITZ, DIETER HERMANN, *Vom Kampf der Kulturen zur humoristischen Begegnung? Die andere Form der Migrantenliteratur*, in: *Man hat Arbeitskräfte gerufen, ... es kamen Schriftsteller*, (Hrsg.) ANNA WARAKOMSKA – MEHMET ÖZTÜRK, Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2015, S. 183–200.
- SCHMITZ, HELMUT (Hrsg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur, Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdam, New York: Editions Rodopi B. V. 2009.
- SCHRAMM, MORITZ, *Ironischer Realismus*, in: *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*, (Hrsg.) SØREN R. FAUTH – ROLF PARR, Paderborn: Wilhelm Fink 2016= Szenen / Schnittstellen, Bd. 1, S. 71–84.
- SCHWAIGER, SILKE, *Über die Schwelle, Literatur und Migration um das Kulturzentrum exil*, Wien: Praesens Verlag 2016.
- SCHWARZ, CAROLINE, *Zwischen Selbstverständlichkeit und Selbstbestimmung, Konstruierte Heimat bei Jenny Aloni und Hilde Domin*, in: *Exil Lektüren*, (Hrsg.) DOERTE BISCHOFF – MIRIAM N. REINHARD – CLAUDIA RÖSER – SEBASTIAN SCHIRRMAYER, Berlin: Neofelis Verlag 2014, Bd. 24, S. 32–41.
- SECCI, LIA, *Kanonisierungsprobleme für die interkulturelle Literatur*, in: *Der Kanon in der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*, (Hrsg.) SIMONETTA SANNA, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2009= IRIS Ricerche di cultura europea. Forschungen zur europäischen Kultur, S. 145–151.
- ŞENOCAK, ZAFER, *Plädoyer für eine Brückenliteratur*, in: *Eine nicht nur deutsche Literatur*, (Hrsg.) IRMGARD ACKERMANN – HARALD WEINRICH, München: Piper 1986, S. 65–69.
- SKIBA, DIRK, *Ethnolektale und literarisierte Hybridität in Feridun Zaimoglus Kanak Sprak*, in: *Migrationsliteratur*, (Hrsg.) KLAUS SCHENK – ALMUT TODOROW – MILAN TVRDÍK, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2004, S. 183–204.
- STREIT, WOLFGANG, *Einführung in die Postkolonialismus-Forschung, Theorien, Methoden und Praxis in den Geisteswissenschaften*, Norderstedt: BoD - Books on Demand 2014.
- STURM-TRIGONAKIS, ELKE, *Global playing in der Literatur, Ein Versuch über die neue Weltliteratur*, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2007.
- TABASSI, MOHAMMED, „[I]m Fegefeuer von Diktaturen“. *Die Darstellung arabischer Diktaturen im Prosawerk von Abbas Khider*, University of Sibiu, 2014 = Germanistische Beiträge, Bd. 35, S. 127–163.
- TANZER, HARALD, *Deutsche Literatur türkischer Autoren*, in: *Migrationsliteratur*, (Hrsg.) KLAUS SCHENK – ALMUT TODOROW – MILAN TVRDÍK, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2004, S. 301–315.
- TERAOKA, ARLENE AKIKO, *Gestarbeiterliteratur: The Other Speaks Back*, Cultural Critique, 1987, S. 77–101.

- TODOROW, ALMUT, 'Das Streunen der gelebten Zeit': Emine Sevgi Özdamar, Herta Müller, Yoko Tawada, in: *Migrationsliteratur*, (Hrsg.) KLAUS SCHENK – ALMUT TODOROW – MILAN TVRDÍK, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2004, S. 25–50.
- URBAN, URS, *Der Raum des Anderen und Andere Räume, Zur Topologie des Werks von Jean Genet*, Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2007.
- VLASTA, SANDRA, *Contemporary Migration Literature in German and English, A Comparative Study*, Leiden, Boston: Koninklijke Brill NV 2016.
- VORDEROBMEIER, GISELLA – WOLF, MICHAELA (Hrsg.), "Meine Sprache grenzt mich ab...", *Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*, Wien: Lit Verlag 2008= Repräsentation - Transformation, Bd. 3.
- WARAKOMSKA, ANNA – ÖZTÜRK, MEHMET (Hrsg.), *Man hat Arbeitskräfte gerufen, ... es kamen Schriftsteller*, Frankfurt am Main: Peter Lang Edition 2015.
- WEIßHAUPT, WINFRIED, *Europa sieht sich mit fremdem Blick, Werke nach dem Schema der "Lettres persanes" in der europäischen, insbesondere der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Lang 1979.
- WERBERGER, ANNETTE, Überlegungen zu einer Literaturgeschichte als Verflechtungsgeschichte, in: *Kulturen in Bewegung*, (Hrsg.) DOROTHEE KIMMICH – SCHAMMA SCHAHADAT, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 109–141.
- WINKLER, DAGMAR, 'Code-switching' und Mehrsprachigkeit. Erkennbarkeit und Analyse im Text., in: *Polyphonie - Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, (Hrsg.) MICHAELA BÜRGER-KOFTIS – HANNES SCHWEIGER – SANDRA VLASTA, Wien: Praesens Verlag 2010, S. 181–195.
- WOLF, WERNER, *Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst, Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur 'mise en cadre' und 'mise en reflet/série'*, in: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*, (Hrsg.) JÖRG HELBIG, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2001, S. 49–84.
- ZIERAU, CORNELIA, *Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen ..., Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur*, Tübingen: Stauffenberg Verlag 2009 = Stauffenberg Discussion, Bd. 27.

