

Zur Inszenierung kultureller Stereotype bei Adel Karasholi und Feridun Zaimoğlu

Janina Hecht (Tübingen/Karlsruhe)

I. Stereotype im Kontext transkultureller Literatur

Das Entstehen von Fremdbildern ist stets mit der Wahrnehmung des Eigenen und damit mit der Konstituierung eines Selbstbildes verknüpft. Beide Vorstellungen – die des Fremden und die des Eigenen – müssen dabei jedoch als Konstrukte betrachtet werden, die auch mit der Herausbildung von Stereotypen einhergehen, die wiederum der jeweiligen Bild-Konstituierung dienen. Als allgemeine Erklärung des Begriffs ‚Stereotyp‘ wird hier von einer Definition ausgegangen, wie sie von Hans Henning und Eva Hahn vorgeschlagen wird:

Ein Stereotyp stellt eine Aussage dar, und zwar ein (negatives oder positives) Werturteil, das gemeinhin von einer starken Überzeugung getragen wird [...] Es wird meist auf Menschen angewandt, und zwar auf menschliche Gruppen, die unterschiedlich definiert sein können: rassisch, ethnisch, national, sozial, politisch, religiös oder konfessionell, beruflich usw.¹

Die stereotype Wahrnehmung einer Menschengruppe, deren Homogenität dabei vorausgesetzt wird, führt über eine Leugnung der Heterogenität dieser Gruppe zu einer Negierung der Individualität der Einzelnen.²

Die Frage nach dem Umgang mit Stereotypen in transkultureller Literatur ist häufig auch mit Sais Theorie des Orientalismus verknüpft, wie sie in seinem die kulturwissenschaftlichen Diskurse der letzten Jahrzehnte maßgeblich beeinflussenden Werk *Orientalism* dargelegt wurde. Seine These, dass die Konstruktion eines Orientbildes aus ‚westlicher‘ Perspektive erst das Bild des Eigenen zu konstituieren vermochte, kann zum Teil auch auf die Bildung von Stereotypen innerhalb einer einzigen Gesellschaft übertragen werden, denn eine solche ‚Kontrastbeziehung‘ ist nicht nur durch verschiedene Räume in jeweils verschiedenen geographischen Grenzen und dadurch auch einer gewissen räumlichen Entfernung zu denken. Mit der Postulierung eines solchen Gegensatzes – ‚der Orient‘ und ‚der Westen‘ bzw. Europa – geht eine Verschleifung kultureller, sozialer und auch historischer Gemeinsamkeiten und Parallelen einher und es wird eine Fokussierung auf Gegensätzlichkeit erzielt.

¹ Hahn, Hans Henning/Hahn, Eva: Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung, in: Hans Henning Hahn (Hrsg.): Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen, Frankfurt am Main u.a. 2004, S. 17-56, hier S. 20.

² Vgl. ebd. S. 21.

Die Literatur ist ein zentrales Verhandlungsfeld für kulturelle Klischeebilder und Stereotype. Diese dienten dabei oftmals der stärkeren Charakterisierung verschiedener Figuren und somit auch der Inszenierung ihrer Unterschiede, etwa in der europäischen Komödie des 17./18. Jahrhunderts. Die stereotypen Zuschreibungen bezogen sich dabei sowohl auf persönliche Eigenschaften (Geiz, Hypochondertum, Verwirrtheit)³ als auch auf nationale Unterschiede.⁴ Die damit hervorgerufenen Bilder und Vorstellungen dienten aber nicht nur der Abgrenzung der Figuren voneinander; durch die stereotypen Zuschreibungen konnten vielmehr auch die Nebenfiguren zu „Kontrafolien der Haupthelden“⁵ werden, was auch zu einer Stabilisierung der Rolle der Hauptfiguren führte.

Im Falle der transkulturellen Literatur⁶ ist die Literarisierung kultureller Stereotype jeweils mit den Entstehungskontexten zu lesen, die den Texten zugrunde liegen: Mehrsprachigkeit und die Verhandlung hybrider Zustände führen zur Verweigerung nationaler Zuschreibungen und Verortungen. Es ist somit nicht verwunderlich, dass gerade transkulturelle Literatur immer wieder Spielarten stereotyper Bilder und Selbstbilder aufgreift. Dabei reflektieren die Autorinnen und Autoren in ihren Texten eben nicht nur ihre eigene kulturelle und persönliche Situation, sondern spiegeln gerade auch die Bilder und Haltungen wider, die ‚von außen‘ an sie herangetragen werden.⁷

Der zu beobachtende spezifische Erwartungshorizont aufseiten der Rezipienten muss dementsprechend in die Überlegungen über den Entstehungskontext dieser Texte miteinbezogen werden; gerade die ‚deutsch-türkische‘ und ‚deutsch-arabische‘ Literatur kann sich von den kulturellen und eben oftmals stereotypen Vorstellungen der (deutschen) Leserschaft sehr schwerlich lösen. Obwohl sich die wissenschaftliche Perspektive zwar in den letzten beiden Jahrzehnten deutlich verändert hat, sodass die Autoren heute weniger auf Rollenklischees von deutsch-türkischen ‚Gastarbeiterliteraten‘ festgelegt werden,⁸ darf nicht aus dem Blick geraten, dass sowohl die gesellschaftliche Haltung der Bevölkerung als auch die

³ Mit einigen dieser Figuren wurde dabei immer wieder gespielt, so in der Commedia dell’arte oder bei Molière, Marivaux, Beaumarchais etc.

⁴ Innerhalb der deutschen Literatur gibt es hierzu zahlreiche Beispiele, etwa die Darstellung des Franzosen Riccaut de la Marlinière in Lessings *Minna von Barnhelm*.

⁵ Lauer, Reinhard: Das Bild vom Anderen aus literaturwissenschaftlicher Sicht, in: Valeria Heuberger et al. (Hrsg.): Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen, Frankfurt am Main 1998, S. 45-54, hier S. 49.

⁶ Zur Diskussion über inter- bzw. transkulturelle Literatur siehe etwa: Volker C. Dörr: Multi-, Inter-, Trans- und Hyper-Kulturalität und (deutsch-türkische) ‚Migrantenliteratur‘, in: Dieter Heimböckel et al. (Hrsg.): Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften, München 2010, S. 71-86.

