

Der falsche Fremde

Auto- und metafiktionale Reflexionen von Identität und Ethnizität in Abbas Khiders
Der falsche Inder

Sönke Parpart

1. *Der falsche Inder* in der ‚Authentizitätsfalle‘?

Abbas Khiders Debütroman *Der falsche Inder*¹ aus dem Jahr 2008 erzählt die Geschichte eines irakischen Flüchtlings, der nach einer Odyssee rund um das Mittelmeer schließlich in Deutschland Asyl erhält. Die Romanhandlung weist damit deutliche Parallelen zur Biographie des empirischen Autors auf, der 1996 als politischer Flüchtling den Irak verließ und nach mehreren Zwischenstationen im Maghreb und in Südeuropa seit 2000 in Deutschland lebt. Die literaturkritischen Reaktionen auf den Roman haben diese Parallelen wahrgenommen und oft ins Zentrum der Diskussion gestellt. Jens Mühling spricht in einer Rezension für den *Tagesspiegel* von einem „Roman, der weitgehend die Lebensgeschichte seines Autors erzählt“ und berichtet von Schwierigkeiten, im Gespräch mit Khider „die im Buch wiedergegebene Odyssee des Schreckens in Einklang zu bringen mit diesem lebenssprühenden Charismatiker“.² Jörg Plath sieht in dem von ihm für den Deutschlandfunk rezensierten Text „Roman, Märchen, [...] und Autobiografie zugleich“.³ Hubert Spiegel schließlich beobachtet in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Chamisso-Preises an Abbas Khider, wie „hart und unmittelbar“ in dem ausgezeichneten Roman „mitunter Fiktion und Realität, Romanhandlung und Autobiografie aneinanderstoßen“.⁴

Diese Reaktionen bringen eine Irritation über den ambigen Wahrheitsanspruch der Erzählung zum Ausdruck, ein scheinbares Nebeneinanderbestehen von fiktionalem und autobiographischem Pakt.⁵ Für die Kategorisierung dieser Konstellation

¹ Abbas Khider, *Der falsche Inder. Roman*. Hamburg 2008. Zitate aus dem Roman werden im Folgenden unter Angabe der Sigle ‚DFI‘ und der Seitenzahl im Text nachgewiesen.

² Jens Mühling, „Der Illegale“. In: *Tagesspiegel* (19.9.2008). <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/abbas-khider-der-illegale/1328210.html>; Abruf am 30.1.2021.

³ Jörg Plath, „Zwischen Bagdad und Exil“. In: *Deutschlandfunk Kultur* (2.2.2009). https://www.deutschlandfunkkultur.de/zwischen-bagdad-und-exil.950.de.html?dram:article_id=137094; Abruf am 30.1.2021.

⁴ Hubert Spiegel, „„Wenn ich auf Arabisch schreibe, handelt alles von Leid. Das Deutsche hält mich auf Distanz.“ Abbas Khider wird für seinen Debütroman ausgezeichnet“. In: *Chamisso. Viele Kulturen – eine Sprache* 4 (2010), S. 10-13, hier S. 11.

⁵ Diese Unterscheidung leitet die Lektüre Carola Hilmes‘, die zu dem Schluss kommt, *Der falsche Inder* stelle eine hybride Form von Roman und Autobiografie vor: „Wir haben es mit einem

steht Literaturmarkt und -wissenschaft das etablierte Label ‚Autofiktion‘ zur Verfügung, das, auch wenn es um 2008 als Begriff Popularität gewann, selbst kein neues Phänomen beschreibt.⁶ Dominant wird *Der falsche Inder* allerdings nicht unter diesem Rubrum vermarktet und besprochen, sondern als Vertreter der ‚Migrationsliteratur‘.⁷ Die Irritation der Rezensenten ist vor diesem Hintergrund als Frustration einer stillschweigend vorausgesetzten Erwartungshaltung lesbar, den Roman trotz seiner Fiktionalität als ein quasi-dokumentarisches Zeugnis authentischer Fluchterfahrungen interpretieren zu wollen. Moritz Schramm weist darauf hin, dass eine solche „Authentizitätserwartung, die gerade an Autoren mit sogenanntem Migrationshintergrund immer wieder herangetragen wird“, eine ideologische Funktion hat. Autor:innen mit Migrationshintergrund, so Schramm,

sollen der Mehrheitsgesellschaft durch die authentische Darstellung einen neue [sic] Einblick in fremde Welten geben und so eine Bereicherung für die deutschsprachige Gegenwartsliteratur darstellen. Khiders formaler Ästhetizismus, die von ihm immer wieder angeführte Distanz zu den Dingen und dem Geschehen, unterläuft einen solchen ‚Authentizitätskult‘, der letztlich die Trennung des Eigenen von dem angeblich authentisch oder exotisch Fremden aufbaut und bestätigt.⁸

Mit dem Begriff des Authentizitätskults bezieht Schramm sich auf einen Beitrag Nora Haakhs, in dem diese die Neigung zum Biographismus in der Rezeption von Werken (post-)migrantischer Künstler:innen gerade als Teil der kulturbetrieblichen Kommodifizierung von Ethnizität beklagt.⁹ Annika Jensen und Jutta Müller-Tamm bezeichnen diese „Tendenz, Texte der sogenannten ‚Migrationsliteratur‘ vor allem als Dokumente kultureller Fremdheit zu betrachten“, in explizitem Bezug auf Khiders Roman als „Authentizitätsfalle“.¹⁰

Es soll im Folgenden nicht darum gehen, Kritik an dieser etwaigen Erwartungshaltung des Literaturbetriebs zu üben, sondern um eine Untersuchung dessen, wie

fiktionalisierten autobiografischen Pakt zu tun, der ungesichert bleibt.“ Carola Hilmes: „Jedes Kapitel und zugleich ein Ende.“ Abbas Khiders fiktionalisierte Lebensbeschreibung.“ In: Monika Wolting (Hg.), *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 135–146, hier S. 137.

