

Sophie König

„wohin jetzt mit mir“, „wohin mit dieser Geschichte“ –Standortsuche und Selbstverortung in Dinçer Güçyeters *Unser Deutschlandmärchen*

„Vater, Mutter, wohin jetzt mit mir“,¹ steht rechtsbündig gedruckt auf der ersten, auf die Titelseite folgenden Seite des 2022 erschienenen und 2023 mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichneten Romans *Unser Deutschlandmärchen* von Dinçer Güçyeter, visuell erinnernd an ein vorangestelltes Zitat oder Motto. Blättert man um, folgt eine baugleiche Seite: „wohin mit dieser Geschichte“² wird die vorangehende Frage weitergeführt und ausgeweitet. Das Schriftbild, geprägt durch das dominante Weiß, die leere linke und die spärlich bedruckte rechte Seite, lässt die Fragen etwas verloren auf den papiernen Flächen stehen, die sie umgeben. Ohne Satzzeichen, ohne abschließende Fragezeichen oder Punkte bleiben sie zunächst offen, lassen sich auch grammatikalisch nicht abschließend einordnen. Es spiegeln sich Schriftbild und Sprache, denn auch durch die Platzierung der Schrift auf der rechtsäußeren Seite des Blatts wird auf das Um- und Weiterblättern referiert und dazu aufgefordert, der Suche nach einem Ort zu folgen. Die an die Eltern gerichteten Fragen „wohin jetzt mit mir“, auf die eigene Person bezogen, und „wohin mit dieser Geschichte“, auf den Text referierend, werden als Ausgangspunkte des Texts gesetzt. Sie implizieren die momentane Abwesenheit eines gesicherten Aufenthaltsortes und stellen gleichzeitig in Aussicht, ebendiesen im Roman oder, über den Verweis auf seine Materialität und die Seiten aus Papier, gar im physischen Buch selbst zu finden.

Die Frage der räumlichen Selbstverortung stellt sich gerade im Kontext von Texten akut, die sich mit gesellschaftlichen Strukturen befassen.³ So formuliert auch die US-amerikanische Literatur- und Kulturwissenschaftlerin bell hooks in

1 Dinçer Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 5. Aufl., Berlin 2023, 5.

2 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 7.

3 Barbara Bausch und Julia Weber stellen eine ähnliche, auf die Gegenwart zugespitzte Diagnose, die auch die Kategorie Klasse einbezieht: „Sei es in Bezug auf Kriege in und außerhalb Europas, strukturellen Rassismus, tradierte Vorstellungen von Geschlecht und *gender*, Klassenfragen oder politische und soziale Verwerfungen: Die Gegenwart fordert zur Selbstpositionierung heraus.“ Barbara Bausch und Julia Weber, *Literarische Positionierung in der Gegenwart. Einleitung*, in: *Standortbestimmungen. Literarische Positionierung in der Gegenwart*, hg. von dens., Berlin 2025, 9–29, hier: 9.

Where we stand: class matters (2000) ihr Thema über eine kollektive Standpunktangabe. In der Vorrede, „where we stand“, präzisiert sie den Ausgangspunkt ihrer Überlegungen: „Nowadays it is fashionable to talk about race or gender; the uncool subject is class. It’s the subject that makes us all tense, nervous, uncertain about where we stand.“⁴ Die gerade mit der Frage nach der Kategorie Klasse verbundene kollektive Unsicherheit drückt hooks über den nicht determinierten Standpunkt innerhalb eines Diskurses aus; in Gücyeters Roman liegt sie innerhalb einer Gesellschaft begründet, die durch eine Matrix intersektionaler Diskriminierungsmechanismen geprägt ist. Dabei wird die Frage nach dem eigenen sozialen Standpunkt bei Gücyeter in eine Suchbewegung überführt, die die Kartografie der ihr zugrunde liegenden Strukturen aus *race*, *gender* und *class* erst sichtbar macht.⁵

