

GÜLS WELT
Erzählen und Modernisierung in Selim Özdogans
Die Tochter des Schmieds

ABSTRACT

Gül's World

Selim Özdogan, born in 1971 in Cologne/Germany, first became known as an author whose texts were strongly influenced by pop culture. His latest novel *Die Tochter des Schmieds* (*The Blacksmiths's Daughter*) (2005), however, is the biography of a woman who was born in the 1940s in Turkey and grew up there. In this text, narration constitutes a collective memory of the prehistory of Turkish migration to Germany. The protagonist and her life are described in a way that avoids conventional images of the suppressed Turkish woman as well as oriental clichés. By making the similarities and the differences between a German and a Turkish biography known to the German readers, the novel offers a chance to add the prehistory of migration to the cultural memory of a hybrid German society.

Der im Jahre 1971 in Köln geborene Selim Özdogan überraschte im Jahre 2005 mit dem Roman *Die Tochter des Schmieds*, in dem die Lebensgeschichte einer jungen Frau in der Türkei vor deren Migration nach Deutschland in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts beschrieben wird.. Özdogan war bis dahin mit authentisch erscheinenden Schilderungen der Stimmung Jugendlicher hervorgetreten. Mit Titeln wie *Es ist so einsam im Sattel, seit das Pferd tot ist* (1995) und *Nirgendwo & Hormone* (1996) traf er das Lebensgefühl einer jungen Lesergemeinde, die keineswegs durch gemeinsame Erfahrungen von Migration oder durch Beziehungen zu einer durch Migration geprägte Elterngeneration bestimmt war. An Özdogan lässt sich in diesem Sinne exemplarisch die Problematik des Terminus "deutsch-türkische Literatur" herausstellen, denn außer dem Namen des Autors deutete bei der Lektüre der genannten Texte nichts auf einen interkulturellen Charakter und auf hybride Erfahrungen eines Übergangs zwischen verschiedenen Kulturen, die mit dem

erwähnten Terminus assoziiert werden. Als Selim Özdoğan im Jahre 1999 den Förderpreis des Adelbert von Chamisso-Preises für Autorinnen und Autoren mit nicht-deutscher Muttersprache erhielt, war ihm die Auszeichnung eher bedenklich, weil sie einer Nischenliteratur zugedacht schien und weil der Autor das Gefühl einer Sonderrolle seiner Texte vehement ablehnte, weil er sich als deutscher Schriftsteller verstand, der mit türkischen Themen und mit der türkischen Sprache in seiner Literatur nichts zu tun hatte.

Um so erstaunlicher und überraschender erscheint Özdogans Wendung hin zu einem typisch „deutsch-türkischen“ Thema, der Beschreibung der Biographie einer Frau in der Türkei in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg. Der Text kann im Zusammenhang mit Romanen bekannter deutsch-türkischer Autoren gesehen werden, die sich thematisch ähnlichen Bezügen widmeten, aber doch von der Tendenz her gänzlich unterschiedliche Akzente setzten. So hat Emine Sevgi Özdamar bekanntlich in ihrem bereits 1998 erschienenen ersten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* in autobiographischer Perspektive das Bild der Emanzipation einer jungen Frau aus sehr engen familiären Bindungen in einer anatolischen Jugend beschrieben, wobei der Schwerpunkt ihrer Darstellung eben in einem radikalen Bruch mit dem überkommenen Frauenbild der türkischen Tradition liegt (wobei gleichzeitig wesentliche Momente dieser Tradition nicht zuletzt auch im Formalen, aber auch im Bezug der Protagonistin zu ihrer Großmutter bewahrt und genutzt werden). Nach Özdoğan und ganz unabhängig von ihm hat Feridun Zaimoglu im Frühjahr 2006 in seinem Roman *Leyla* eine ganz ähnliche anatolische Geschichte einer jungen Frau erzählt (deren Nähe zu Özdamars Geschichte im deutschen Feuilleton erst nach einer euphorischen ersten Rezeptionsphase problematisiert wurde). Zaimoglus Roman unterscheidet sich von Özdamars Text in entscheidender Weise dadurch, dass im Zentrum seines Erzählens eine dominante Vater-Figur steht, deren brutales und unmenschliches Verhalten das Leben aller Familienmitglieder und eben auch der im Titel genannten Protagonistin des Romans in äußerst negativer Weise beeinflusst.

Özdogans Roman hebt sich von den beiden genannten dadurch ab, dass ihm spektakuläre Handlungsmomente wie Rebellion oder brutale Unterdrückung gerade fehlen. Er beschreibt das Leben und die Entwicklung einer jungen Frau in einer türkischen Gesellschaft, die den Übergang von einer agrarisch-handwerklichen zu einer industrialisierten erlebt, und er beschreibt diesen Übergang zwar nicht idyllisierend oder schönfärberisch, aber doch so, dass der

Eindruck eines ‚normalen‘ und völlig unspektakulären Geschehens entsteht. Wie in seinen popliterarischen Texten zeigt sich Özdogan als ein Schilderer des Alltags, der auf Bewertungen und Kommentare weitgehend verzichtet und als Chronist das völlig durchschnittliche Leben seiner Protagonistin bis zu deren Migration nach Deutschland beschreibt.