⁷ Wobei dieses ‚Außen‘ eben wiederum als ein Konstrukt zu interpretieren ist.

⁸ Dennoch darf nicht vergessen werden, dass gerade der Standpunkt der Germanistik diesbezüglich noch am Ende der 80er-Jahre durchaus widersprüchlich war: So hatte man zwar einen Adelbert-von-Chamisso-Preis etabliert und begonnen, sich wissenschaftlich mit den Texten zu beschäftigen, diese Literatur aber dennoch einer Sondersparte zuordnen wollen und gehofft, dass sie „nicht zu schnell, nicht zu selbstverständlich eine ‚nur deutsche Literatur‘ wird“; Ackermann, Irmgard: Zur Standortbestimmung der Ausländerliteratur, in: Heidi Rösch (Hrsg.): Literatur im interkulturellen Kontext. Dokumentation eines Werkstattgesprächs und Beiträge zur Migrantenliteratur, Berlin 1989, S. 55-57, hier S. 57.

Erwartungshaltung der Leser weiterhin wesentliche Einflussfaktoren bleiben. So wird etwa auf dem Buchrücken von Zaimoğlu Roman *Leyla* mit den Worten „Eine Familiensaga aus dem Herzen des Orients“⁹ geworben, um eben an die Vorstellungen eines fremden und farbreichen Morgenlandes anzuknüpfen, womit gerade stereotype Bilder verfestigt werden.¹⁰ Stereotype und ihre Anwendung auf bestimmte Gruppen treffen somit keinesfalls nur Aussagen über diese bezeichneten Gruppen, sondern spiegeln gleichzeitig auch die Meinungen und Perspektiven der Gruppe wieder, die sich dieser Begrifflichkeiten bedient und sie dazu benutzt, sich selbst von ‚den Anderen‘ abzugrenzen. Stereotype Begriffe sind also durchaus als Spiegelungen von Selbstbildern zu interpretieren.¹¹ Hierin liegt nun auch ein Charakteristikum der beiden folgenden Texte: Adel Karasholis Gedicht *Der alte Turban* und Feridun Zaimoğlu Text *Der Wissenshaber verschluckt sich nicht an Klugheit* setzen sich dezidiert mit kulturellen Stereotypen über ‚die Araber‘ und ‚die Türken‘ auseinander, reflektieren dabei aber auch die Blickwinkel der jeweils ‚Anderen‘ mit.

II. Adel Karasholis Literarisierung kultureller Stereotype: *Der alte Turban*

In Adel Karasholis Werk ist wiederholt eine Beschäftigung mit kulturellen Stereotypen auszumachen. Der in Syrien geborene Lyriker wurde als arabisch-deutscher Schriftsteller im (literatur-)wissenschaftlichen Diskurs der späten 70er und frühen 80er-Jahre in Deutschland der Kategorie ‚Gastarbeiterliteratur‘ zugeordnet und sein Werk versteht sich in vielerlei Hinsicht als Versuch, diesen Kategorisierungen zu entkommen. Seine Texte lassen sich dabei auch als Kritik an den stereotypen Araberbildern der Gesellschaft und einem Literaturbetrieb lesen, der sich eben gerade auch die Förderung bzw. Produzierung dieser zu eigen gemacht hat. Schon zu Beginn der 70er-Jahre hat Karasholi sich mit konkreten Problematiken des „Exotismus“ bzw. des „Orientalismus“ in der (deutschen) Literatur beschäftigt, wovon einige der in dieser Zeit entstandenen Gedichte zeugen. So etwa sein Gedicht *So wollen sie uns*, in dem bereits im Titel von einer Opposition zwischen Eigenem und Fremdem ausgegangen wird:

⁹ Zaimoğlu, Feridun: *Leyla*, Frankfurt am Main 2008.

¹⁰ Siehe zum Umgang mit Exotismus in arabisch-deutschen Texten auch Manar Omar: Zur deutschsprachigen Literatur arabischstämmiger Schriftsteller, in: *Die arabische Welt und der Westen. Der Bürger im Staat*, Jg. 56, H. 2, 2006, S. 122-130.

¹¹ Siehe dazu Hahn 2004, S. 26-28.

So wollen sie uns

Kamel hinter Kamel
Und barfuß der Mann mit dem Turban
Sand grenzt den Himmel ab
Sand die Zukunft
Sand und Kamele
So stehen wir in den Schaufenstern
Derer
Die davon leben¹²

Mit der bewussten Inszenierung dieser Klischeebilder – die als Sand, Turban und Kamele erscheinen – werden märchenhafte Assoziationsketten entworfen, die jedoch im letzten Teil des Gedichts wieder durchbrochen werden: Nicht das sprechende Ich will sich mit diesen Attributen schmücken, sondern die, die es in ein „Schaufenster“ stellen, stattdessen es bewusst mit diesen Attributen aus. Dass diese ‚Dekoration‘ auch mit einem Profitstreben einhergeht, zeigt die letzte Zeile des Gedichts.

Konkreter zeigen sich diese Tendenzen in Karasholis mehrteiligem Gedicht *Der alte Turban* aus dem 1978 erschienenen Gedichtband *Umarmung der Meridiane*. Im Folgenden sollen einige Textstellen daraus beleuchtet werden, die sich dezidiert mit Stereotypen beschäftigen. Das Gedicht ist in fünf nummerierte Strophen mit aufsteigender Versanzahl gegliedert; es beginnt zunächst mit folgender Passage:

Setzt ab von meinem Haupt
Den alten Turban
Zersprengt die Fesseln in euren Geschichten
Der tausendundeinen Nacht
Zerreißt dieses Bild
Aus den Illustrierten und Kinderbüchern¹³

Damit wird bereits die Intension des Textes deutlich: Das sprechende Ich bittet darum, seine Wahrnehmung – das einzelne „Haupt“ steht hier stellvertretend für eine ganze Gesellschaft – von stereotypen Vorstellungen zu befreien. Der Turban wird zu einem Symbol für die Zuschreibung eines ‚Arabischseins‘, das sich aus einem Orientbild konstituiert, das nun im Folgenden als veraltet und einseitig klassifiziert wird. Die Erwähnung von Tausendundeiner Nacht in inhaltlicher Nähe zu „Illustrierten“ und „Kinderbüchern“ verweist dabei auch auf die schriftliche bzw. bildliche Fixierung dieser Stereotype in der angesprochenen Gesellschaft – das Orientbild von Tausendundeiner Nacht wurde demnach weitergetragen bis in die Zeit der Illustrierten und wird in diesen dann wiederum reproduziert. Anschließend folgen diese Zeilen:

¹² Karasholi, Adel: So wollen sie uns, in: Wenn Damaskus nicht wäre, 3. Aufl., München 1999, S. 20.