Die beschriebene Standortsuche betrifft auch die Selbstverortung innerhalb vorcodierter literarischer Gattungen und Genretraditionen.⁶ *Unser Deutschlandmärchen* ist zusammengesetzt aus kurzen Prosatexten, Liedern, lyrischen wie dramatischen Textteilen und Fotografien, die dennoch gesammelt als Roman bezeichnet werden. Unter anderem aus den Perspektiven der Großmutter Hanife, der Mutter Fatma und des Sohnes Dinçer werden dabei in Fragmenten eine Familien- und mehrere Lebensgeschichten erzählt: von einer griechischen Migrantin in der ruralen Türkei, der Migration zunächst in die Stadt, dann nach Deutschland, der Ankunft und dem Leben als „Gastarbeiterin“⁷ sowie dem Aufwachsen der hier geborenen Kindergeneration und der beruflichen Orientierung Dinçers, womit zumindest am Rande auch auf den Bildungsroman angespielt wird.⁸ Dabei wird nicht nur zwischen den unterschiedlichen Orten navigiert, sondern besonders die

4 bell hooks, *Where we stand: class matters*, New York 2000, vii. Zum Konzept der Intersektionalität weiterführend: Helma Lutz, María Teresa Herrera Vivar und Linda Supik (Hg.), *Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes*, 2. überarb. Aufl., Wiesbaden 2013; Katrin Meyer, *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*, Hamburg 2017.

5 Zur Situietheit grundlegend vgl. Donna Haraway, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies* 14 (1988), H. 3, 575–599; vgl. Florian Sprenger, *Ich-Sagen. Eine Genealogie der Situietheit*, Berlin 2025. Bezogen auf literarische Texte vgl. Bausch und Weber (Hg.), *Standortbestimmungen*.

6 Bausch und Weber vermerken, dass Gattungshybridität ein Merkmal von Texten literarischer (Selbst-)Positionierung sei, und formulieren als Ausgangsthese ihres Sammelbandes in Hinblick auf ein breites Textkorpus, jedoch ohne *Unser Deutschlandmärchen* einzubeziehen, „dass eine politische Positionierung auch eine ästhetische Positionierung beinhalten muss.“ Bausch und Weber, *Literarische Positionierung in der Gegenwart*, 10.

7 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 211.

8 Zum breiteren literarischen Kontext, in den der Text sich mit den verhandelten Themen einschreibt, siehe die ausführliche Studie von Özkan Ezli, *Narrative der Migration. Eine andere deutsche Literaturgeschichte*, Berlin und Boston 2022.

affektive Verankerung in einem spezifischen „Milieu“,⁹ wie der Text die verschiedenen Welten benennt, in denen er sich bewegt, wird zwischen den Generationen, insbesondere in einer dialogischen Struktur zwischen Mutter und Sohn, ausgehandelt.¹⁰ Während Fatma, die sich als „[e]ine Frau, eine Waise, eine Arbeiterin, eine Migrantin“¹¹ gesellschaftlich gleich mehrfach diskriminiert sieht, sich von ihrem Sohn in erster Linie wünscht, dass auch er Arbeiter wird und damit „einer von uns“,¹² wendet dieser sich dem Schreiben und dem Theater zu. Die daraus resultierende Situation beschreibt Dinçer wiederum über eine räumliche Metapher, die einen prekären Standpunkt etabliert: „Dein Sohn stand auf der Schwelle. Die eine Seite gehörte der Bohème: Bühne, Licht, Schminke, Bücher, Gedichte ... Die andere Seite stand an der Drehbank vor fliegenden Spänen.“¹³