8.3. Internetquellen

- AYDEMIR, FATMA, *Roman "Ohrfeige" von Abbas Khider - Eine Sachbearbeiterin wird gefesselt [online]*, 29.01.2016, <<http://www.taz.de/!5270464/>>, [ref. Juli 9, 2017].
- BARTLICK, SILKE, *Freiheit der Sprache: Abbas Khider [online]*, 17.09.2013, <<http://www.dw.com/de/freiheit-der-sprache-abbas-khider/a-17091372>>, [ref. März 7, 2017].
- BUCHLESE, *Ohrfeige - Abbas Khider [online]*, 24.03.2016, <<https://buchlese.wordpress.com/2016/03/24/ohrfeige-abbas-khider/>>, [ref. Mai 28, 2017].
- CAKIR, BERKAN, *Das Grauen in Heiterkeit umdichten [online]*, 29.01.2015, <<http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.schriftsteller-abbas-khider-das-grauen-in-heiterkeit-umdichten.c074671f-7622-42d5-b35a-510164f3e8e6.html>>, [ref. Juni 22, 2017].
- CHAKRABORTY, ARGHYA, *Reading Guide to Homi Bhabha: "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism" [online]*, 05.12.2010, <<http://arghya-chakraborty.blogspot.co.at/2010/12/reading-guide-to-homi-bhabha-other.html>>, [ref. April 22, 2017].
- DABIĆ, MASCHA, *Der falsche Inder [online]*, 22.11.2010, <<http://derstandard.at/1289608421038/Buchtipp-Der-falsche-Inder>>, [ref. Mai 19, 2017].

DER STANDARD, "Dann hätten wir bald viele Würstelstand-Literaten" [online], 19.11.2008, <<http://derstandard.at/1226396889022/Interview-Dann-haetten-wir-bald-viele-Wuerstelstand-Literaten>>, [ref. Juni 23, 2017].

DISOSKI, MERI, "Ich mache Literatur und Punkt!" [online], 15.02.2010, <<http://derstandard.at/1265851881267/Interview-Ich-mache-Literatur-und-Punkt>>, [ref. Juni 23, 2017].

DÜKER, RONALD, „Ich stelle der Folter eine sprachliche Form entgegen“ [online], 15. 03.2013, <<http://cicero.de/salon/abbas-khider-auberginenrepublik-ich-stelle-der-folter-eine-sprachliche-form-entgegen/53874>>, [ref. Februar 13, 2017].

ENCKE, JULIA, *Vom Warten wird man immer blöder* [online], 30.01.2016, <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/fluechtlingsroman-vom-warten-wird-man-immer-bloeder-14030679.html>>, [ref. Juli 27, 2017].

FEIST, SILVIA, *Deutscher Parallelalltag* [online], 06.03.2016, <<http://www.emotion.de/schones-neues/kultur/fluechtlingskrise-roman-abbaskhider>>, [ref. Mai 28, 2017].

FESSMANN, MEIKE, *Von Bengasis nach Bagdad* [online], 26.08.013, <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/roman-brief-in-die-auberginenrepublik-von-bengasi-nach-bagdad-1.1754677>>, [ref. Juni 9, 2017].

FREISITZER, ROLAND, *Treibsand* [online], 03/2016, <<http://www.sandammeer.at/rez16/khider-ohrfeige.htm>>, [ref. Juni 21, 2017].