⁶ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“ In: Dies. (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 7–21, hier S. 7f., die das Konzept *avant la lettre* schon in Goethes *Dichtung und Wahrheit* wiederfindet.

⁷ Als *Der falsche Inder* erstmals veröffentlicht wurde, war das Label ‚Flüchtlingsliteratur‘, mit dem die Romane Khiders heute rückblickend in Verbindung gebracht werden, noch nicht etabliert. Vgl. dazu den Beitrag von Sara Kreuter in diesem Band.

⁸ Moritz Schramm, „Ironischer Realismus. Selbstdifferenz und Wirklichkeitsnähe bei Abbas Khider“. In: Søren R. Fauth / Ralf Parr (Hgg.), *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn 2016, S. 71–84, hier S. 77.

⁹ Vgl. Nora Haakh, „Banden bilden, Räume schaffen, Diskurse durchkreuzen: Politisch Theater machen wie am Ballhaus Naunynstrasse“. In: *Freitext. Kultur- und Gesellschaftsmagazin* 22 (2013), S. 36–42.

¹⁰ Annika Jensen / Jutta Müller-Tamm, „Echte Wiener und falsche Inder. Strategien und Effekte autofiktionalen Schreibens in der Gegenwartsliteratur.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 315–328, hier S. 327.

Khiders Roman genau diese Rezeptionsstrukturen selbst verhandelt und ästhetisch produktiv macht. *Der falsche Inder* ist, wie im Folgenden zu zeigen ist, daraufhin angelegt, eine Authentizität einfordernde Erwartungshaltung hervorzurufen. Zugleich unterläuft er sie, wie Schramm andeutet, gerade indem er sie antizipiert und problematisiert. Über Schramm hinausgehend ist im Folgenden zu zeigen, dass Khiders Text die Einordnung in den ideologischen Komplex Eigenes / Fremdes nicht nur ästhetisch unterläuft, sondern die Bedingtheit solcher Zuschreibungen selbst zum Thema macht. Eine genaue Lektüre des Romans zeigt, dass er Fehllektüren kokettierend anbietet, während er ihre Voraussetzungen transparent und zugleich poetisch produktiv macht, dass er, wenn man so will, der ‚Authentizitätsfalle‘ selbst eine Falle stellt. Dabei erweisen sich die poetologischen Strategien des Romans als eng verknüpft mit der Zeichenhaftigkeit vermeintlicher Fremdheit auf der einen und einer von romantischen Vorbildern beeinflussten Reflexion des literarischen Schreibens als Weg der Identitätsstiftung auf der anderen Seite.

2. Identität als Problem des Erzählens

2.1 Identität der Erzähler

Das Spiel mit Identitäten und Identitätszuschreibungen beginnt schon in der paratextuellen Aufbereitung des Romans. Während die Gattungszuweisung ‚Roman‘ konventionell den fiktionalen Status und damit die referentielle Eigenständigkeit des Texts signalisiert, werden zugleich die Parallelen zwischen Romanhandlung und Khiders Lebenslauf – ohne explizit als solche genannt zu werden – schon in der Gegenüberstellung von Klappentext und Autorenbiographie deutlich:

Dieses Romandebüt handelt von der Flucht eines jungen Irakers, der unter Saddam Hussein im Gefängnis saß und vor Krieg und Unterdrückung flieht, sich in mehreren Ländern als Hauslehrer, Gelegenheitsarbeiter, Kellner durchschlägt; der vom Unglück verfolgt scheint und doch immer wieder auf wundersame Weise gerettet wird.

Abbas Khider wurde 1973 in Bagdad geboren. 1996 floh er nach einer Verurteilung aus „politischen Gründen“ und einer zweijährigen Gefängnisstrafe aus dem Irak. Von 1996 bis 1999 hielt er sich als illegaler Flüchtling in verschiedenen Ländern auf, seit 2000 lebt er in Deutschland. (DFI, Klappentext)

Darauf weisen auch Jensen und Müller-Tamm hin, die in diesem Zusammenhang von einem „doppelte[n] Leseangebot“ durch den Paratext sprechen, das „im Text selbst gezielt und konsequent zur Unentscheidbarkeit ausgebaut“ werde.¹¹ So eröffnet etwa, dass der Ich-Erzähler und Protagonist der Rahmenerzählung namenlos bleibt, einer naiven Lesart die Möglichkeit seiner Identifikation mit dem Autor.

¹¹ Jensen / Müller-Tamm, „Echte Wiener und falsche Inder“, S. 322.

Den Großteil des Romans stellt allerdings der Inhalt eines Manuskripts dar, das der Rahmenerzähler zufällig während einer Zugfahrt findet. Bei dessen Lektüre sind Leser:innen wiederum eingeladen, sich mit dem Erzähler der Rahmenerzählung *als Leser* zu identifizieren. Sobald dieser den Umschlag, der das Manuskript enthält, öffnet, tritt der Leserschaft ein zweites Titelblatt gegenüber, mit abweichendem Autor, Titel („Erinnerungen“) und Motto (DFI, 11). Dabei gibt der Rahmenerzähler seinem Leseprozess konkrete zeitliche Gestalt: Um „14.45 Uhr“ öffnet er den Umschlag (DFI, 10), um „18.14 Uhr“ enden die Zugfahrt und die Lektüre (DFI, 153). Die Binnenerzählung ist damit als Bewusstseinsinhalt in fingierter Echtzeit in die Rahmenerzählung eingebettet. Darauf weist auch Hanna Maria Hofmann hin:

Für den Leser von Khiders Roman wird dieser intradiegetische Finder und Leser des Manuskripts zum Medium: Es ist dessen Lektüre auf Rahmenebene, über die man als Leser des Romans Rasuls Geschichte mitliest. Dieser namenlose Leser auf Rahmenebene wird für den extradiegetischen Leser zu einer Identifikationsfigur[.]¹²

Die Binnenerzählung ist ebenfalls als Ich-Erzählung gestaltet und berichtet von den Fluchterfahrungen eines gewissen Rasul Hamid.¹³ Der Name des eingebetteten Erzählers ist nicht nur bekannt, sondern steht als zweiter Autor am Anfang des zwischengeschalteten Titelblatts programmatisch über der gesamten Binnenerzählung.