Dieser Beitrag zeichnet nach, wie der Text die Selbstverortung innerhalb des Gesellschaftssystems über eine Raumsuche vermittelt, und argumentiert, dass die Antwort auf die Fragen „wohin mit mir“ und „wohin mit dieser Geschichte“ hier im Schreiben bzw. im Roman selbst gefunden wird.¹⁴ Zunächst fußt diese Untersuchung auf einer Analyse der Darstellung von Arbeit im Roman, auf der die Selbstwahrnehmung der erzählenden Personen maßgeblich basiert. Anhand der Figur Fatma wird anschließend exemplarisch gezeigt, dass und wie diese Arbeit von intersektionalen Diskriminierungsmechanismen bestimmt wird. Über die Figur des Sohnes wird wiederum skizziert, wie die Aushandlung des eigenen Standpunkts zwischen unterschiedlichen ‚Milieus‘ im Text vollzogen wird. Dass sich diese maßgeblich durch das Schreiben manifestiert, wird insbesondere an den im Text wirkenden affektiven Mechanismen der Zugehörigkeit sichtbar. Dabei spiegeln sich hier die erzählten Emotionen in einer Textstruktur, die ebenso von der Form des Dialogs als auch von seinem Abbruch definiert wird. Aus dem Konnex aus

9 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 124; 176.

10 Mit der dialogischen Struktur ist dabei kein rein dramatischer Darstellungsmodus gemeint, sondern der Dialog als Denkfigur angesprochen. Vgl. Marten Weise, *Dialog als Denkfigur. Studien in Literatur, Theater und Theorie*, Bielefeld 2024. Zu dialogischen Formen zwischen Müttern und ihren Kindern im Kontext „klassensensibler“ Texte siehe den Beitrag von Julia Bodenburg in diesem Band: *Liebevolles Erzählen. Zur Affektpoetik von transclasse-Figuren und ihrer ‚Mutter-Sprache‘* in den Romanen von Daniela Dröschner, Josefine Soppa und Ocean Vuong.

11 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 123.

12 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 168.

13 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 189–190.

14 Vgl. Juditha Balint, die sich mit den Konzepten von Fürsprache und *shared authority* im Roman beschäftigt und der zufolge die Antwort der Frage „ganz eindeutig der Roman selbst als politisch engagierte Literatur“ sei. Balint, *Von der Fürsprache zur shared authority*. Dinçer Güçyeters „*Unser Deutschlandmärchen*“ (2022) als (post-)migrantisches Chorwerk, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 34 (2024), H. 1, 147–165, hier: 156.

gesellschaftlicher Fremd- und Selbstverortung, dem dazugehörigen Emotionshaushalt und -management und den literarischen Verfahren, die der Text entwickelt, werden schließlich verschiedene Möglichkeitsräume in Aussicht gestellt, die einen Aufenthaltsort für das fiktive intradiegetische Ich sowie die erzählte Geschichte bieten. *Unser Deutschlandmärchen* wird damit zu einem Projekt, das zum einen aus der Bewegung des Schreibens heraus einen Standpunkt formuliert, zum anderen wird der Text selbst zu einer geschriebenen Standortbehauptung, da er verschiedene Möglichkeitsräume eröffnet, die explizit gegen die prekären gesellschaftlichen Raumstrukturen entworfen sind.¹⁵

1 Die Vermessung von Arbeit

Unser Deutschlandmärchen wird durch die in einem Spannungsverhältnis stehenden Begriffe Roman und Märchen im Bereich der Fiktionalität verankert, greift jedoch auch Elemente der Autoethnographie auf, ohne sich diesem Genre selbst zuzuordnen und einen soziologischen Anspruch zu formulieren.¹⁶ Dennoch sind die Namen der Familienmitglieder im Text deckungsgleich mit jenen des realen Autors und seiner Familie, die Handlungsorte decken sich mit den Wohnorten des Erzählers, die Geschichte passt zu den in der Autorenbeschreibung gegebenen biografischen Angaben. Nicht zuletzt sind es die Fotografien im Roman, die den Autor Güçyeter und seine Familie zeigen und die somit auch die visuelle Verbindung zwischen Autor und Protagonist schaffen. Damit rückt die dem Text vorangehende Autorenbeschreibung besonders ins Blickfeld. Noch bevor die erste Seite von *Unser Deutschlandmärchen* die Frage „wohin jetzt mit mir“ formuliert, wird in ihr ein zentrales Spannungsfeld des Textes aufgezeichnet: Güçyeter wird hier als