¹³ Ebd.: Der alte Turban, in: Wenn Damaskus nicht wäre, 3. Aufl., München 1999, S. 23-24, hier S. 23 (im Folgenden TU).

Ich bin Hadji Chalif Omar nicht
Nicht der wandernde Beduine auf dem Kamel
Und der Ölscheich nicht mit falschen Zähnen¹⁴

Hier werden im Grunde drei Kategorien von stereotypen Bilder über ‚die Araber‘ entworfen, die sich als die auffälligen Sonderlinge, die rückständigen Wüstenbewohner oder die sich am Öl bereichernden Milliardäre formieren. Karasholi benutzt hier die arabische Transkription „Hadji Chalif Omar“ und nicht die eingedeutschte Schreibweise, die Karl May verwendete („Hadschi Halef Omar“); durch diese Distanzierung wird der fiktive Charakter dieser durch eine rein europäische Perspektive geprägten Figur betont.¹⁵

Dass auch die Vergangenheit schon von diesen Perspektiven geprägt und dementsprechend belastet ist, zeigt anschließend die zweite Strophe:

Gekettet war ich auf das Kamel
Vierhundert Jahre lang
Eingesperrt in Wüsten
Vierhundert Jahre lang
Zugestopft waren mir alle Lichtfenster
In meinem wollenen Haus
Vierhundert Jahre lang
Und in Gold gezaubert vierhundert Jahre lang
Stand mein Schweiß in den Schaufenstern derer
Die ich ernähren mußte¹⁶

In einer historische Rückblende wird hier auf viele Jahrhunderte verwiesen, in denen sich die Vorstellungen und stereotypen ‚Orient‘-Bilder des Westens nicht verändert haben, sondern die einzelnen Kulturen zunächst pauschal als rückständig („wollenes Haus“), dann aber auch - im Sinne eines romantisierten Orientbildes - als märchenhaft („in Gold gezaubert“) dargestellt wurden. Uta Aifan verweist darauf, dass die Wiederholung der Stereotype in dieser Strophe „deren Statik entgegen rationaler Vernunft und Entwicklung“¹⁷ unterstreiche. Wie in seinem Gedicht *So wollen sie uns* verwendet Karasholi hier auch wieder die Schaufenster-Metapher und verweist damit auf die Problematik des Ausgestelltseins.

Die dritte Strophe beginnt dagegen mit direkten Fragen:

Warum aber nennt ihr mich nicht al-Kindi
Oder Ibn Ruschd oder ar-Rasi die euch
Einst das Licht brachten des Fortschritts
Oder ganz einfach Adel Karasholi¹⁸

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Uta Aifan: Araberbilder. Zum Werk deutsch-arabischer Grenzgängerautoren der Gegenwart, Aachen 2003, S. 178.

¹⁶ TU, S. 23.

¹⁷ Aifan 2003, S. 180.

¹⁸ TU, S. 23.

Hier wird Bezug genommen auf historische Figuren, deren wissenschaftliche Tätigkeiten auch die europäische Gesellschaft maßgeblich mitbeeinflusst haben (viele weitere Personen wären denkbar). Die Namen verdeutlichen die Relevanz des Kulturtransfers bei der Herausbildung des europäischen Wandels und Fortschritts und fragen gleichzeitig danach, warum diese Personen in der öffentlichen Wahrnehmung eine weit kleinere Rolle spielen als etwa die zuvor angeführten namenlosen Figuren. Durch die Erwähnung des Autorennamens an dieser Stelle wird einerseits ein Bedauern bekundet, nicht als Individuum, sondern ausschließlich als Teil einer scheinbar geschlossenen Gruppe wahrgenommen zu werden. Andererseits spielt der Autor aber auch mit der eigenen Rolle: Indem er seine eigene Person einbringt, thematisiert er auch den fiktionalen Rahmen des Gedichts und reflektiert, eben durch diese Metafiktion, seine eigene Funktion innerhalb der dargestellten Problematik. Der zweite Teil dieser Passage beschäftigt sich nun weiter mit Phänomenen des Orientalismus:

Warum träumt ihr vom Harem
Noch in meinem Namen
Vom Gesicht riß doch meine Schwester längst
Der Mutter Schleier ab
Warum also tragt ihr ihn hoch als meine Fahne
Und malt mit seinen Farben mein Gesicht¹⁹

Hier wird Kritik geübt an einem undifferenzierten Umgang mit dem so bildmächtigen Kopftuch bzw. Schleier. Dass dieser jedoch in der dargestellten Metapher bereits durch die Schwester selbst abgerissen wurde, will darauf verweisen, dass hier bereits ein gesellschaftlicher Emanzipationsprozess von innen heraus stattgefunden hat, der aus europäischer Perspektive offenbar nicht erkannt wurde.²⁰ „Warum träumt ihr vom Harem“ verweist auf die Zeit der Haremsverklärung, deutlich geprägt von Abbildungen der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts,²¹ die eine fast konträre Wahrnehmung der arabischen Frau im Westen bewirkte, sodass diese häufig nur in zwei sich diametral gegenüberstehenden Facetten wahrgenommen wurde: als Opfer von Zwangsverschleierung oder als wollüstige Haremsbewohnerin.

Formal ist diese Strophe, die der Mittelteil des Gedichts darstellt, durch die Frageform der einzelnen Sätze strukturiert, was sie von den anderen vier Strophen des Gedichts unterscheidet. Diese Fragen sind jedoch nur durch das einleitende „Warum“ und die Satzstellung strukturiert, Satzzeichen werden hingegen keine gesetzt. Auch Antworten gibt es im An-

¹⁹ Ebd.