Mit diesem Verfahren nähert sich der zeitweilige Popliterat einer ganz traditionellen Form und Funktion des Erzählens, der es darum geht, wesentliche Erfahrungen der Menschen dem Vergessen zu entreißen und sie im kollektiven Gedächtnis zu bewahren. In diesem Erzählen wird Özdogan insofern zu einem deutsch-türkischen Autor, als er durchaus exemplarisch die Geschichte einer ganzen Generation erzählt, die Geschichte nämlich von Menschen, die in der türkischen Provinz sozialisiert worden sind und die in den sechziger Jahren die Möglichkeit wahrgenommen haben, zur Verbesserung ihrer wirtschaftlichen Situation den Schritt in die Migration nach Deutschland zu gehen. Diesen Menschen gibt der nachgeborene Erzähler mit seinem Roman ihre Geschichte zurück, und er ermöglicht seinen Altersgenossen, aber auch dem deutschen Publikum insgesamt einen Einblick in die Erfahrungen und in die Mentalität von Menschen, die den Übergang von der türkischen Kultur in die einer bereits weitgehend modernisierten europäischen Industriegesellschaft gewagt haben. Özdogan bleibt in seinem Roman ein Chronist des Alltags; er beschwört liebevoll eine untergegangene Welt und gibt dem Leser auf, eine Reflexion über die Gewinne und Verluste anzustellen, die mit dem Wechsel von Land und Kultur verbunden sind.

Die folgenden Darlegungen versuchen Özdogans Erzählprojekt zu beschreiben und seine Bedeutung herauszustellen. Wesentlich erscheint, dass Özdogan die Literatur in den Kontext der Stiftung eines kollektiven Gedächtnisses stellt, dass er versucht, Klischees eines konventionellen Orientalismus zu vermeiden, dass er sich an der Problematik des Übergangs von traditionellen Gesellschaften in die Moderne abarbeitet und die Funktion des Erzählens in beiden Kontexten reflektiert. Seine Heldin ist keine Rebellin, sondern akzeptiert weitgehend die traditionellen Geschlechterrollen ihrer Gesellschaft, deren Bedrohung im Zuge der Modernisierung aber durch die Schwächung der Rolle des Patriarchen ebenso deutlich wird wie in den Lebensläufen ihrer Schwestern, die andere Optionen wahrnehmen und das Rollenmuster einer selbständigen und emanzipierten Frau zu realisieren suchen. Der postmoderne Blick des einundzwanzigsten Jahrhunderts steht dem traditionellen Fortschrittsdenken

einer euphorischen Moderne sehr fern, und er nimmt deshalb weder Partei für die ‚progressiven‘ noch für die ‚traditionellen‘ Figuren seines Erzählprojekts – und er kann auch nüchtern die Opfer deutlich machen, die sich aus dem Verlust traditioneller Bindungen und aus dem Weg in die Modernisierung ergeben. Der deutsche Leser seines Romans ist aufgefordert, das kollektive Gedächtnis des zwanzigsten Jahrhunderts, das durch prominente literarische Texte wie etwa Günter Grass' *Blechtrommel* und Uwe Johnsons *Jahrestage* besetzt erscheint, durch die Erinnerungen der Migranten zu ergänzen, deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu deutschen Biographien der 1950er und 60er Jahre ihm zu bedenken aufgegeben sind. Die Epik des Alltags und der Normalität, die Özdoğan präsentiert, zeigt dabei die türkische Ausgangskultur der Migrantinnen und Migranten nicht als problematisch, rückständig oder menschenverachtend, sondern als eine spezifische Ausprägung eines an Traditionen und Gemeinschaften orientierten Lebens, wie es im Zuge einer epochalen Ungleichzeitigkeit einerseits in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts beschrieben wird, wie es aber andererseits auch in Parallele zu deutschen Biographien der 1950er Jahre zu verstehen ist. Nicht die Alterität der türkischen kulturellen Erfahrung steht bei Özdoğan im Zentrum, sondern eher ein universalistischer Ansatz, der eine männlich dominierte traditionelle Gesellschaft zeigt, die aber nicht in einem klischeehaft modernistischen Sinne als Hort der Unterdrückung dargestellt wird, in der vielmehr ‚normale‘ Erfahrungen gemacht wurden, die deshalb für die heutigen Rezipienten interessant sind, weil sie die Vorgeschichte unserer aktuellen Erfahrungen darstellen.