Am Schluss der Rahmenerzählung gibt der Erzähler, bei seiner Freundin in München angekommen, zu erkennen, dass es sich bei dem Manuskript um „[s]eine eigene Geschichte“ handle, „geschrieben von einem Fremden namens Rasul Hamid“ (DFI, 14). Der Rahmenerzähler verzichtet dabei auf Plausibilisierungsversuche, wie „die vielen Einzelheiten aus meinem Leben, die außer mir niemand kennen kann“ (DFI, 154), in die Erzählung eines Fremden geraten sein können, und stellt vielmehr, die wahrscheinliche Reaktion anderer Leser:innen vorwegnehmend, selbst die Glaubwürdigkeit seiner eigenen Erzählung in Frage: „Alles wohl mehr als unrealistisch, ja sogar lächerlich“ (DFI, 153). Bemerkenswerterweise befürchtet der Rahmenerzähler durch diese Entdeckung allerdings einen Identitätsverlust:

Und jetzt taucht da wieder einer der vielen Dämonen in meinem Leben auf und will mir alles nehmen: mein Leben, meine Idee, ja sogar meine Seele? [...] Schon lange hegte ich den Wunsch, meine Fahrt auf dem Geisterschiff, meine Odyssee, niederzuschreiben. Nie habe ich es geschafft. [...] Vor knapp einem Jahr aber hatte ich die zündende Idee,

¹² Hanna Maria Hofmann, „Erzählungen der Flucht aus raumtheoretischer Sicht. Abbas Khiders *Der falsche Inder* und Anna Seghers' *Transit*.“ In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.), *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 97-121, hier S. 108f.

¹³ Rasul Hamid ist im Arabischen ein sprechender Name, der in etwa mit „gelobter Prophet“ zu übersetzen wäre.

doch mir fehlte die Zeit sie auch umzusetzen. 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? Ich will nur noch schlafen ... (DFI, 154)

Dass die Leerstelle des unvollendeten autobiographischen Projekts durch die Intervention eines Fremden gefüllt wird, bedroht die auktoriale Herrschaft des Rahmenerzählers über seine eigene Lebensgeschichte. Nur wenige Seiten später kehrt er diesen befürchteten Identitätsdiebstahl allerdings um, indem er sich die Position des Binnenerzählers aneignet. Die Handlung ist wiederum auf „14.45 Uhr“ datiert (DFI, 157), also auf den gleichen Zeitpunkt, an dem er den Umschlag ursprünglich öffnete. „Ich öffne meinen Rucksack, nehme das Manuskript heraus, stecke es in den leeren Umschlag und mache den Umschlag zu“ (ebd.). Die Implikation dieses letzten Satzes ist nicht eindeutig: Wird der Erzähler den Umschlag (wie von einer anderen Figur impliziert,¹⁴ aber vom Erzähler nie bestätigt) an einen Verlag senden oder zurücklassen? Klar ist jedoch, dass er sich durch diesen Akt in die Position Rasul Hamids versetzt und das Manuskript an die nächste Rezeptionsinstanz weiterreicht. Er macht sich zum Autor des gefundenen Manuskripts und überwindet damit die Entfremdung vom ‚anderen Ich‘ Rasul Hamid performativ. Die Ambiguität darüber, ob er dies anonym oder öffentlich tut, korrespondiert mit der in der Schwebel gehaltenen Möglichkeit der Identifikation oder Nicht-Identifikation des impliziten Autors mit dem empirischen Autor Abbas Khider.

Die Instanzen impliziter Autor, Rahmenerzähler und Binnenerzähler lassen sich hier nicht konventionell-strukturalistisch als unterschiedlichen diegetischen Ebenen zugehörig analysieren, da ihre Identitäten nicht sauber zu trennen sind. Keine Instanz verlässt die ihr konventionell eigene diegetische Ebene – tatsächlich gibt es außer dem gefundenen Manuskript, wie der Rahmenerzähler selbst betont, keine Hinweise darauf, dass Rasul Hamid in der Wirklichkeit der Rahmenhandlung existiert. Dennoch besteht in der behaupteten und zugleich negierten Identität der verschiedenen Instanzen ein metaleptischer Bruch. Das Verhältnis von Binnen- und Rahmenerzähler ist als logisch nicht aufzulösendes Paradoxon gestaltet, dessen unangefochtene Geltung in der Wirklichkeit der Romanhandlung nur durch deren Fiktionalität möglich ist.

Damit spielt Khider hier zugleich mit dem Status *seines* Textes: Die Möglichkeit der Identifikation des impliziten Autors mit dem empirischen Autor Abbas Khider stellt den Status der Erzählung als fiktionale Rede in Frage, während die paradoxe Verschaltung von Rahmen- und Binnenerzähler ihn unterstreicht. Der paratextuell durch Ähnlichkeit von Autorenbiographie und Inhaltstext suggerierten Klassifikation des Romans als Autofiktion begegnet der Text mit einer Potenzierung und Ausstellung der eigenen Fiktionalität und nimmt damit metafiktionale Züge an.