²⁰ Hierzu sind natürlich seit den letzten 40 Jahren seit Erscheinen des Gedichts auch vielfältige neue Strömungen mitzudenken, da die islamische Kopfbedeckung in vielen Ländern heute wieder andere, oftmals politische Züge trägt und viele heutige „Schwestern“ wiederum bewusst das Kopftuch tragen, das ihre „Mütter“ als die Schwestern, die hier erwähnt werden, damals abgelegt hatten.

²¹ Etwa durch Jean-Auguste-Dominique Ingres' „Das türkische Bad“.

schluss keine, womit deutlich wird, dass es in diesem Gedicht, wenn es auch von einer Anrede an ein Gegenüber getragen ist, dennoch zu keiner dialogähnlichen Situation kommt.

Der vierte und fünfte Teil des Gedichts beschäftigen sich nun auch mit der Zukunft der arabischen Gesellschaft. Die vierte Strophe inszeniert hierzu nun noch einmal stereotype Bilder, die in diesem Fall jedoch zusätzlich von osmanischen Traditionen geprägt sind:

Nein mein Land ist das türkische Bad nicht nur
In dem Kalifen badeten und Paschas und meinetwegen
Ali Baba und seine vierzig Räuber²²

Die erste Zeile kann hier doppelt interpretiert werden. Zum einen wird eine Distanzierung zu diesen Klischees vorgenommen, indem darauf verwiesen wird, dass das beschriebene „Land“ nicht erschöpfend durch Bilder wie türkische Bäder dargestellt werden kann; zum anderen wird dabei aber auch darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei der türkischen und der arabischen Kultur nicht um dieselbe handelt.²³ Somit wird hier auf die Verwischung verschiedener Phänomene abgezielt, die – unabhängig von ihrer historischen Entstehungszeit oder ihren regionalen Besonderheiten – oftmals im europäischen Diskurs direkt nebeneinander bestehen und deren unreflektierte Verwendung maßgeblich zu dem eben kritisierten Gesamtbild über den Orient beigetragen haben.

Die Strophe enthält weiter folgende Verse:

Ein Kind ist heut mein Land im Gefolge
Des Jahrhunderts
Ihm fallen die Milchzähne aus
Mit einem Fuß steht es im Mittelalter zwar
Ja das weiß ich auch
Doch mit dem andern im Morgendämmern
Eines neuen Tags
Es tritt auf
Auf der grell beleuchteten Szene der Welt
Es tritt hinaus
Aus dem scheinbar geschlossenen Tunnel des Elends²⁴

Hiermit wird deutlich gemacht, dass die arabische Gesellschaft ihr ‚Kindsein‘ ablegt, sich emanzipiert und selbstständig seine Zukunftsfähigkeit einleitet. Es wird ebenso noch einmal auf die Wahrnehmung vermeintlich rückständiger Länder als geschlossen („geschlossenes Elend“) verwiesen und eine zunehmende Etablierung der besagten Länder vorausgesagt.

²² TU, S. 24.

²³ Zur Wahrnehmung türkischer und arabischer Kultur als einheitlich finden sich vielfältige Beispiele, , etwa lautete der Titel der ersten direkt aus dem Arabischen übersetzten deutschen Koranübersetzung von David Friedrich Megerlin „Die türkische Bibel“ (1772); Hartmut Bobzin: Der Koran. Eine Einführung, 5. Aufl., München 2004.

²⁴ TU, S. 24.

Bestehende rückständige Faktoren werden dabei nicht geleugnet, diese sollen jedoch nicht davon ablenken, dass das andere „Bein“ bereits die im Wandel begriffene Seite betritt.

Die fünfte und letzte Strophe des Gedichts beginnt wie folgt:

Also setzt ab
Von meinem Haupt
den alten Turban
Gebt mich endlich frei und kommt
seht mich wie ich bin dort
Wo das Salzwasser sprudelt von den Stirnen²⁵

Die Forderung, die die erste Zeile aufwirft, erscheint hier nun als notwendige Konsequenz des zuvor Beschriebenen. Anschließend bittet das sprechende Ich „gebt mich frei“, wobei Freiheit mit einer Befreiung von alten Vorstellungen gleichgesetzt wird, die eine Beschränkung der Wahrnehmung bedeuten. „[K]ommt / seht mich wie ich bin dort“ kann dabei als Aufforderung bzw. Einladung verstanden werden, sich die betreffenden Gesellschaften tatsächlich vor Ort anzusehen. Die nächsten Zeilen machen dann deutlich, dass eine Revidierung der kritisierten Bilder das Ziel sein will:

In der aufsteigenden Sonne am Staudamm
Euch zu widerlegen
Wo die Kerze brennt nur noch für die Liebesnacht
Und die Eisenbahn dem Kamel die Rauchzunge zeigt²⁶

Hier wird deutlich gemacht, dass entgegen der kritisierten Vorstellungen längst ein technologischer Wandel stattgefunden hat, „Kerzenlicht“ und „Kamele“ wurden längst durch Elektrizität und Eisenbahn ersetzt.

Das Gedicht endet mit folgenden Versen, die die Aufbruchsstimmung, die das sprechende Ich bezüglich der arabischen Gesellschaft empfindet, noch einmal verdeutlichen:

Wo der Sturm gebrütet wird
Zu brechen die Ketten
Wegzublasen den angestaubten Staub
Auszulöschen die Herde geistiger Inflation
Denn was sonst suche ich wenn nicht dies
Unter den kühlenden Schatten stolzer Palmenwälder²⁷

Adel Karasholis Gedicht *Der alte Turban* verweist auf vielfältige Weise auf die weitläufig bestehenden und problematischen Sichtweisen des ‚Orients‘. Für die Kritik an diesen Vorstellungen werden jeweils Bilder verwendet, die sich gerade durch ihre Bekanntheit und ihren Verbreitungsgrad auszeichnen, Bilder also, die die bestehenden Stereotype zunächst nicht widerlegen, sondern diese gerade abbilden. Stereotype werden in Karasholis Gedicht also bewusst inszeniert. Dabei liegt die Besonderheit in der Wirkung, die diese Inszenierungen