I

Die aktuelle Diskussion der Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft weist den Konzepten von Gedächtnis und Erinnerung eine zentrale Bedeutung für das Verständnis und die Funktion von Literatur zu.¹ Es gibt eine Krise der (nationalen) Gemeinschaften und der Kollektive, die ein überindividuelles Gedächtnis zu stützen in der Lage sind. In diese Lücke stößt in signifikanten Kontexten die Literatur, die in der Lage ist, individuelle Erinnerungen zu reproduzieren, die einen exemplarischen Charakter gewinnen können. Im Zuge

¹ Vgl. Franziska Schöbeler: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung. Unter Mitarbeit von Christine Bähr. Tübingen, Basel 2006, S. 195-219.

der europäischen Migrationsströme des zwanzigsten Jahrhunderts ist die Notwendigkeit evident, Traditionen und Identitäten zu konstruieren, die nicht mehr naturwüchsig gegeben sind. Die Migration bedeutet eine doppelte Isolation: einerseits eine Distanzierung von dem Kollektiv, das in der ‚Heimat‘ zur Identitätsstiftung des Einzelnen beigetragen hat, andererseits eine Fremdheit der Erinnerungen und Traditionen, die für die Aufnahmegesellschaft einen konstitutiven Charakter annehmen. Umgekehrt sind die Traditionen und ‚großen Erzählungen‘ der Migrantinnen und Migranten eben den Mitgliedern der Aufnahmegesellschaft fremd. Speziell im Bereich der deutschen Gesellschaft ist das prototypisch Fremde in der muslimischen Frau verkörpert, deren Welt als Universum der Fremdbestimmung wahrgenommen und die einseitig als Opfer verstanden wird. Aktuelle engagierte Publikationen über die Unterdrückung der muslimischen Frau, wie die von Necla Kelek² und Ayaan Hirsi Ali³, sind ohne jeden Zweifel von großer Bedeutung für die Bewahrung der Menschenrechte muslimischer Frauen; sie sind aber auch geeignet, das Stereotyp der unterdrückten Muslimin zu zementieren.

In diesem Kontext betreibt Selim Özdogans Roman *Die Tochter des Schmieds* in gewisser Hinsicht eine ‚Normalisierung‘ des Bildes der türkischen Frau. Indem er nämlich die Kindheit und Jugend einer jungen Türkin in der Zeit vor der türkischen Migration nach Deutschland beschreibt und dabei ein unspektakuläres Bild entwirft, das sich nicht unbedingt von Vorstellungen unterscheidet, die sich auf deutsche Biographien der unmittelbaren Nachkriegszeit beziehen, bringt er die fremde muslimisch-türkische Frau den deutschen Leserinnen und Lesern näher. Einerseits stiftet er in einem gewissen Rahmen Kontinuität und Tradition für die türkischen Migrantinnen und Migranten, deren kollektives Gedächtnis in diesem Roman (mit-)geschrieben wird; andererseits ermöglicht er den interessierten Mitgliedern der deutschen Mehrheitsgesellschaft einen Zugang zu Erfahrungen der Minderheit, die deren *Ähnlichkeit* mit denen der Mehrheit unterstreicht.

Zwar geht es Özdogan naturgemäß auch darum, das Spezifische einer türkisch-anatolischen Biographie darzustellen; er zeigt aber auch Erfahrungen mit familiären Konstellationen, Adoleszenz und Geschlechterverhältnissen, die als

² Vgl. Necla Kelek: *Die fremde Braut*. Köln 2005.

³ Vgl. Ayaan Hirsi Ali: *Mein Leben, meine Freiheit*. Die Autobiographie. München, Zürich 2006.

Momente anthropologischer Konstanz erscheinen. Im Sinne dieser Gestaltungsabsicht vermeidet der Autor des Romans *Die Tochter des Schmieds* weitgehend Orientalismen, das heißt stereotype Bilder, die eine vermeintliche sinnliche Fülle des Orients und eine üppige Metaphorik verwenden. Während der Klappentext des Aufbau-Verlags gerade solche Ausdrücke des Romans zitiert, die auf eine solche Welt der orientalischen Klischees zu verweisen scheinen („Glanz meiner Augen“, „schön wie der Mond“, „die Geschichte von Gül ist voll Zärtlichkeit, Leid und Sehnsucht“), ist Özdogans Text weitgehend von einem sachlichen Duktus bestimmt, der sich der erwähnten Tendenz zu einer ‚Normalisierung‘ der für die deutschen Rezipienten fremden Erfahrungswelt des Romans anpasst.