GEIBLER, CORNELIA, *Eine Begegnung mit Abbas Khider, Die deutsche Sprache ist wie eine schöne Frau* [online], 27.01.2016, <<http://www.berliner-zeitung.de/kultur/eine-begegnung-mit-abbas-khider-die-deutsche-sprache-ist-wie-eine-schoene-frau-23570206>>, [ref. Juli, 26, 2017].

GRANZIN, KATHARINA, *Der Mensch im Durchgangsland* [online], 05.02.2016, <<http://www.fr.de/kultur/literatur/abbas-khider-ohrfeige-der-mensch-im-durchgangsland-a-372313>>, [ref. April 2, 2017].

GRANZIN, KATHARINA, *Unerträgliche Leichtigkeit* [online], 24.03.2016, <<http://www.fluter.de/unertraegliche-leichtigkeit>>, [ref. Februar 22, 2017].

HEINRICH, KASPAR, *Man wird ja wohl noch durchdrehen dürfen* [online], 02.02.2016, <<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/ohrfeige-autor-abbas-khider-bloss-nicht-der-musterimmigrant-sein-a-1074666.html>>, [ref. April 1, 2017].

HEINRICH, KASPAR, "Ich habe eine Mauer um mich herum gebaut" [online], 07.02.2016, <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/abbas-khider-im-interview-ich-habe-eine-mauer-um-mich-herum-gebaut/12927824.html>>, [ref. Mai 19, 2017].

HERBERG, VALERIE, *Er war einmal ein Asylsuchender in Deutschland: Literatur als Debattenbeitrag* [online], 13.06.2016, <<http://titel-kulturmagazin.net/2016/06/13/er-war-einmal-ein-asylsuchender-in-deutschland-literatur-als-debattenbeitrag/>>, [ref. Juni 21, 2017].

HOOKE, DEREK, *The racial stereotype, colonial discourse, fetishism, and racism* [online], 04/2007, <<http://eprints.lse.ac.uk/archive/00000954>>, [ref. April 22, 2017].

HUECK, CARSTEN, *Ein Brief auf Reisen* [online], 01.06.2013, <<https://www.nzz.ch/ein-brief-auf-reisen-1.18090623>>, [ref. Mai 28, 2017].

INTELLECTURES, *Inside Refugee oder: Abbas Khider und sein Roman zur Stunde* [online], 02.02.2016, <<http://www.intellectures.de/2016/02/02/inside-refugee-oder-abbas-khider-und-sein-roman-zur-stunde/>>, [ref. Juni 21, 2017].

KAY, JANA, *Abbas Khider als Mainzer Stadtschreiber 2017 in Amt eingeführt, ZDF-Kulturchef Peter Arens: "Mit Literatur die Welt besser begreifen"* [online], 07.03.2017, <<http://www.presseportal.de/pm/7840/3578961>>, [ref. Mai 19, 2017].

KUNISCH, HANS-PETER, *Integration als Schelmenroman* [online], 03.11.2010, <<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-10/abbas-khider>>, [ref. Mai 19, 2017].

MANGOLD, IJOMA, *Abbas Khider - Ein guter Burger* [online], 18.02.2016, <<http://www.zeit.de/2016/06/ohrfeige-abbas-khider>>, [ref. Juli 2, 2017].