¹⁵ Im Hinblick auf eine mögliche postmigrantische Perspektive, aus der auch *Unser Deutschlandmärchen* untersucht werden könnte, führt der Soziologe Erol Yıldız an, dass gegen gängige nationale Narrative nun „Prozesse von Entortung und Neuverortung“ in den Fokus rücken würden, und betont damit ebenfalls den räumlichen Zielpunkt. Erol Yıldız, Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit, in: Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft, hg. von dems. und Marc Hill, Bielefeld 2014, 19–36, hier: 21.

¹⁶ Zur Autoethnographie vgl. den Band sowie die Einleitung von Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel, Zur Poetik und Politik der Autoethnographie, in: Autoethnographie. Poetik und Politik. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft, hg. von dems., Berlin und Heidelberg 2022, 1–14; vgl. hier insb. den Aufsatz von Carolin Amlinger, Literatur als Soziologie. Autofiktion, soziale Tatsachen und soziologische Erkenntnis, ebd., 43–65. Vgl. auch Eva Blome, Rückkehr zur Herkunft. Autoethnographien erzählen von der Klassengesellschaft, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94 (2020), H. 3, 541–571.

„Theatermacher, Lyriker, Herausgeber und Verleger“ eingeführt, der „als Sohn eines Kneipiers und einer Angestellten“ aufgewachsen ist.¹⁷

Er machte einen Realschulabschluss an einer Abendschule. Von 1996 bis 2000 absolvierte er eine Ausbildung als Werkzeugmechaniker. [...] Im Jahr 2012 gründete Güçyeter den ELIF Verlag mit dem Programmschwerpunkt Lyrik. Seinen Verlag finanziert er bis heute als Gabelstaplerfahrer in Teilzeit.¹⁸

Die Nennung der Berufe der Eltern und die präzise Zusammenfassung des eigenen Bildungsweges, der über eine Abendschule zum Realschulabschluss und in eine Ausbildung zum Mechaniker führt, verortet den Autor zunächst in einem Arbeiter:innenumfeld, dem er selbst qua Ausbildung angehört.¹⁹ Die Beschreibung legt offen, auf welcher Grundlage die Berufsbezeichnung „Theatermacher, Lyriker, Herausgeber und Verleger“ möglich ist. Dass der eigene Verlag durch die Arbeit als Gabelstaplerfahrer finanziert wird, rückt die finanziellen Strukturen hinter dem Schreiben in den Fokus. Diese Sichtbarmachung der materiellen Dimension von kreativer Arbeit und ihrer sozialen Bedingtheit leitet die Lektüre des Romans praktisch ein und sensibilisiert so von Beginn an für die Frage einer etwaigen Klassenzugehörigkeit, die nicht nur durch die eigene Tätigkeit, sondern ebenso durch die finanziellen Strukturen im Hintergrund bestimmt ist.

Dass Güçyeter in der fiktiven Gegenwart dieses eigenwilligen paratextuellen Genres der Autorenbeschreibung, nämlich „bis heute“ neben der künstlerischen und verlegerischen Arbeit als Gabelstaplerfahrer tätig ist, stellt heraus, dass es sich um keine Aufstiegsgeschichte handelt, die das Herkunftsmilieu zugunsten eines anderen hinter sich lässt und sich von diesem distanziert, zum Beispiel um dem Habitus der Kulturszene gerecht zu werden. Damit wird eine Differenz nachvollzogen, die Chantal Jaquet markiert, wenn sie den Begriff des „transfuge de classe“, des „Klassenüberläufer[s]“²⁰ kritisiert: „Die soziale Mobilität wird mit Hilfe räumlicher Metaphern des Oben und Unten evoziert, die mit einem moralischen Gehalt belastet sind. Sie wird je nach der Richtung, in der sie verläuft, als Aufstieg oder im Gegenteil als Deklassierung beschrieben.“²¹ Der Überläufer sei als Figur immer jemand, der sich verdächtig macht, weil er seine Zugehörigkeit gegen eine andere

17 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 2.