II

Zunächst ein Blick auf den Plot des Romans:

Der Schmied Timur, ein Heldentyp mit stechend-blauen Augen und einem Rücken breiter als der aller anderen Männer, führt ein anstrengendes, aber glückliches Leben mit seiner Frau Fatma. Sie ist „schön wie ein Stück vom Mond“, kann Geschichten erzählen und gebiert ihm bald eine Tochter. Das Paar nennt sie Gül, die Rose. Es ist ein anatolisches Kleinfamilienglück. Doch eines Tages steckt sich Timur mit Typhus an, auch seine Frau wird krank und wird ins Krankenhaus eingeliefert. Doch während Timur gesundet, kommt Fatma nicht mehr zurück. Timur heiratet bald die neunzehnjährige Arzu, denn er braucht eine Frau für die Kinder, doch er liebt Arzu nicht. Oft besucht er Fatmas Grab, und Arzu erzieht die Kinder, die nicht ihre sind, pflichtbewusst, aber ohne Anteilnahme. So fällt Gül, der Ältesten unter den Geschwistern, die Rolle der Mutter zu. In der Schule bekommt sie bald Probleme, weil sie keine Zeit hat, sich neben den Familiengeschäften um Lesen und Schreiben zu kümmern. So, wie Gül ihre neue Rolle zugefallen ist, nimmt sie sie an. Der Roman *Die Tochter des Schmieds* handelt von einer Frau, deren Güte alle für sie einnimmt, die aber nie gelernt hat, etwas für sich zu fordern. Fünfzehn Jahre lebt Gül auf dem Land, hört Radio und kratzt dem Vater die

wunden Waden. Dann heiratet sie Fuat, einen Mann vom Militär, den sie nicht liebt. Sie folgt ihm nach Delmenhorst in die Fremde, erst für ein Jahr, um wie er Geld zu verdienen, dann bleibt sie für immer.⁴

Der Überblick verdeutlicht den skizzierten Befund, dass der Romancier einerseits eine Idyllisierung der vergangenen, dörflich-agrarisch strukturierten Lebens- und Gesellschaftsform vermeidet, andererseits aber als Chronist des Alltags auf jede einseitige Bewertung und auch auf spektakuläre Momente von Handlung verzichtet. Die Funktion des Erzählens, die einer namenlosen auktorialen Instanz zugeordnet ist, bleibt mit der Protagonistin des Romans verbunden, die eine familiäre Erinnerung rekonstruiert und stabilisiert und damit ihren Schwestern, die ihrerseits eher rebellisch gegenüber den Traditionen sind, Zusammenhang, Kohärenz und Stabilität vermittelt. Durch die Erinnerung an Kindheitserlebnisse (die im Roman ebenfalls vorkamen) stiftet die Erzählerin Gül Vertrautheit, aus der heraus erst eine Distanzierung von gemeinsamen Wurzeln möglich erscheint:

In den nächsten Tagen sitzen Sibel und Gül viel zusammen. Gül erzählt, woran sie sich noch erinnern kann. Kleidet zum erstenmal all die Bilder in ihrem Kopf in Worte. Und Melike setzt sich schon sehr bald zu den beiden und hört zu, ohne dazwischenzureden. Gül kann sich an das Dorf erinnern, die Gewehre ihres Vaters, die Schlägerei auf dem Dorfplatz, daran, wie ihre Mutter gesagt hat *Jetzt hast du mich totgekitzelt*, an das Krankenhaus, an Tante Hülya und Onkel Yücel. (TS⁵, 164)

Das Erzählen stammt, wie Walter Benjamin in seinem Essay *Der Erzähler* dargelegt hat, aus dem Zusammenhang einer handwerklich-agrarisch strukturierten Gesellschaft.⁶ Der Erzähler „weiß Rat“ und er kennt seine Umgebung und seine Gemeinschaft genau so wie der Schmied seine Arbeit kennt und beherrscht. Im Gegensatz zu Benjamins Konzept zeigt Özdogan aber auf, dass das Erzählen auch dann seine Funktion bewahren kann, wenn die handwerkliche Dorfgesellschaft vom Untergang bedroht erscheint. Der Roman beschreibt gerade den Übergang von der vorindustriellen Gesellschaft in die industrielle Moderne, und er beschreibt sogar eine Beschleunigung dieses Übergangs durch das Erlebnis der Migration (das in dem Text nicht selbst

⁴ Kai Wiegandt: Selim Özdogan: Die Tochter des Schmieds. Süddeutsche Zeitung, 6. Juli 2005.

⁵ Mit der Sigle „TS“ wird zitiert aus Selim Özdogan: Die Tochter des Schmieds. Roman. Berlin 2005.

⁶ Vgl. Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: W. B.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main 1982, S. 385-410.

ausdrücklich beschrieben wird, das aber in Andeutungen als Zielpunkt der Geschichte Güls präsent bleibt). Gül bewahrt in der erinnernden Erzählung die elementaren Erfahrungen der Familie und der dörflichen Gemeinschaft, die keineswegs glorifiziert werden, die aber eine Kohärenz der eigenen Lebensgeschichte garantieren und die den jüngeren Schwestern durchaus eine Art Vermächtnis mitgeben. Die Erinnerung liefert prägnante Bilder, die sich von den durch technische Medien vermittelten der Industriegesellschaft unterscheiden:

Die Bilder sind so klar und scharf in ihrem Kopf, als wäre das alles gestern erst passiert. Sie sieht, wie ihr Vater den Löffel wirft, und sie fühlt, was sie damals gefühlt hat. Sie sieht die Bilder nicht, wie sie sie damals gesehen hat, sie sieht alles wie von oben, sie sieht sich selbst dort stehen, doch sie fühlt, was sie damals gefühlt hat. (TS, 164)