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

bei den Rezipienten auslösen, denn diese sind es doch, die diese Kritik erst lesen; die auf Deutsch verfassten Texte richten sich auch dezidiert an eine deutsche Leserschaft.²⁸ Die dargestellten Stereotype sind nicht nur lose Reproduktionen der gesellschaftlich bestehenden Stereotype, sondern spiegeln durch ihre Literarisierung gleichzeitig die Erwartungen der Leser. So besteht die Kritik des Gedichts gerade darin, dass es vordergründig die bestehenden Lesererwartungen zu erfüllen versucht, um dann eben diese Erwartungen demaskieren zu können. Dies ist auch auf Textebene sichtbar, etwa in der Zeile „Ich bin Hadji Chalif Omar nicht“, wo erst das letzte Wort die Verneinung trägt (entgegen der eigentlichen deutschen Satzstellung)²⁹ und erst am Schluss die Bedeutung der Aussage ins Gegenteilige verkehrt wird. Damit können die verwendeten Bilder (Kamele, Harem, Schleier) und Verweise (Karl May) nicht mehr als harmlos und romantisierend betrachtet werden, sondern entfalten gerade durch den Aufzählungscharakter ihre eindrückliche Wirkung.

III. Zum Umgang mit Stereotypen in Feridun Zaimoğlu *Der Wissenshaber verschluckt sich nicht an Klugheit*

Feridun Zaimoğlu, bekannt geworden durch sein sprachgewaltiges Debüt *Kanak Sprak*, hat sich in den letzten Jahren innerhalb der deutschen Literatur zunehmend etabliert; sein bisheriges Werk zeigt sich in Themen und Sprache auffällig variationsreich. Schon in seinem Erstlingswerk *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* hat er sich mit Stereotypen auseinandergesetzt: Er näherte sich in diesem verschiedenen Bildern deutsch-türkischer Männer an, hat ihnen Sprache und Gestus sozusagen ‚auf den Leib geschrieben‘ und sie dadurch nicht nur sichtbar gemacht, sondern eben auch etabliert. Dass er dabei auch stereotype Bilder verfestigt hat, wurde ihm mehrfach vorgeworfen. Bei den Texten in *Kanak Sprak* handelt es sich um kurze, auf Interviews basierende Monologe, die vom Autor nachbearbeitet wurden. Sie erheben jedoch den Anspruch realer Beschreibungen bzw. winziger Biographien,³⁰ weswegen ihre literarische Einordnung nicht ganz einfach ist.

Manuela Günter schreibt über Zaimoğlus Überarbeitung von *Kanak Sprak*:

Er weiß, dass er den Kanaken 'türken' muss, um ihn sichtbar zu machen [...] Seine 'authentische' Sprache ist dementsprechend künstlich, das Verhältnis von 'Original' und Nachdichtung letztlich nicht zu rekonstruieren, ein Urheber der Reden nicht auszumachen.³¹

²⁸ Uta Aifan geht davon aus, dass auch weitere Gedichte Karasholis von dieser „starken Ausrichtung auf den Leser“ (Aifan 2003, S. 175) geprägt sind.

²⁹ Darauf verweist auch Uta Aifan; Ebd. S. 179, siehe dort auch Fußnote 869.

³⁰ Siehe dazu die Erklärungen im Vorwort; Zaimoğlu, Feridun: *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Berlin 2004.

³¹ Günter, Manuela: Arbeit am Stereotyp. Der ‚Türke‘ in der deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur, in: Christof Hamann/Cornelia Siebert (Hrsg.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, Hildesheim 2002, S. 161-175, hier S. 166-167.

Auch in *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft*, dem weiblichen Pendant, hat er eine ähnliche poetische Strategie weitergeführt. Die 26 Monologe, die in *Koppstoff* versammelt sind, folgen in Stil und Idee dem Erstlingswerk.³² Alle Texte werden zunächst durch einen kurzen vorangestellten Abschnitt eingeleitet und sind mit einem Untertitel versehen, der Aufschluss gibt über Name und Alter der jeweiligen Frau; darüber hinaus werden diese charakterisiert durch Berufe wie „Studentin“, „Putzfrau“, „Deutschlehrerin“, „Prostituierte“ oder „Barfrau“, aber auch durch Beschreibungen wie „Rapperin“ oder „Anarchistin“.

Der Titel des Werks, *Koppstoff*, kann mehrdeutig gelesen werden; er bezeichnet sowohl die Gedanken und Meinungen der Frauen, als auch wörtlich ein Stück Stoff, ein Kopftuch. Damit bedient sich Zaimoğlu bereits im Titel eines bildmächtigen Klischees bezüglich der (deutsch-)türkischen Frauen. Der Rückentext des Bandes kündigt allerdings etwas Konträres an: „Harte Reportagen voller Slang und Poesie [...] Und – ganz nebenbei – rechnet diese unvergleichlich kraftvolle Literatur mit den gängigen Türken-Klischees ab.“³³ Wie diese beiden Facetten innerhalb der Texte miteinander verwoben sind, soll nun anhand des Textes *Der Wissenshaber verschluckt sich nicht an Klugheit* gezeigt werden. Dieser trägt den Untertitel „Necla Hanım, 63, Putzfrau“, die vorangestellte Passage lautet:

Lesung in einer Gesamtschule. Necla Hanım wischt den Flur. Sie wünscht mir auf dem Weg zum Lesesaal gutes Gelingen. Ein paar Stunden später treffe ich sie zufällig am Ausgang. Sie wird gerade von ihrer Tochter abgeholt. Sie laden mich zu sich nach Hause auf Tee und Kurabiye (Trockengebäck) ein. Dort sage ich ihr, daß es mir eine Ehre wäre, sie erzählen zu lassen.³⁴

Der Text beginnt anschließend wie folgt:

Nichts zu melden, kein Handschlag zu tun, Wasser, so wie sie flossen, fließen zu lassen, und wenn sie in andere Betten fließen, Flußbett Gott zu überlassen, der Wasserverläufe wie Striche einkerbt ins Dürre und in unsere Köpfe Wirrwarr setzt, damit wir falsch werden, weil dann unser kluger Kopf krüppelt von soviel freier Sicht und nackter Sicht und unverhüllter Sicht. Mundhalten ist mein Gang der Dinge, mit Mund zu gab man mir den Verweis, und ich mischte nichts rein, ich griff nicht zu, ich machte aus meinem Fleisch nur den Arbeitsknecht, der fein ist in Reinemache: Feudel ins Wasser tauchen, Feudel vom Dreck der Schuhe freiwringen, Feudel um gestielte Betten legen, Feudel über Böden ziehen.³⁵

Dieser erste Abschnitt bezieht seine Wirkung aus der offensichtlichen Diskrepanz zwischen einleitender Passage, Titel und Untertitel einerseits und dem folgenden Text andererseits. Der einleitende Teil bedient sich zunächst einem bekannten und auch medial häufig inszenierten Stereotyp: die Figur wird als Putzfrau in einer Schule dargestellt, die nach kurzem

³² Maria Brunner merkt an, dass diese Frauen jedoch viel „kantiger und herber“³² auftreten würden als ihre männlichen Pendants aus *Kanak Sprak*. Maria E. Brunner: "Migration ist eine Hinreise. Es gibt kein 'Zuhause', zu dem man zurückkann." Der Migrationsdiskurs in deutschen Schulbüchern und in Romanen deutsch-türkischer AutorInnen der neunziger Jahre, in: Manfred Durzak/Nilüfer Kuruyazici (Hrsg.): Die andere deutsche Literatur. Istanbul Vorträge, Würzburg 2004, S. 71-90, hier S. 86.

³³ Zaimoğlu, Feridun: *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg 1998.

³⁴ Ebd., S. 121.

³⁵ Ebd.

Kennenlernen, den Fremden zu sich nach Hause zu Gebäck und Tee einlädt. Doch in der anschließenden Schilderung ihres Lebens bedient sich diese Person einer ungewöhnlichen Sprache und einer auffälligen Grammatik. Es werden über die Beschreibungen des Arbeitens Verbindungen zum Element Wasser geknüpft, wobei dieses als fließendes, alles in sich vereinendes Subjekt dargestellt wird. Dabei sind die Wortbildungen („freiwringen“, „gestielte Besen“) und Reihungen („einkerbt ins Dürre“, „unser kluger Kopf krüppelt“) sehr ausdrucksstark und bildreich und ihre Rede keinesfalls sprachlich defizitär. Die Passage versprachlicht die ständigen Wiederholungen, die die Arbeit der Person charakterisiert, dabei sind die vier dargestellten Handgriffe („Feudel ins Wasser tauchen, Feudel vom Dreck der Schuhe freiwringen, Feudel um gestielte Besen legen, Feudel über Böden ziehen“) durch die Rhythmik der Beschreibungen an die Tätigkeiten angelehnt und transformieren diese auf die sprachliche Ebene. Wird auch zu Beginn eine Art aufgedrängtes Schweigen (als „Mundzu“ bezeichnet) thematisiert, bewirkt der Gesamtcharakter dennoch im Grunde Gegensätzliches: die dargestellte Figur verfügt über eine ganz eigene Sprache.

Die stereotypen Vorstellungen werden hier also offensichtlich über die sprachliche Ebene gebrochen. Nun bleibt es aber nicht bei den Beschreibungen, sondern es werden immer wieder Bezüge hergestellt zu Außenstehenden:

Güzel oğlum, bunu anlaman lazım, alles, was du tust, tust du in einem Zeichen, und das Zeichen erscheint den anderen wie dein ganz besonderes Zeichen, womit sie dich und deine Worte und dein Mundzu verbinden. Am Ende steht ihr Schläuwerden aus dir, sie sagen über dich, was sie als Zeichen erkannt haben, und meist ist ihre Mißgunst das Zeichen.³⁶

Hier wird die Reduktion der Wahrnehmung thematisiert, die zu einer Verengung des Blicks der Betrachter führt; offensichtlich nehmen die anderen nur stereotype Eigenschaften wahr und benutzen diese dann wiederum, um sie der jeweiligen Person zuzuschreiben. Doch die Figur selbst scheint diese Mechanismen nicht nur zu kennen, sondern auch die Wirkung dieser Stereotype durchschaut zu haben. Es folgt daher folgende Analyse:

Aber hör sie nur reden über mich: Sie ist eben eine einfache Frau, sie tut ihre Arbeit gewissenhaft, sie versteht ein bißchen Deutsch, man muß sich nur ganz langsam mit ihr unterhalten. All ihre nicht schönen Behauptungen über mich, ich bin also die Zeugin meines Bildes, des Bildes von mir, das man in einem Museum ausstellen kann wie all diese wild gekrakelten Kunstwerke, denn das Zeichen des Museums ist es ja, starrzumachen, damit die Dinge nicht flüchten können aus toter Luft.³⁷

Hier werden die Vorstellungen der anderen demaskiert; sie sagt von sich, sie sei „die Zeugin ihres Bildes“, wodurch sie gleichzeitig aber dem Stereotyp einer unmündigen und auch wenig gebildeten Putzfrau entgeht. Obwohl sie rein äußerlich dem Bild entspricht, das die

³⁶ Ebd., S. 122.

³⁷ Ebd.

anderen von ihr haben, entlarvt sie dieses und reflektiert gleichzeitig über die Wahrnehmung der Außenstehenden. Dass diese Vorstellungen kaum beeinflussbar oder wandelbar sind, wird durch das Bild des Museums verdeutlicht, die Figur empfindet sich selbst als ausgestellt. Präzise reflektiert sie weiter:

Ich verstehe ihre Augen ganz genau, ganz genau kenne ich ihr Schlawerwerden über mich: die dicke unförmige Putzfrau, die genau befolgt, was man ihr aufgetragen hat: Nicht mehr als zwei Kappen Reinigungspulver in den halbwasservollen Eimer, das hat sie also doch verstanden, wir können uns über unsere Türkin nicht beklagen.³⁸

Hier wird die Diskrepanz zwischen äußerer Wahrnehmung und innerer Reflektion auf die Spitze getrieben. Durch das Befolgen der kleinen Regeln wird ihr ein scheinbares Wohlbefinden entgegengebracht, das sie jedoch vielmehr degradiert. Ihre Arbeitgeber sehen sie als „unsere Türkin“, was auf die Verbindungen von Macht und Ausbeutung verweist; sie ist der „Arbeitsknecht“ der anderen. Welche Bedeutung die Zeichen, von denen sie spricht, bei der Zuschreibung von Zugehörigkeit haben, zeigt sich an folgender Stelle: „Mein Zeichen ist ganz starr. Auch wenn anderer deutscher Frauen Kittel bunt sind, bin ich das geblümete Töntchen.“³⁹ Damit wird hier auf die Wahrnehmung der ‚Anderen‘ verwiesen, die nur das offensichtlich Stereotype fokussieren. Bei anderen Personen werden diese Zeichen jedoch – da sie keinen relevanten Zeichencharakter mehr aufweisen – ganz einfach ignoriert.