18 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 2.

19 Juditha Balint zeichnet nach, dass und wie die Presse in ihrer Reaktion auf den Roman insbesondere diesen Aspekt der Autorbiografie hervorhebt. Vgl. Balint, *Von der Fürsprache zur shared authority*, insb. 152–154.

20 Chantal Jaquet, *Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht*. Mit einem Nachwort von Carlos Spoerhase, aus dem Französischen von Horst Brühmann, Konstanz 2018, 19.

21 Jaquet, *Zwischen den Klassen*, 18.

tauscht.²² Sie schlägt dagegen den Begriff *transclasse* vor und fokussiert damit nicht auf eine „Überwindung oder Erhöhung“, sondern auf „die Bewegung des Übergangs, einer Passage von einer Seite auf die andere“.²³ Im Nachwort zur deutschen Ausgabe von Jaquets *Zwischen den Klassen* greift Carlos Spoerhase diesen Punkt auf und betont, dass ein Klassenwechsel nicht zwangsläufig durch den bloßen Aufstiegs willen, sondern eben durch einen „vehementen Veränderungswillen“ motiviert sei, es sei „weniger aufsteigen als ausbrechen“, das von „Klassenwechslern“ gewollt werde.²⁴ Im Anschluss an diese Beobachtungen lässt sich auch der Text um den Autor Gücyeter als Aussage lesen, die mit dem Aufstiegsnarrativ in mehrerlei Hinsicht bricht: Zum einen wird markiert, dass das Ausüben einer kreativen Arbeit keineswegs einen Klassenaufstieg in der Hinsicht bedeutet, dass die materiellen Grundlagen verbessert würden; mit Bourdieu wird zwar das kulturelle Kapital, nicht jedoch das ökonomische Kapital erhöht.²⁵ Doch auch kulturelles Kapital, insofern es auf einem Bildungsaufstieg basiert, der durch das Durchlaufen etablierter Bildungsinstitutionen gekennzeichnet würde, wird im Roman nicht akkumuliert. Zum anderen werden hier zunächst wertfrei und damit – mit Jaquet – nicht auf der Vertikalen, sondern der Horizontalen verschiedene Formen von Arbeit nebeneinander aufgeführt und diese als solche gekennzeichnet.

Der Einbezug der biografischen Autorennotiz am Anfang rechtfertigt sich dadurch, dass der Roman durchweg ähnlich verfährt. Arbeit ist dabei sein zentrales Motiv, Arbeit dominiert das Leben jedes zu Wort kommenden Familienmitglieds.²⁶ Schon im ersten Prosatext, „Das Lied der Nachtfalter“, der von Hanife, der Mutter Fatmas, erzählt wird, berichtet diese über ihre eigene Mutter Folgendes:

Meine Mutter hatte keinen Namen, sie war die Nomadin. *Nomadin, koche die Wäsche ... Nomadin, trage das Heu in den Stall ... Nomadin, rupfe das Huhn ... Nomadin, zieh die Hose runter ...* Meine hilflose Mutter lief von morgens bis abends im riesigen Haus treppauf und treppab.²⁷

²² Jaquet, *Zwischen den Klassen*, 19.

²³ Jaquet, *Zwischen den Klassen*, 20.

²⁴ Carlos Spoerhase, Nachwort. Aufstiegsangst: Zur Autosozio biographie des Klassenübergängers, in: Jaquet, *Zwischen den Klassen*, 231–253, hier: 243.

²⁵ Vgl. Pierre Bourdieu, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: *Soziale Ungleichheiten*, hg. von Reinhard Kreckel, Göttingen 1983, 183–198.