- METZ, JOHANNA, *Zeit wie Pizzateig [online]*, 18.04.2016, <http://www.das-parlament.de/2016/16_17/das_politische_buch/-/419072>, [ref. April 1, 2016].
- MÜHLING, JENS, *Abbas Khider. Der Illegale [online]*, 19.08.2008, <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/abbas-khider-der-illegale/1328210.html>>, [ref. Juli 9, 2017].
- PLATH, JÖRG, *Zwischen Bagdad und Exil [online]*, 02.02.2009, <http://www.deutschlandfunkkultur.de/zwischen-bagdad-und-exil.950.de.html?dram:article_id=137094>, [ref. Mai 19, 2017].
- RILKE, RAINER MARIA, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke [online]*, 26.12.2007 (1899), <www.gutenberg.org/files/24043/24043-h/24043-h.htm>, [ref. Juli 3, 2017].
- ROBERT BOSCH STIFTUNG, *Chamisso-Magazin 2010 [online]*, 2010, <http://www.bosch-stiftung.de/flashbooks/Chamisso_Magazin_2010/Chamisso_Magazin_2010.html>, [ref. Juli 9, 2017].
- SEIDEL-HOLLAENDER, GABRIELE, *Botschaft aus dem Exil [online]*, 08.07.2013, <<http://www.spiegel.de/spiegel/unispiegel/d-100657652.html>>, [ref. Mai 28, 2013].
- SPIEGEL, HUBERT, *Das Land, wo Hass und Honig fließen [online]*, 11.02.2016, <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/abbas-khidlers-roman-ohrfeige-ueber-einen-fluechtling-aus-irak-14050413.html>>, [ref. Juli 26, 2017].
- STEDEN, JACOB, *"Deutsch ist meine neue Zunge" [online]*, 10/2014, <<https://www.goethe.de/de/kul/lit/20437059.html>>, [ref. Mai 20, 2017].
- STEFANOWITSCH, ANATOL, *Flüchtlinge und Geflüchtete [online]*, 01.12.2012, <<http://www.sprachlog.de/2012/12/01/fluechtlinge-und-gefluechtete/>>, [ref. Juli 9, 2017].
- SÜDWEST PRESSE ONLINE, *Abbas Khider: Ohrfeige - ein zeitlos aktueller Roman [online]*, 20.02.2017, <http://www.swp.de/ulm/lokales/ulm_neu_ulm/abbas-khider_-ohrfeige-ein-zeitlos-aktueller-roman-12905787.html>, [ref. April 15, 2016].
- TAUSCHWITZ, MARION, *Hilde Domins Schreibtisch, Kunstwerk des Monats November /Teil I [online]*, o. A., <<http://marion-tauschwitz.de/app/download/5777327780/Kunstwerk+des+Monats+Teil+I+und+II.pdf>>, [ref. März 7, 2017].
- TUERMER, KATHARINA, *Flüchtling, Refugee, Migrant: ein sprachlicher Drahtseilakt [online]*, 02.09.2015, <<http://www.sprachschach.de/fluechtling-refugee-migrant/>>, [ref. Juni 29, 2017].
- UNIBLOG UNIVERSITÄT KOBLENZ-LANDAU, *Abbas Khider und die ultimative Superfrage [online]*, YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=SCiDUepRVMY>>, [ref. Juli 31, 2017].
- VERTLIB, VLADIMIR, *Sag ja nicht die Wahrheit!, [online]*, 06.08.2016, <<http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/5064168/Sag-ja-nicht-die-Wahrheit>>, [ref. Juli 9, 2017].
- ZENTRUM EXIL, *zentrum exil [online]*, o. A., <<http://www.zentrumexil.at/>>, [ref. Juni 23, 2017].

Abstract

Im Zuge dieser Arbeit wird Abbas Khiders Werk auf die Fragen hin analysiert, welche Themenschwerpunkte er behandelt und auf welche Weise er diese in seine Erzählungen einbindet. Die Arbeit bildet nicht nur einen Beitrag zur noch spärlichen Khiderforschung, sondern soll auch einen Beitrag zur aktuellen sogenannten Migrationsdebatte darstellen. Die These lautet, dass Khider neue Perspektiven im Rahmen rezenter Diskurse eröffnet und die Diskussion seiner Werke zu einer weiteren Ausdifferenzierung dieser Diskurse beitragen kann. Vermittelt Subversion und Ironie exponiert der Autor Probleme in der deutschen ‚Migrationsgesellschaft‘ und stellt beispielsweise existierende Stereotype bloß. Er irritiert fixierte Positionen und macht sie angreifbar. Das Interesse dieser Arbeit gilt also den in Khiders Werk aufscheinenden subversiven Momenten. Die individuellen Stimmen der khiderischen Romanhelden werden im Rahmen aktueller Debatten situiert und mittels diverser Analysekategorien – oft an postkolonialen Theorien orientiert – diskutiert. Außerdem wird untersucht, wie sich Khider im Kontext der sogenannten Migrationsliteratur positioniert.

In the course of this thesis the works of Abbas Khider are being analysed, addressing questions like, which key subjects he approaches and in which way he incorporates them into his narrations. The work not only forms a contribution to the yet scarce Khider-research, but also to the recent so-called migration debate. The theory is that Khider reveals new perspectives within the scope of recent discourses and that the discussion of his works can contribute to a further differentiation of these discourses. Through subversion and irony the author exposes problems in the German ‚migration society‘ and for instance unmask existing stereotypes. He unsettles fixed positions and makes them corrodible. Hence the concern of this work is for the subversive moments that appear in Khider’s works. The individual voices of the Khiderian protagonists are being placed within the scope of recent debates and discussed through various categories of analysis – often guided by postcolonial theories. Furthermore it is being studied how Khider positions himself in the context of the so-called migration literature.