¹⁴ „Sophie küsst mich und flüstert mir ins Ohr: ‚Wach auf, Habibi, wunderbares Wetter da draußen. Denk dran, du wolltest doch heute dein Buch an den Verlag schicken! Steh auf!‘“ (DFI, 155)

2.2 Variantes Erzählen

Perspektivisch gebrochene Instanzen des autobiographischen Subjekts spielen im Roman noch in anderer Hinsicht eine zentrale Rolle. In seiner Anklage des Diebstahls seiner Lebensgeschichte bezieht sich der Rahmenerzähler nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf „die Idee, de[n] Aufbau, die Struktur der Erzählung.“ Diese müsse sich gerade durch Facettenreichtum und Fragmentierung auszeichnen:

Immer wieder habe ich versucht, eine Form zu finden, bei der man jederzeit und überall mit dem Lesen anfangen kann. Jedes Kapitel ein Anfang und zugleich ein Ende. Jedes eine eigene Einheit und doch unverzichtbarer Teil eines Ganzen. Alles in einem Werk vereint: Roman, Kurzgeschichte, Biografie und Märchen ... (DFI, 154)

In der Perspektive der Leser:innen des Romans ist diese Projektbestimmung als nachträgliche Charakterisierung der Binnenerzählung zu erkennen. Rasul Hamid erzählt darin mehrfach von seiner Flucht aus Bagdad über den Maghreb, die Türkei, Griechenland und Italien nach Deutschland. Die acht Kapitel dieser Binnenerzählung stellen keine chronologische Ordnung dar, sondern bilden jeweils auszugshafte, dabei in sich relativ geschlossene Erzählungen der Fluchtgeschichte, die stilistisch und in den verhandelten Motiven variieren. Die Handlung setzt dabei jedes Mal im Irak ein und endet in Deutschland. Insofern kann tatsächlich jedes Kapitel als „ein Anfang und zugleich ein Ende“ betrachtet werden. Der Binnenerzähler impliziert sogar, die Reihenfolge der Kapitel sei beliebig: „Von den Gesichtern über die Wunder bis zur Geburt“ wolle er seine Lebensgeschichte erzählen „oder umgekehrt“ (DFI, 150).

Von Kapitel zu Kapitel variiert die Auswahl der erzählten Fluchtstationen sowie der thematische Gesichtspunkt, unter dem der Binnenerzähler diese betrachtet. Sie stellen damit verschiedene mögliche *discours*- Fassungen ein und derselben Fluchtgeschichte dar, die mit verschiedenen Identitätsentwürfen des autobiographischen Erzählers einhergehen. Der Binnenerzähler spielt auf diese Variabilität seiner narrativen Identität an, wenn er seine Überzeugung preisgibt, „[w]ie eine Katze“ „sieben Leben“ zu haben bzw. „sogar doppelt so viele“ (DFI, 100). Jensen und Müller-Tamm deuten diesen Aufbau der Binnenerzählung aus parallelen, voneinander unabhängigen Versionen als eine Illustration der Pluralität möglicher Selbsterzählungen und das Verhältnis zwischen Rahmen- und Binnenerzähler als eines der Entfremdung, das eine implizite Antwort auf (und Absage an) die an autobiographische bzw. autofiktionale Literatur herangetragene Authentizitätsforderung darstellt:

Indem Khider die verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung nebeneinander stellt, lenkt er den Fokus auf den *discours* und legt durch das

„Ausprobieren“ mehrerer Darstellungen [...] offen, unter welchen Entscheidungen autobiographisches Schreiben stattfindet.¹⁵

Die Parallelstellung der alternativen Lebenserzählungen leistet allerdings auch etwas anderes. Die oben zitierten Äußerungen sowohl des Rahmen- als auch des Binnenerzählers suggerieren, dass die einzelnen Varianten zwar gleichwertig, aber nicht beliebig sind. Es geht also nicht nur um das Aufzeigen der Konstruktivität des autobiographischen Subjekts. Vielmehr wird hier ein Subjekt entworfen, das nicht dem klassisch-idealistischen Verständnis des Individuums, sondern dem romantischen Subjekt der Athenäumsfragmente entspricht, das „jetzt in diesem, jetzt in jenem Individuum sein Eins und Alles suchen und finden“ kann.¹⁶ Indem der Roman das Subjekt der verschiedenen Lebenserzählungen selbst als ein variables präsentiert, dessen einzelne Facetten, wie die Kapitel der Erzählung, zwar „unverzichtbarer Teil eines Ganzen“, aber doch auch je „eine eigene Einheit“ darstellen (DFI, 154), stimmt er mit der Logik romantischer Poetik überein, die „jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert“,¹⁷ und überträgt sie auf das Projekt autobiographischer Erzählung. Im Zentrum dieses Projekts steht nun aber nicht etwa „der subjektive Keim eines werdenden Objekts“,¹⁸ sondern umgekehrt: die Konstitution des erzählenden Subjekts selbst.

2.3 Autorkonstitution

Der Roman verwendet noch eine weitere Strategie, um die Aufmerksamkeit seiner Leser:innen auf den *discours* statt auf die *histoire* der Erzählung zu lenken. Wiederholt werden das Schreiben selbst und dessen Voraussetzungen thematisiert. Vor allem die Materialität des Schreibens steht immer wieder im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Möglichkeit und Gefahr des materiellen Verlusts literarischer Aufzeichnungen ist ein ganzes Kapitel („Schreiben und Verlieren“) gewidmet, dem Beschaffen von Papier ein anderes („Priestertöchter“), ein drittes („Sprechende Wände“) befasst sich mit Wänden als Beschreibstoff. Jensen und Müller-Tamm resümieren hierzu:

In *Der falsche Inder* wird ständig und umfassend über die medialen Eigenschaften der Schrift, die identitätskonstituierende Funktion des Schreibens und die Implikationen des Schreibens in einer Diktatur nachgedacht. [...] Über die implizite Inszenierung von Schrift und Schreiben hinaus werden poetologische Reflexionen angestellt, die zur programmatischen Selbstbezüglichkeit des Textes beitragen.¹⁹

¹⁵ Jensen / Müller-Tamm, „Echte Wiener und falsche Inder“, S. 324.