Empathie und Distanz empfindet die Erzählerin im Bezug auf das Erzählte, auf die vergangenen Erfahrungen. Diese sind einerseits Teil ihres Lebens, andererseits sieht sie von oben herab auf diese Erfahrungen und gewinnt dadurch die Fähigkeit zur Distanz und zur relativierenden Reflexion. Diese überwiegt aber nicht, vielmehr bleibt eine emotionale Betroffenheit, die eine Konstante in Güls Leben sein wird und die mit der notwendigen Entfernung aus dem Mikrokosmos der Kindheit zu tun hat:

Und sie weint beim Erzählen. Auch in fünfzig Jahren noch wird sie die Bilder in aller Schärfe sehen, und sie wird die Gefühle wieder und wieder durchleben, denn es wird ihr nicht möglich sein, die Gefühle von außen zu betrachten wie die Bilder. (TS, 164f.)

Die Vergegenständlichung der Erinnerungen als Bilder steht also dem Bewusstsein der Identität zwischen erinnerndem und erinnerten Ich gegenüber. Die identitätsstiftende Funktion der Erinnerung führt gleichzeitig zu einem Gefühl der Trauer um das Verlorene. Wenn wir hier die „Suche nach der verlorenen Zeit“ assoziieren können, so ist wie beim Modell des französischen Romanciers Proust und stärker noch als bei ihm mit dem allgemeinemenschlichen und quasi-existentiellen Verlust der Kindheit eine spezielle Erfahrung verbunden, die mit der Auflösung vertrauter Strukturen durch die technisch-industrielle Entwicklung zu tun hat. So ist Gül zwar die Tochter des Schmieds, aber sie selbst und vor allem ihr späterer Mann sind nicht mehr durch die handwerkliche Tätigkeit definiert, die Fähigkeiten und Fertigkeiten voraussetzt und ihrem Träger Identität und Selbstbewusstsein vermittelt. Die Migration nach Deutschland ersetzt die handwerkliche Arbeit durch die

entfremdete Tätigkeit der industriellen Arbeit, die durch das Fließband gekennzeichnet ist und nicht mehr auf individuellen Fähigkeiten des Einzelnen basiert, sondern diesen vielmehr zur Nummer macht, zu einem Rädchen im Getriebe, das durch jeden beliebigen anderen ersetzt werden kann. So ist die Erinnerung an die Kindheit und Jugend Güls mit der Sicherheit der Stellung und der Persönlichkeit des Vaters verknüpft, und die Erzählerin nimmt ihre gesicherte Identität aus der Anerkennung, die sie als Lieblingstochter von dem Handwerker-Patriarchen erfährt (die aber eine Generation später schon fast nicht mehr existiert). So wird Güls Erzählen zu einer festen Gewohnheit, die auch den jüngeren Schwestern Anerkennung und Selbstbewusstsein vermittelt:

Es wird schon bald zu einem Ritual, daß Sibel, Melike und Gül zusammensitzen und Gül von Fatma und von früher erzählt. Es wird zu einem Ritual, das sie in den nächsten Jahren oft praktizieren. Doch Gül wird immer für sich behalten, wie Timur mal drauf und dran war, Melike vom Dach des Stalls zu werfen. (TS, 165)

Der Verlust der kindlichen Geborgenheit ist durch die Plotstruktur des Romans besonders betont, indem Gül und ihre Schwestern die Mutter aufgrund von deren tödlicher Typhus-Erkrankung verloren haben. Die emotionale Zuwendung durch die leibliche Mutter fehlt ihnen, und sie haben zu Arzu, der neuen Frau des Vaters, ein eher nüchternes und distanziertes Verhältnis. Das Fehlen des mütterlichen Moments wird in besonderer Weise verdeutlicht durch die bisweilen aufscheinende (potentielle) Gewalttätigkeit des Vaters, der neben seinen liebevollen Zügen auch grausame hat – verweist er doch mit seinem Namen auf den Mongolenfürsten Timur, der im dreizehnten Jahrhundert ganz Asien und auch die heutige Türkei mit seinen Eroberungszügen in Angst und Schrecken versetzt hat.