²⁶ Zur Darstellung von Arbeit in der Literatur vgl. Juditha Balint, *Erzählte Entgrenzungen. Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Paderborn 2017; Corinna Schlicht, Marie Kramp und Janneke Eggert (Hg.), *Literatur und Arbeitswelten: Ästhetische und diskursive Strategien zur Darstellung von Arbeit in der deutschsprachigen Literatur seit 2000*, Boston 2023.

²⁷ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 9–10. Hervorhebung im Original.

Auch Hanife erlebt ein Leben, das durch körperliche Arbeit geprägt ist. Inzwischen selbst verheiratet, erfährt sie von der schweren Krankheit der Mutter und besucht sie. Zurück im Haus des Ehemannes erwartet sie der Schwiegervater im Treppenhaus mit den Worten: „*Wo warst du den ganzen Tag, wer soll die Arbeit am Dreschplatz erledigen, wenn nicht du!*“²⁸ Die Unausweichlichkeit von Arbeit, hier markiert durch das doppelte „muss“, auch in emotionalen Extremsituationen, wird ohne weitere Erläuterung der dazugehörigen Gefühle durch das kursive Zitat vermittelt. Vom Schwiegervater wegen des verpassten Arbeitstages trotz ihrer Schwangerschaft geschlagen und getreten, berichtet sie weiter: „Nach drei Tagen musste ich wieder mit aufs Feld, das Heu musste auf den Anhänger geladen werden.“²⁹ Weder die kranke Mutter noch die Schwangerschaft und eigene Verletzung durch rohe Gewaltanwendung des Schwiegervaters führen zu einer Arbeitspause.

Nach dem Tod des Ehemannes zieht Hanife mit ihren Kindern in die Stadt. Dieser Umzug, der eine Flucht aus dem Haus der „*lieblose[n]*“³⁰ Schwiegereltern bedeutet, wird wiederum motiviert über eine andere, nun positiv gewendete Vorstellung von Arbeit. So spricht Hanife zu ihren Kindern: „*Keiner darf euch herabwürdigen. In der Stadt werden wir zusammen arbeiten und unser Brot verdienen.*“³¹ Die gemeinsame Lohnarbeit, die ein selbstbestimmtes Leben ermöglichen würde, wird hier zunächst mit der unbezahlten und unregelten Haus- und Landarbeit kontrastiert. Doch die Utopie scheitert an den Bedingungen auch dieser Arbeit, die ein würdevolles Leben nicht finanzieren kann. Die Tochter Fatma wird mit einem Mann verheiratet, der sie mit nach Deutschland nimmt.

Nach der Ankunft in einer westdeutschen Bergbaustadt, in der bereits andere aus der Türkei migrierte Männer arbeiten und mit ihren Frauen leben, zieht es Yılmaz, der im Text von Fatma wiederholt liebevoll als „mein fauler Lümmel“³² bezeichnet wird, in ein Dorf an der Grenze zu Holland. Die Arbeit im Bergbau wird durch jene in einer Fabrik ersetzt, Yılmaz beginnt in einer Gießerei. Fatma versucht zunächst, als Hausfrau die *Care*-Arbeit mit dem Projekt zu vereinbaren, schwanger zu werden. Auch dieses wird als Arbeit gedacht, wenn Fatma berichtet: „Auch in den kommenden Monaten bleibt meine Gebärmutter ein unbearbeitetes Feld.“³³ Die Sicht auf den eigenen Körper, auf die Gebärmutter als Organ, wird über die Formulierung des „unbearbeiteten Feld[s]“ als potenzieller Arbeitsort gesehen, die

28 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 10. Hervorhebung im Original.

29 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 10.

30 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 16. Hervorhebung im Original.

31 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 16. Hervorhebung im Original.

32 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 29.

33 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 30.