¹⁶ Friedrich Schlegel, „Fragmente“. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2.1: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Hg. von Hans Eichner. München u.a. 1967, S. 165–255, hier S. 185.

¹⁷ Ebd., S. 183.

¹⁸ Ebd., S. 168.

¹⁹ Jensen / Müller-Tamm, „Echte Wiener und falsche Inder“, S. 325.

Von den Beschreibstoffen abgesehen gilt dabei allerdings beachtlich wenig Aufmerksamkeit der eigentlichen literarischen Produktion. Viel öfter treten beide Erzähler als Leser denn als Autoren in Erscheinung. Die ausführlichste Auseinandersetzung mit der produktiven Seite findet sich in dem Kapitel, das Schrift und Verlust miteinander assoziiert:

Aber über die Frage, wieso ich schreibe, habe ich lange Zeit nicht nachgedacht. Erst vor Kurzem: Das Schreiben hatte immer etwas mit meinem Innenleben zu tun, das mich unaufhörlich dazu zwang. Dabei haben sich drei Phasen ergeben, die mir jedoch gar nicht bewusst waren. Am Anfang schrieb ich und dachte, durch dieses Schreiben könne ich meine Gefühle in Worte fassen. Wie eine Art Blitzableiter, der mich vor seelischen Niederlagen schützen sollte. [...] In der zweiten Phase glaubte ich, mit dem Schreiben die Welt verändern zu können. Genau wie ein Revolutionär, aber eben nicht mit der Waffe, sondern mit dem Bleistift. Daran glaubte ich wirklich sehr lange. Letztlich gelangte ich zu der Überzeugung, dass ich mich durch mein Schreiben selbst besser verstehen kann. (DFI, 24f.)

Die ersten beiden der hier dargestellten Phasen korrespondieren mit den anderen beiden explizit poetologischen Kapiteln, ohne dass der Text diesen Zusammenhang explizit herstellt. Die Motivation des Schreibens als Triebabfuhr wird im Kapitel „Priestertöchter“ deutlich, in dem der Drang, Papier zu stehlen und zu beschreiben, offenkundig mit sexuellem Begehren enggeführt wird, wie der als Urszene dieser Kompulsion eingeführte Traum deutlich macht:

Hinter einer Säule versteckt beobachte ich verstoßen die Tochter des Priesters und die Musen, wie sie mit entblößtem Busen vor der Opferstätte zu den Göttern beten. Ich betrachtete ihre Brüste, rund, klein und fest. [...] Ich schleiche mich zur Opferstätte, stibitze ein Blatt vom heiligen Papier des Tempels, setze mich vor dem Feuer auf den Boden und beginne darauf zu schreiben. (DFI, 35f.)

Das Kapitel über „Sprechende Wände“ wiederum bringt politische Aspekte des Schreibens zur Sprache, wobei dies überwiegend negativ konnotiert wird:

Während meiner Mittelschulzeit verzierte ich die Wände der Schule mit provozierenden Unanständigkeiten in Kreide: „Der Schuldirektor ist ein Arschloch“. „Der Literaturlehrer vögelt die Putzfrau der Schule“. „Der Imam ist schwul“. Oder: „Der Präsident fickt alle.“ [...] Das war mein Spiel. Aber als ich es eine Zeit lang weiter gespielt hatte, begann ein trauriges Kapitel. Die Regierung ließ eine ganze Menge junger Burschen aus unserem Viertel festnehmen, die sie als gefährlich oder verdächtig einstufte. [...] Am Anfang dachte ich, die kämen schon wieder; aber dann ging das Gerücht, sie hätten unter der Folter zuge-

geben, die Urheber dieser Sprüche gewesen zu sein. Seitdem habe ich keinen einzigen Satz mehr an die Wand irgendeiner Schule geschrieben. (DFI, 59)

Bemerkenswert ist hier, dass die Position des Autors bzw. Urhebers eine gefährliche sein kann, und dass die Misattribution derselben Konsequenzen nach sich zieht. Das Motiv vertauschter oder verwechselter Autorschaft bzw. von Schriftstücken, die sich unabhängig von ihrem Urheber scheinbar selbstständig machen, das ja auch in der Rahmenerzählung von tragender Bedeutung ist, taucht in diesem Kapitel wiederholt auf. Vorausdeutenden Charakter hat die Auseinandersetzung Rasul Hamids mit den Wänden des Gefängnisses in Bagdad. Während seiner Gefangenschaft vertreibt er sich die Zeit damit, anhand der dort hinterlassenen Graffiti „die Weltanschauung einzelner Gefangener zu erkunden, ebenso ihre ethnische oder religiöse Zugehörigkeit“ (DFI, 60). Seine Position im Verhältnis zu den Urhebern ist dabei invers zu derjenigen der Leser:innen des Romans, die mit dem Paratext der Biographie Khiders bereits saturiert sind. Anders verhält es sich mit dem ersten und exponierten Spruch, den Hamid an seiner Zellenwand findet:

Auf dieser dunklen Seite der Erde habe ich den ersten Vers gelesen. Er stand in meiner ersten Zelle an der Wand: „Das Gefängnis ist für mich eine Ehre, die Fessel ein Fußband und der Galgen die Schaukel der Helden.“ Sein Verfasser musste jede Hoffnung schon verloren haben. [...] Damals hatte ich keineswegs die Absicht, als Held am Galgen zu enden. Nach einem Jahr schrieb ich denselben Vers in einer anderen Zelle und dachte mir nichts dabei. (DFI, 59)

Der Urheber des Originals bleibt in diesem Fall ein nicht einzuholendes Phantom, wie auch Rasul Hamid aus der Perspektive des Rahmenerzählers. Die Situation nimmt zudem das Verhalten des Rahmenerzählers am Schluss des Romans vorweg, wenn dieser, ohne explizite Begründung, beschließt, sich das gefundene Manuskript anzueignen. Diese als Ursprung des eigenen Schreibens inszenierte Miniatur demonstriert auch die im Roman ausgestellte inhärente Zitathaftigkeit des Sprechens und Schreibens. Moritz Schramm spricht in diesem Zusammenhang von „Khiders formale[m] Ästhetizismus“.²⁰ Graffito und Manuskript gewinnen, ohne dass der ursprüngliche Urheber präsent oder auch nur auszumachen wäre, ein Eigenleben und machen Dritte zu ihren neuen Autoren.