Der Text endet schließlich mit den Worten: „Meine Zunge paßt nicht in diese Zeit. Und so lege ich den geblümeten Kittel an und scheuere den Boden und bin doch nicht das Bild und die Bilder der anderen.“⁴⁰

Dieser letzte Satz verdeutlicht die Unausweichlichkeit der Situation; die Figur harrt weiter in ihrer Rolle (scheuert den Boden), ausstaffiert mit den jeweiligen Attributen (geblümeter Kittel), womit auch das stereotype Bild von ihr bestehen bleibt, obwohl sie selbst um die verknappte und einseitige Wahrnehmung der Anderen weiß. Dennoch macht der Text deutlich, dass die Figur diesem Bild nicht entspricht, die sprachliche Ebene bricht die inszenierten Stereotype und enttarnt sie dadurch als Illusionen.

Was für Zaimoğlu *Kanak Sprak* gilt, gilt in ähnlicher Weise auch für die Texte in *Koppstoff*. Die dargestellten Figuren konfrontieren die Leser nicht nur mit ungeahnten Bildern und Strukturen, sie spiegeln auch deren eigene Vorurteile und stereotype Vorstellungen wider. Die besondere Wirkung, die Zaimoğlu ‚Kanakstas‘ auf den (deutschen) Leser entfalten, liegt für Klaus-Michael Bogdal in einer Art doppeltem Spiegelmoment:

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 124.

Der „Kanake“ tritt dem „deutschen“ Leser als Doppelgänger seiner eigenen Vorurteile entgegen wie Frankenstein. Du hast mich geschaffen: Hier bin ich! [...] Und er ist seinem deutschen Schöpfer doppelt unheimlich, weil er wirklich lebt und ihm als Projektion des Eigenen so ähnlich ist.⁴¹

Dies lässt sich auch auf den Text *Der Wissenshaber verschluckt sich nicht an Klugheit* übertragen: Die spezielle Wirkung wird erzielt, weil die dargestellte Figur in der Wahrnehmung der Leser als solche tatsächlich derart kategorisiert wurde. Zaimoğlu konfrontiert seine Leser also mit deren Fremd- und Selbstbildern. Gleichzeitig bricht er jedoch mit diesen; die Putzfrau ist eben nicht die, als die sie wahrgenommen wird. In poetischer Sprache reflektiert sie über ihr Tun, versteht die Mechanismen der Wahrnehmung der Andren und setzt dem ihr eigenes Bild entgegen. Nicht die angeblichen „Wissenshaber“ erfassen demnach die Situation, sondern allein die Figur selbst durchleuchtet scharfsinnig die Mechanismen hinter deren Blickwinkeln.

Dieses Konzept kann seit diesen frühen Texten als ein wesentliches Charakteristikum im gesamten Werk Zaimoğlus angesehen werden, ob in der Beschreibung vermeintlicher Klischeebilder in seinem in Anatolien angesiedelten Roman *Leyla* oder in der Erzählung *Häute* oder einem Bruch mit denselben wie in seinem Roman *German Amok*. Auffällig ist dabei, dass dieses Konzept nicht nur in einzelnen Werken unterschiedliche Schwerpunkte setzt, sondern dass sich vielmehr beide Tendenzen – Verfestigung von kulturellen Klischees und Bruch – gleichzeitig und dadurch im Grunde auch ergänzend durch die Werke selbst ziehen.

IV. Resümee

Die Auseinandersetzung mit kulturellen Stereotypen ist in den beiden vorgestellten Texten ein wesentliches, geradezu konstitutives Merkmal. Kritisiert Karasholi ein jahrhundertealtes europäisches Araberbild, thematisiert Zaimoğlu ein deutlich jüngeres, aber nicht weniger degradierendes Türk(inn)enbild in der deutschen Gesellschaft.

Karasholi macht seine Kritik an einem ganzen Gesellschaftsbild fest, für das der Turban als Sinnbild verwendet wird. Zaimoğlu verwendet in seinem Text eine konkrete einzelne Figur, deren gesellschaftliche Stereotypisierung jedoch ebenso auf eine ganze Gruppe übertragen werden kann. Der Titel *Koppstoff* setzt sich bereits mit einem äußerlichen Bild – dem Kopftuch – auseinander. Beide Autoren benutzen für die Formulierung ihres Bildes Metaphern des Ausgeliefert- und Ausgestelltseins; Karasholi spricht in beiden vorgestellten Gedichten

⁴¹ Bogdal, Klaus-Michael: Wo geht's denn hier nach Kanakstan? Deutsch-türkische Schriftsteller auf der Suche nach Identität, in: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): Literatur und Vielsprachigkeit, Heidelberg 2004, S. 237-247, hier S. 242.