Doch Gül, die Erzählerin, bewahrt die guten wie die schlechten Erinnerungen, und sie flößt Fremden Vertrauen ein, die ihr bereitwillig erzählen. Wenn in der deutschen Fremde eine junge türkische Arbeiterin Gül ihre Lebensgeschichte erzählt, dann hat diese durch ihre Offenheit eine Kommunikationssituation geschaffen, die es der Kollegin ermöglicht, eine eigene Konstruktion von Identität über die Erfahrung der Migration hinaus zu stiften und auf diese Weise mit der problematischen eigenen Situation besser umzugehen:

<..> die junge Frau wird sagen: - Ich möchte dir alles erzählen. Und sie wird anfangen bei ihrer Kindheit, sie wird berichten, was sie mit ihrer Freundin beim Küehüten gemacht hat, wird erzählen von den Soldaten, von den anderen Männern, von ihrem ersten Ehemann, der dreimal so alt war wie sie, von dem zweiten, vom Schwager des zweiten, von dem Gerede, von der neuen Stadt und dem neuen Mann und dem neuen Land, und Gül wird versuchen, ihr Staunen zu

verbregen, aber ihre Tränen wird sie nicht zurückhalten können, so daß sie nun weint statt der jungen Frau. Und sie wird sich daran gewöhnen, daß die Menschen ihr vertrauen, ohne daß sie je verstehen wird, warum das so ist. (TS, 285)

Dass die Menschen sich auf Gül verlassen und ihr die Geschichten ihres Lebens anvertrauen, das liegt daran, dass Gül selbst offen ist gegenüber den Erfahrungen der Vergangenheit, dass sie selber Lebensgeschichten erzählt und die anderen dazu bringt, die eigene Erfahrungen wiederum zum Gegenstand einer Erzählung zu machen. In der anonymen Situation der deutschen Fabrik wird so Identität gestiftet und bewahrt. Indem den Figuren am Fließband Geschichten beigegeben werden, gewinnen diese auch für die Leserinnen und Leser von Özdogans Roman eine Transparenz, die helfen kann, die Stereotype zu überwinden, die eine gelingende Kommunikation mit den Migrantinnen und Migranten nachhaltig erschweren. Vor diesem Hintergrund erscheint es möglich, das Verbindende und das Trennende in dem Lebenslauf Güls zu unterscheiden, also herauszustellen, worin die türkische Biographie sich von einer deutschen unterscheidet und wo Gemeinsamkeiten zu finden sind.

III

Verhaltensweisen und familiäre Strukturen, die für traditionelle Verhältnisse in der Türkei charakteristisch sind, betreffen zunächst sozusagen erwartungsgemäß die Stellung des Mannes. Dessen Privilegierung bestimmt in massiver Weise die Familiengeschichte Güls, denn dass zum Beispiel ihre Mutter im Gegensatz zu Timur ihren Typhuserkrankung nicht überlebt, das liegt nicht primär an einer biologisch zu erklärenden Schwäche ihres Geschlechts, sondern daran, dass ihre Schwiegermutter ihrem Mann viel mehr Fürsorge und Pflege angedeihen lässt als ihr:

Am nächsten Tag konnte auch Fatma nicht aufstehen, das Fieber hatte sie gepackt und der Nebel sie eingehüllt, aber sie bekam mit, daß ihre Schwiegermutter sich sehr viel mehr um ihren Sohn kümmerte als um sie. Was konnte sie schon dagegen tun, daß sie in ihren durchgeschwitzten Sachen liegenblieb, daß sie nicht alle paar Stunden frische Laken bekam, daß ihr nicht mehr als eine halbe Tasse Brühe in den Mund gelöffelt wurde, weil sie so langsam schluckte. Was sollte sie dagegen tun, daß sich auch in den nächsten Tagen kaum etwas daran änderte. Sie lag neben ihrem Mann, dem es von Tag zu Tag besser ging. (TS, 53f.)

Aber nicht *die Frau* schlechthin erscheint in dieser traditionellen Gesellschaft als ein Wesen zweiter Klasse, sondern vor allem die junge Frau, die noch keine Kinder hat. Die Frau als Schwiegermutter erlangt eine so starke Stellung, dass selbst der patriarchalisch denkende und agierende Mann sich kaum oder nur mit List zu behelfen weiß. Dies zeigt sich in einer komischen Episode des

Romananfängs, als Timur bemerkt, dass seine Mutter auf seine junge Frau eifersüchtig und neidisch ist. Da Timur die geliebte Frau gar nicht verprügeln will, verfällt er auf den Ausweg, in dem Zimmer der jungen Eheleute Geräusche zu machen, die der strengen Schwiegermutter den Eindruck vermitteln, die junge Frau werde von ihrem Ehemann verprügelt:

Hör mal, sagte er eines Abends zu Fatma, hör mal, ich glaube, ich weiß, was wir tun können. Das nächste Mal, wenn meine Mutter sich beschwert, dann ziehe ich dich hier ins Zimmer, und ich schlage auf die Sitzkissen und brülle ein wenig herum, und du schreist auf wie vor Schmerz, dann gehe ich raus, und du bleibst noch ein wenig drinnen. /Jedesmal, wenn Zeliha sich bei ihrem Sohn über ihre Schwiegertochter beschwerte, gingen die beiden nun in ihr Zimmer, und kurz darauf hörte man Schläge und Schreie. Die Beschwerden wurden immer seltener. (TS, 19)