Der dritten von Hamid selbstdiagnostizierten Phase, der ‚Überzeugung, dass ich mich durch mein Schreiben selbst besser verstehen kann‘, aber entspricht kein weiteres Kapitel, vielmehr die gesamte Erzählung als autobiographisches Projekt der Selbsterkenntnis. Mit der Vollendung dieses letzten Schreibvorhabens verschwindet Rasul Hamid scheinbar aus der Welt.²¹ Seine Stelle nimmt der durch

²⁰ Schramm, „Ironischer Realismus“, S. 77.

²¹ Vgl. Katherine Anderson, „Von der Wanderung zum Wandel: Die Migration des Abbas Khider in die deutsche Sprache als Traumabewältigung durch Erzählen.“ In: Elke Sturm-Trigonakis / Olga

seine Lektüre des Manuskripts selbst zum Autor werdende Rahmenerzähler ein. In dieser Variante einer Herausgeberfiktion tritt der nicht zu unterschätzende Einfluss romantischer Poetologie auf die Poetik des Romans noch einmal deutlich zu Tage. In dem der Roman einerseits von beständiger Reflexion des Schreibens und des Schriftstellerdaseins durchzogen ist, andererseits seine Handlung auf das Autorwerden des Rahmenerzählers hinauslaufen lässt, stellt er ganz im Sinne Friedrich Schlegels geläufiger Bestimmung der Transzendentalpoesie „das Produzierende mit dem Produkt“ dar.²² Mehr noch: *Der falsche Inder* treibt die romantische Ironie auf die Spitze, indem er erzählendes Subjekt und Lebenserzählung sich gegenseitig hervorbringen, Produzierendes und Produkt ineinanderfallen lässt.

3. Ästhetische Perspektiven der Fremdheit

3.1 Narrative Identität und Flucht

Die Varianz der präsentierten Erzählungen und Identitätsentwürfe ist dabei allerdings nicht rein poetologisch, sondern auch durch den Gegenstand motiviert. Rasul Hamid verweist darauf, dass angesichts seines liminalen und oft außerlegalen Status als Flüchtling eine fluide Identität Notwendigkeit ist, beispielsweise wenn Restriktionen das Reisen mit gefälschten Papieren nötig machen:

Jedes Mal musste ich meinen neuen Namen mitsamt den zugehörigen Informationen auswendig lernen. Ich frage mich bis heute, wer von ihnen ich eigentlich war, und vor allem, wer sie alle waren. (DFI, 104)

Ganz im Gegensatz zu dieser Fluidität erfordert die Anerkennung als Flüchtling im Asylland ein kohärentes und zu beglaubigendes Narrativ über die eigene Flucht und Verfolgung, das bestimmten Erwartungen genügen muss:

Die Richter und mein Übersetzer hatten sich meine ganze Geschichte angehört. Sie meinten, sie könnten mir die Asylberechtigung nur dann erteilen, wenn ich einen Nachweis für meine Inhaftierung aus politischen Gründen im Irak erbringen könnte. Schon wieder ein Nachweis. Wie stellten die sich das nur vor? Welcher irakische Folterer wäre so liebenswürdig, mir schriftlich zu bestätigen, er habe mich fast zu Tode geprügelt oder wer weiß was sonst noch alles mit mir angestellt. (DFI, 121f.)

Laskaridou / Evi Petropoulou / Katerina Karakassi (Hgg.), *Turns und kein Ende? Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik*. Frankfurt a.M. 2017, S. 95-104, S. 99: „Der Binnenerzähler sollte [...] ‚allein in einem fremden Land, auf einem trostlosen Bahnsteig‘ (Khider 2013a, 138) sterben. Tatsächlich hört die Stimme des Binnenerzählers im Text auf, nachdem er von dem Tod seiner Schwester erzählt hat und von dem Sehnen danach, seine Geschichte endlich aufzuschreiben.“

²² Schlegel, „Fragmente“, S. 204.

Der geforderte Nachweis kann, obwohl es zunächst unmöglich erscheint, tatsächlich erbracht werden. Das Kapitel, aus dem diese Episode stammt, trägt den Titel „Die Wunder“. Denn dieses Ereignis steht in einer Reihe von ähnlichen „seltsamen Einmaligkeiten“, die Hamid als Wunder betrachtet, ohne sie als Zeichen göttlicher Intervention zu verstehen:

Ich bin kein abergläubischer Mensch und glaube nicht an Überirdisches und Unterirdisches. Ich habe im Laufe meines Lebens sozusagen meine eigene Glaubensrichtung entwickelt, und zwar eine, die ausschließlich zu mir passt. Absolut individuell. (DFI, 100)

Dieses persönliche Glaubenssystem erfüllt eine der Religion häufig zugeschriebene Funktion: Es spendet „Trost in den Unwettern dieser Welt“ (DFI, 122).²³ Den Kontingenzerfahrungen des Flüchtlingsdaseins begegnet Hamid nicht, indem er sich auf eine präexistente Sinnordnung beruft, sondern indem er kontingente Ereignisse selbst zu sinnstiftenden Momenten stilisiert:

Diese Wunder haben viel gemeinsam mit Zufällen. Aber ich kann sie auch nicht als Zufälle bezeichnen, weil ein Zufall nicht mehrmals passiert. [...] Man kann von einem oder höchstens zwei großen Zufällen im Leben sprechen, aber nicht von solchen Mengen an Zufällen. (DFI, 100)

Erst dadurch, dass über sie gesprochen wird, dass sie in einer Narrativierung des eigenen Lebens gehäuft erscheinen, werden also aus Zufällen Wunder. Im Kontext des Manuskripts als Versuch der Verschriftlichung des eigenen Lebens verdeutlicht diese Episode die sinnstiftende Dimension des Erzählens selbst.