von einem Schaufenster, Zaimoğlu im vorgestellten Text von einem Museum. Beide Metaphern referieren auf ein statisches Bild, in dem die Figuren allein der Betrachtung dienen und keine tiefere Auseinandersetzung mit ihnen möglich wird. Dennoch gibt es im Umgang mit Stereotypen in den beiden vorgestellten Texten auch bedeutsame Differenzen, die auch analog zur Entwicklung der inter- bzw. transkulturellen Literatur in Deutschland zu sehen sind. In ihrer Funktion als Stellvertreter ihrer „sprachlosen Landsleute“⁴², als die die Autorinnen und Autoren der interkulturellen Literatur der 60er und 70er-Jahre häufig fungierten, machten sie oftmals eben gerade die Lebens- und Arbeitssituation der Zuwanderer zu Themen ihrer Literaturen. Barbara Fennell legt dar, dass in diesen frühen Texten kein echter Dialog mit der Aufnahmegesellschaft auszumachen sei, die Texte stattdessen an einen „imaginären anderen“⁴³ gerichtet seien und attestiert diesen eine „zwangsweise monologe Beziehung“.⁴⁴ Auch die in Karasholis Gedicht aufgeworfenen Fragen bleiben unbeantwortet. Zaimoğlu hingegen vertritt mit seiner Literatur der 90er-Jahre eine völlig andere Phase, in der sich die Autoren emanzipiert, d.h. auch von dieser Stellvertreterfunktion gelöst haben, und sowohl die Gesellschaft als auch die Wissenschaft eine völlig neue Perspektive einnimmt. Dieser Wandel ist in den Texten selbst auf vielfältige Weise zu greifen. Özkan Ezli charakterisiert diese Phase wie folgt:

Zaimoğlus und Özdamars Literatur repräsentieren nicht mehr Probleme zwischen den Kulturen und Identitäten, ihre Sprache hinterfragt vielmehr, verfremdet die Abbildungen realer Zustände, hebt die kulturellen Differenzen auf eine andere Ebene und macht deren Zuordnung unmöglich.⁴⁵

Bei Karasholi bleibt es bei einer Darstellung der stereotypen Bilder; es werden zwar Alternativen vorgeschlagen (etwa in Form von Gelehrten wie Ibn Ruschd oder ar-Rasi), jedoch charakterisiert das Gedicht eine appellative Haltung und es richtet sich direkt an ein Publikum, das auch als solches angesprochen wird.

Bei Zaimoğlu jedoch entkräftet die dargestellte Figur durch ihre Sprache und ihre Reflexionsfähigkeit direkt ihr eigenes „Bild“; diese Entkräftung geschieht also nicht durch die Haltung der dargestellten Figur, sondern durch die sprachliche Struktur des Textes selbst.

Beide Texte spielen jedoch mit Inszenierungen von Stereotypen, die – auf verschiedene Weise – durch Methoden der Demaskierung konsequent zu einem Bruch mit denselben führen.

⁴² Esselborn, Karl: Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland, in: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 23, 1997, S. 47–75, hier, S. 51.

⁴³ Fennell, Barbara F.: Sprache, Literatur und Identitätsentwicklung: Ausländerliteratur in der Bundesrepublik, in: Margaret Stone/Gundula Sharman (Hrsg.): Jenseits der Grenzen. Die Auseinandersetzung mit der Fremde in der deutschsprachigen Kultur, Oxford 2000, S. 159–173, hier S. 161.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ezli, Özkan: Von der Identitätskrise zur einer ethnographischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Literatur und Migration. Text und Kritik, München 2006, S. 61–73, hier S. 67.

Literatur

Karasholi, Adel: Wenn Damaskus nicht wäre. Gedichte, 3. Aufl., München 1999.

Zaimoğlu, Feridun: Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft, Hamburg 1998.

Zaimoglu, Feridun: Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft, Berlin 2004.

Zaimoglu, Feridun: Leyla, Frankfurt am Main 2008.

Ackermann, Irmgard: Zur Standortbestimmung der "Ausländerliteratur", in: Heidi Rösch (Hrsg.): Literatur im interkulturellen Kontext. Dokumentation eines Werkstattgesprächs und Beiträge zur Migrantenliteratur, Berlin 1989, S. 55-57.

Aifan, Uta: Araberbilder. Zum Werk deutsch-arabischer Grenzgängerautoren der Gegenwart, Aachen 2003.

Bogdal, Klaus-Michael: Wo geht's denn hier nach Kanakstan? Deutsch-türkische Schriftsteller auf der Suche nach Identität, in: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): Literatur und Vielsprachigkeit, Heidelberg 2004, S. 237-247.

Brunner, Maria E.: "Migration ist eine Hinreise. Es gibt kein 'Zuhause', zu dem man zurückkann." Der Migrationsdiskurs in deutschen Schulbüchern und in Romanen deutsch-türkischer AutorInnen der neunziger Jahre, in: Manfred Durzak/Nilüfer Kuruyazici (Hrsg.): Die andere deutsche Literatur. Istanbul Vorträge, Würzburg 2004, S. 71-90.

Dörr, Volker C.: Multi-, Inter-, Trans- und Hyper-Kulturalität und (deutsch-türkische) 'Migrantenliteratur', in: Dieter Heimböckel et al. (Hrsg.): Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften, München 2010, S. 71-86

Esselborn, Karl: Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland, in: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 23, 1997, S. 47-75.

Ezli, Özkan: Von der Identitätskrise zur einer ethnographischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Literatur und Migration. Text und Kritik, München 2006, S. 61-73.

Fennell, Barbara F.: Sprache, Literatur und Identitätsentwicklung: Ausländerliteratur in der Bundesrepublik, in: Margaret Stone/Gundula Sharman (Hrsg.): Jenseits der Grenzen. Die Auseinandersetzung mit der Fremde in der deutschsprachigen Kultur, Oxford 2000, S. 159-173.

Günter, Manuela: Arbeit am Stereotyp. Der ‚Türke‘ in der deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur, in: Christof Hamann/Cornelia Sieber (Hrsg.): Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur, Hildesheim 2002, S. 161-175.

Hahn, Hans Henning/Hahn, Eva: Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung, in: Hans Henning Hahn (Hrsg.): Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen, Frankfurt am Main u.a. 2004, S. 17-56.

Lauer, Reinhard: Das Bild vom Anderen aus literaturwissenschaftlicher Sicht, in: Valeria Heuberger/Arnold Suppan/Elisabeth Vyslonzil (Hrsg.): Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen, Frankfurt am Main 1998, S. 45-54

Omar, Manar: Zur deutschsprachigen Literatur arabischstämmiger Schriftsteller, in: Die arabische Welt und der Westen: Der Bürger im Staat, Jg. 56, H. 2, 2006, S. 122-130.