Diese Szene zeigt eine charakteristische Ambivalenz der traditionellen Generationen- und Geschlechterordnung, wird diese doch zugleich respektiert und nicht respektiert. Die Stellung der alten Schwiegermutter wird mit der Modernisierung ebenso in Frage gestellt werden wie die des patriarchalischen Mannes. So wird Zelihas Enkelin Melike sich ihren Mann selber aussuchen, von diesem eine respektvolle und gleichgestellte Behandlung erwarten und sich von der Schwiegermutter keine Vorschriften machen lassen. Auf der anderen Seite zeigt Özdogans Roman, dass die traditionelle Aufteilung der Geschlechterrollen den Frauen nicht nur Rechte verweigerte, dass es vielmehr eine Aufteilung der Kompetenzen und Zuständigkeiten gab, die auch den Männern Entscheidungen abnahm:

Timur dreht die Mütze in seiner Hand. <...> Der Schmied ist überfordert. Nachdem sein Vater gestorben ist, war er schon sehr früh der Mann im Haus, doch er hat sich immer viel sagen lassen von seiner Mutter und später von Fatma. Es ist ihm zur Gewohnheit geworden, zu glauben, die Frauen wüßten in einigen Dingen besser Bescheid. Hat ihn nicht seine Mutter mit Fatma verheiratet? Ging es ihm nicht sehr gut, als Fatma noch Teppiche geknüpft und sich um sein Geld gekümmert hat? (TS, 118)

Wenn sich hier auch Differenzierungen innerhalb einer sehr konventionellen Ordnung der Geschlechterrollen zeigen, so ist doch in Güls Jugend und in ihrem Eintritt in das Leben der Erwachsenen eine repressive Tendenz zu erkennen: Gül „verzichtet“ auf eine angemessene Schulbildung, um sich in den Dienst der jüngeren Schwestern zu stellen; es ist ihr verboten, auf der Straße junge Männer nur anzuschauen, und sie verzichtet aus Gründen der Scham und der konventionellen Rollenerwartung auf eine sich andeutende

Annäherung an einen jungen Mann, den sie persönlich kennt und der ihr als Person sympathisch ist.

Dieser konventionellen Lebensweise entspricht eine Melancholie, welche die charakteristische Ambivalenz dieses traditionellen Lebens ausmacht. Diese Melancholie, die von Gül mit einer durch das Radio verbreiteten Musik, dem „anatolischen Blues“ (TS, 92) in Verbindung gebracht wird, entspricht der bitter-süßen Stimmung des konventionellen Kleinstadtlebens, das „etwas mit dem Tod zu tun hat. Mit dem Leid, der Vergeblichkeit und damit, daß man sich trotzdem mühen muß, daß man lieben kann, beschützen und wachsen.“ (TS, 92) Dieser anatolische Blues könnte aber entsprechend zeitversetzt auch im deutschsprachigen Raum vorkommen und eine ländliche Gesellschaft charakterisieren, sei es nun das Mecklenburg Uwe Johnsons, das Masuren Siegfried Lenz' oder das Gebiet des Bodensees bei Martin Walser. Und so finden sich auch charakteristische Elemente in der Geschichte Güls, die eine spezifisch türkisch-anatolische Perspektive überschreiten und ansatzweise eine universalistische Tendenz deutlich werden lassen.

Jenseits der aufgezeigten Geschlechterklischees ist Gül der Liebling ihres Vaters. Und wenn auch einerseits der Eindruck entsteht, das weibliche Kind sei über den Vater und Patriarchen definiert, so wird Gül doch auch dem Sohn des Schmieds vorgezogen und *als weibliches Individuum* von ihrem Vater geschätzt:

Gül entwickelt sich immer mehr zum Liebling ihres Vaters. Er hat sie gern um sich, *meine Tochter, die meine Uhr gefunden hat*, nennt er sie oder auch *die Tochter des Schmieds Timur*, er nennt sie *Schatz* und *meine Rose* und *Glanz meiner Augen*, wie ihre Mutter es häufig getan hat. Oft nimmt er sie mit, wenn er etwas zu tun hat, er freut sich, wenn sie in die Schmiede kommt. (TS, 96)

Das persönliche Verhältnis des Schmieds zu seiner Tochter bewirkt ansatzweise die Überwindung einer Geschlechterordnung, in welcher der Frau lediglich der häusliche Bereich zugeordnet erscheint. Dieses Bewusstsein der *Individualität* des einzelnen Menschen verstärkt sich durch die Lektüre eines westeuropäischen oder amerikanischen Romans, den Gül zu lesen bekommt. So fremd die Erfahrungen der Titelheldin dieses Buches Gül zunächst erscheinen mögen, weil sie aus der modernisierten Welt des Westens stammen, so deutlich wird der jungen Leserin doch eine Gemeinsamkeit, die auf der Universalität menschlicher Erfahrungen zu beruhen scheint:

Also fängt sie an, das Buch zu lesen. Sie stellt sich die großen Häuser vor, die beschrieben werden, die schick gekleideten Menschen, das fremde Land. Sie gerät mit den ausländischen Namen schnell durcheinander, dennoch werden die Figuren von Seite zu Seite lebendiger, kommen ihr näher, obwohl sie in dem Buch kaum etwas aus ihrer eigenen Welt wiederfindet. Schließlich fiebert sie mit der jungen Frau mit, die angeblich befleckt sein soll. Niemand glaubt ihr die Wahrheit, nämlich, daß sie rein ist. Gül begreift, daß es um etwas geht, was sie nicht ganz versteht, etwas Großes, Geheimnisvolles, sie begreift aber auch, daß sie niemanden danach fragen kann. Aber sie weiß, wie es ist, wenn niemand einem die Wahrheit glaubt. Diese Frau fühlt dasselbe wie sie. (TS, 126)

Und da es die Großmutter war, die Gül zu Unrecht beschuldigt hat, sie habe getrockneten Traubensaft entwendet, rebelliert die doch so fügsame Gül, indem sie einmal im Leben etwas Ausgefallenes und Exzentrisches tut:

Gül füllt eine der Schüsseln mit kaltem Wasser und schleicht sich von hinten an ihre Großmutter an, die allein am Rand des marmornen kreisförmigen Liegeplatzes in der Mitte des Bades sitzt. Gül klettert auf den Marmorstein, unter dem sich der Heizkessel befindet, und kippt dann ihrer Oma von hinten die Schüssel mit dem kalten Wasser über den Kopf. Im Weglaufen hört sie das Geschrei. (TS, 138)

Hier erweist sich, dass die anatolische Gesellschaft im Gegensatz zu dem Klischeebild des europäischen Orientalismus keine geschichtslose, auf einer unveränderlichen Ordnung aufbauende Welt darstellt. Auch in dieser Welt vollziehen sich wie in der westlichen Konflikte, Entwicklungen und Modernisierungsprozesse, deren Ambivalenz der Roman in anschaulicher Weise darstellt. Gül, die gefügsige Türkin, ist ein Individuum wie Emma Bovary und Effi Briest – und wenn sie auch ihrer traditionellen Rolle weitestgehend treu bleibt, so unterstützt sie doch ihre Schwestern, die einen anderen Weg gehen und damit die Annäherung der türkischen Gesellschaft an die westliche Moderne forcieren.

IV

Özdogans Roman beschreibt die Ambivalenz der Modernisierung, deren Verluste und Errungenschaften. In ‚altmodischer‘ Weise beschreibt er ohne eine engagierte Tendenz das traditionelle Leben der Kleinstadt und des Dorfes; er beschreibt die Herkunft der Menschen, die in der deutschen Industriegesellschaft ‚gelandet‘ sind und von denen eine Modernisierung gewissermaßen im Schnellverfahren erwartet wird. Er zeigt, dass der Übergang in die Fremde mit einem Identitätsverlust einher gehen kann, wenn den Menschen ihr Gedächtnis verloren geht – und in dieser Hinsicht erfüllt sein Roman die traditionelle Funktion des Erzählens, die darin besteht, Identität zu

stiften und das kollektive Gedächtnis zu bewahren. Allerdings ist die bewahrende Tendenz des Textes auch nicht in dem Sinne rückwärts gewandt, dass die Illusion vermittelt würde, es sei möglich, die verlorene Zeit zurück zu holen. Nein, Güls Welt ist eine Welt der Vergangenheit, aber eine, die zur Identität einer ganzen Generation gehört. Indem die deutsch-türkische Literatur zu dieser Identitätsbewahrung beiträgt und insofern eine übertriebene Assimilation an die Mehrheitskultur des Aufnahmelandes unterbindet, zeigt sie dem „deutsch-deutschen“ Leser die Vielfalt von Identitätskonzepten und Persönlichkeitsentwürfen, die seine Gesellschaft kennzeichnen. Und dieser lernt einerseits das Spezifische der anatolischen Erfahrungen kennen, das Eigenarten der Kultur betrifft, die zu einem Element der interkulturellen deutschen Gesellschaft geworden ist – und er wird sich andererseits der Tatsache bewusst, dass in der spezifischen Erfahrungen der Migranten Momente vorhanden sind, die den Prägungen des deutschen kollektiven Gedächtnisses gar nicht fremd sind. In der postmodernen Gesellschaft könnten sich – so ließe sich die implizite Utopie von Özdogans Roman vielleicht formulieren – die Angehörigen der Mehrheits- und der Minderheitskultur über ihre Erfahrungen mit der Ambivalenz der Modernisierung austauschen und in dem Patchwork einer pluralen Identität an Formen der Kommunikation ‚basteln‘, die in der Massengesellschaft persönlichen Bedürfnissen gerecht werden. Güls Welt mag den deutschen Leserinnen und Lesern fremd sein, Güls Suche nach einem lebenswerten Leben gewiss nicht – und so ist Özdogans Roman ein Baustein einer neuen Identität und eines neuen kollektiven Gedächtnisses auch der deutschen Gesellschaft des einundzwanzigsten Jahrhunderts.