Warda El-Kaddouri weist darauf hin, dass die im Roman mit dem Schreiben verbundenen „Formen von Verlust [...] für das Schicksal eines Flüchtlings symptomatisch sind.“²⁴ Auch die Situation des Asylbewerbers, der vor Gericht seine Verfolgung nachweisen muss, hat Parallelen zum eingangs eingeführten Bild der Authentizitätsfalle. Die erwartete Authentizität beglaubigt sich nicht selbst, sondern muss durch äußere – letztlich kontingente – Gegebenheiten verbürgt werden. Im Falle der Rezeption durch den Kulturbetrieb ist dieses Äußere die Ethnizität des Autors – auch deren Kontingenz und Variabilität thematisiert der Roman.

²³ Ausführlicher zur Religiosität in den Romanen Abbas Khiders und deren Beitrag zur Sinn- und Identitätsstiftung vgl. Warda El-Kaddouri, „„Gott, rette mich aus der Leere!“ Verlust, Religiosität und Radikalisierung in den Fluchtnarrativen von Abbas Khider und Sherko Fatah.“ In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.), *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Fluchträume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 39-51.

²⁴ El-Kaddouri, „„Gott, rette mich aus der Leere!““, S. 41.

3.2 Semiose der Ethnizität

Die Frage der Ethnizität, verstanden als wahrgenommene Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe, steht im Zentrum des ersten Kapitels der Binnenerzählung, welches wie der Roman „Der falsche Inder“ betitelt ist und so den Verdacht erregt, programmatische Bedeutung zu tragen. Verhandelt werden darin verschiedene Ausdeutungen von und Reaktionen auf die ungewöhnlich dunkle Hautfarbe des Protagonisten. Im Sinne einer versuchten Ätiologie werden im Laufe des Kapitels verschiedene mögliche Ursachen für ihr Zustandekommen diskutiert und verworfen:

Somit habe ich mehrere mögliche Erklärungen für meine dunkle Hautfarbe: 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.

Wenn aber wirklich diese vier Faktoren die Ursache für mein Äußeres darstellen, müssten dann nicht auch die meisten anderen Bewohner des Zweistromlandes ähnlich aussehen? (DFI, 14)

Hamids äußere Erscheinung, die ihn schon in seiner Heimat als vermeintlich Fremden kennzeichnet, kann nicht durch die Umwelt erklärt werden; auch Versuche, seine Hautfarbe durch seine Abstammung zu erklären, bleiben im Bereich des Fiktionalen oder Spekulativen. Sie ist ein verkörpertes Merkmal der aus ihr resultierenden Alterität: „[I]ch sehe so anders aus, dass man an meiner irakischen Herkunft zweifelte“ (DFI, 15). Der größere Teil des Kapitels schildert verschiedene Reaktionen auf die Hautfarbe und Interpretationen des verweislosen Zeichens. Diese reichen von bloßer Irritation über Verdacht und Spott bis zu gesteigerter Attraktivität.

Die Fehlidentifikation Hamids als Inder ließe sich als motivierte Fehllektüre bezeichnen. Die unterschiedlichen Reaktionen, die auf Hamids empfundene ethnische Alterität folgen (im Irak hält man Rasul für einen Fremden, aber auch für schön; libysche Exiliraker lehnen ihn ab; anderswo ist er, mit einem indischen Touristen verwechselt, willkommen), zeigen die Abhängigkeit dieser Lektüren von kulturellen und sozialen Kontexten. Weder die geographische noch die genealogische Herkunft können die Hautfarbe zufriedenstellend erklären, noch lässt sie umgekehrt richtige Rückschlüsse über die Herkunft zu; sie ist ein verwaistes Zeichen ohne Signifikat.²⁵ Welche Reaktion daran anschließt, hängt von anderen Vorannahmen und Codes des Gegenübers ab. Fremdheit ist hier immer ein Effekt der Zeichendeutung und nur akzidentell verbunden mit tatsächlicher Herkunft und ethnischer Zugehörigkeit. Die produktive Seite des Zeichens ist *ex post* nur noch durch Spekulationen variabler Plausibilität zugänglich, ähnlich wie der Erzähler

²⁵ Carola Hilmes deutet, ohne expliziten Bezug auf die Kategorie der Ethnizität, die Rolle des ersten Kapitels für die Identität Hamids ähnlich. Vgl. Hilmes, „Jedes Kapitel ein Anfang und zugleich ein Ende“, S. 137.

nicht eine Version seiner Lebensgeschichte als die wahre auszeichnen kann. Im Motiv der Hautfarbe und der Reaktionen, die sie hervorruft, ist also auch eine Vorwegnahme der Struktur des ganzen Romans angelegt.

Hamid entscheidet sich auch hier für eine literarische Setzung von nebeneinanderstehenden Alternativen, die keine Faktizität für sich beanspruchen. Faktische Aussagen (über das eigene Leben) können dabei nur approximiert werden. Seine vermeintliche Fremdheit hat letztlich den Versuch einer vereindeutigenden Lektüre zur Voraussetzung, deren Gültigkeit der Roman mit seiner Insistenz auf der Variabilität und Fluidität des autobiographischen Subjekts zu bestreiten scheint. Fremdheit erscheint hier nicht als phänomenologische Grunderfahrung, sondern als Produkt ausschließender Interpretationen des facettenreichen Subjekts.

4. Fazit: Der Authentizität eine Falle stellen

Text und Paratext von Abbas Khiders Debüt *Der falsche Inder* bieten eine biographistische bzw. autofiktionale Lesart des Romans an. Eine Authentizität suchende Rezeption antizipierend, verhandelt *Der falsche Inder* genau diese Erwartungshaltung und reflektiert sie als Problemstellung. Die paratextuell vorbereitete Möglichkeit, den Roman in Bezug auf den realen Abbas Khider zu lesen, wird durch die Charakterisierung des fiktiven Rasul Hamid als ungreifbares Phantom spielerisch *ad absurdum* geführt. Das Verhältnis von Autor, Rahmenerzähler und Binnenerzähler ist in Folge prekär und nicht eindeutig aufzulösen. Darüber hinaus bietet die Binnenerzählung selbst variable Identitätsentwürfe des sprechenden Subjekts. Das Zustandekommen der Erzählung des eigenen Lebens und das Dasein des Erzählers als Schriftsteller sind wiederkehrende Gegenstände der Romanhandlung. Darin steht der Roman in der Tradition frühromantischer Literaturtheorie und geht darüber noch hinaus, wenn er den Autor nicht als primären Schöpfer, sondern auch als Rezipienten seiner eigenen Lebensgeschichte darstellt. Rasul Hamid ist dem namenlosen Erzähler der Rahmenerzählung ein falscher Fremder, eine alterierte Figuration des Eigenen. Zum Autoren wird er am Ende durch (Wieder-)Aneignung des Eigenen, das ihm als Fremdes begegnete. Die Re-Identifikation beider Figuren im letzten Satz des Romans hebt die begriffliche Spannung zwischen Eigenem und Fremden performativ auf. Der Roman kehrt das identitäts- und sinnstiftende Moment autobiographischen Erzählens an die Oberfläche, behandelt es aber nicht als individuellen schöpferischen Akt, sondern zeigt es in seiner sozialen und kommunikativen Situiertheit.

Viel mehr, als sich selbst einfach als autobiographisches oder autofiktionales Schreiben zu präsentieren, entwickelt und demonstriert der Roman damit eine metafiktionale Poetik autofiktionalen Schreibens, der nicht an Dokumentation oder Authentizität gelegen ist, sondern am Ausstellen ihrer eigenen Fiktionalität und der vielfältig konkretisierbaren Variabilität individueller Lebensgeschichten. Stattdessen scheint dem Roman ein ästhetizistisches Programm zu Grunde zu liegen, das selbst die persönliche Identität des (impliziten) Autors als flexibles Artefakt darstellt. In diesem Zusammenhang stellt der Roman auch ethnische Identität

bzw. Fremdheit als artifiziell dar. Ethnische Identität als Faktum ist im Roman genauso fragwürdig wie eine eindeutige Identität des Subjekts des autobiographischen Sprechens.

Literatur

- Anderson, Katherine. „Von der Wanderung zum Wandel: Die Migration des Abbas Khider in die deutsche Sprache als Traumabewältigung durch Erzählen.“ In: Elke Sturm-Trigonakis / Olga Laskaridou / Evi Petropoulou / Katerina Karakassi (Hgg.). *Turns und kein Ende? Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik*. Frankfurt a.M. 2017, S. 95-104.
- El-Kaddouri, Warda: „„Gott, rette mich aus der Leere!“ Verlust, Religiosität und Radikalisierung in den Fluchtnarrativen von Abbas Khider und Sherko Fatah.“ In: Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.). *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 39-51.
- Haakh, Nora. „Banden bilden, Räume schaffen, Diskurse durchkreuzen: Politisch Theater machen wie am Ballhaus Naunynstrasse.“ In: *Freitext. Kultur- und Gesellschaftsmagazin* 22 (2013), S. 36-42.
- Hilmes, Carola: „„Jedes Kapitel ein Anfang und zugleich ein Ende.“ Abbas Khiders fikionalisierte Lebensbeschreibung.“ In: Monika Wolting (Hg.). *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 135-146.
- Hofmann, Hanna Maria: „Erzählungen der Flucht aus raumtheoretischer Sicht. Abbas Khiders *Der falsche Inder* und Anna Seghers' *Transit*.“ Thomas Hardtke / Johannes Kleine / Charlton Payne (Hgg.). *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 97-121.
- Jensen, Annika / Müller-Tamm, Jutta. „Echte Wiener und falsche Inder. Strategien und Effekte autofiktionalen Schreibens in der Gegenwartsliteratur.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 315-328.
- Khider, Abbas. *Der falsche Inder. Roman*. Hamburg 2008.
- Schlegel, Friedrich: Fragmente [Athenäums-Fragmente]. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2.1: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Hg. von Hans Eichner. München u.a. 1967, S. 165-255.
- Schramm, Moritz. „Ironischer Realismus. Selbstdifferenz und Wirklichkeitsnähe bei Abbas Khider.“ In: Søren R. Fauth / Ralf Parr (Hgg.). *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn 2016, S. 71-84.
- Spiegel, Hubert: „Wenn ich auf Arabisch schreibe, handelt alles von Leid. Das Deutsche hält mich auf Distanz.“ Abbas Khider wird für seinen Debütroman ausgezeichnet. In: *Chamisso. Viele Kulturen – eine Sprache* 4 (2010), S. 10-13.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“ In: Dies. (Hg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 7-21.

Internetquellen

Mühling, Jens: „Der Illegale“. In: *Tagesspiegel* (19.9.2008). <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/abbas-khider-der-illegale/1328210.html>; Abruf am 30.1.2021.

Plath, Jörg: „Zwischen Bagdad und Exil“. In: *Deutschlandfunk Kultur* (2.2.2009). https://www.deutschlandfunkkultur.de/zwischen-bagdad-und-exil.950.de.html?dram:article_id=137094; Abruf am 30.1.2021.