Schwangerschaft als Körperarbeit offengelegt, die zugleich eine reproduktive Arbeit ist. Direkt nach diesem Satz folgt eine Aussage, die auch als Sprachhandeln lesbar ist: „*Yılmaz, ich möchte arbeiten, finde eine Stelle für mich.*“³⁴ Der Zustand der ausbleibenden Schwangerschaft wird mit jenem der ausbleibenden Arbeit gleichgesetzt, sodass umgehend eine andere Tätigkeit gesucht und angetreten wird. Fatma fängt in einer Schuhfabrik an, es ist der Beginn eines Lebens, das von der Fabrikarbeit geprägt sein wird.

Die Fabrikarbeit ist in erster Linie schwere körperliche Arbeit. Nachdem Yılmaz seine Stelle aufgibt, um sich als Unternehmer selbstständig zu machen, was jedoch lediglich in hohen Schulden resultiert, übernimmt Fatma die anfallende Arbeit vollständig und beginnt, jedes Wochenende in die Fabrik zu gehen. Der knappe Satz „Verbringe mehr als zwölf Stunden am Tag in der Fabrik“³⁵ zeugt davon, dass es praktisch keinen Raum außerhalb der Arbeit gibt, weder für Worte noch für Emotionen. Als Yılmaz eine Kneipe übernimmt, kommt zu der Fabrikarbeit eine „zweite Arbeitsstelle“ hinzu: „Vor der Schicht in der Fabrik beginnt der Tag mit Putzen in der Kneipe. Nach der Schicht in der Fabrik geht es weiter. Das Geschirr in der Spüle, die verschissenen Toiletten, volle Aschenbecher, alle und alles wartet auf mich.“³⁶ Mit der Geburt des ersten Sohnes kommt ein weiterer Arbeitsort hinzu, die *Care*-Arbeit nun auch für das Kind. Nachdem vorübergehend die Arbeit in der Fabrik gekündigt wird, um das Kind zu erziehen, stellt sich schnell heraus, dass das Geld zu knapp ist, um die Familie zu finanzieren. Fatma fängt wieder an, in der „Mercedesfabrik“ zu arbeiten, ihrem letzten Arbeitsort:

kann am nächsten Montag wieder [...] meine Arbeit aufnehmen. Mit der Feile entgrate ich die Gussteile, 100, 200, 300 ... bis 500 soll ich es schaffen. Aber in Gedanken bin ich zu Hause, was machen wohl die Kinder, habt ihr ordentlich gegessen, hoffe, euer Papa ist aufgestanden und kümmert sich um euch beide.³⁷

Die Doppelbelastung wird hier auch insofern geschildert, als dass zu der Fabrikarbeit gedanklich die Sorge um die Kinder dazukommt. Das Vertrauen in ein sorgendes System ist nicht gewährleistet, viel eher bleibt die Verantwortung für alle Aufgabengebiete bei Fatma.

Nachdem weitere Familienmitglieder aus der Türkei zuziehen, wird das Geld erneut knapp, die Lösung scheint eine weitere Arbeitsstätte zu sein, denn auch die Schulden, die Yılmaz mit seinen gescheiterten Geschäftsversuchen bei der Bank

34 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 30. Hervorhebung im Original.

35 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 31–32.

36 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 33.

37 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 55.

macht, müssen getilgt werden. So beginnt Fatma, bei einem Bauern aus der Region Spargel zu stechen, und organisiert hierfür eine Gruppe aus sechs Frauen. „Nach meiner Schicht sammle ich alle Frauen vor ihrer Haustür ein, wir fahren zusammen nach Grefrath, verteilen uns wie Ameisen im Feld und stechen den goldenen Spargel aus seinem Versteck.“³⁸ Der Sohn, Dinçer, beschreibt aus Kinderperspektive den Arbeitsablauf nüchtern und betont damit seine Alltäglichkeit: „Du kamst von der Firma, musstest aber wieder los aufs Feld.“³⁹ Aus einer weiteren Perspektive erzählt ein einziges Mal und auf wenigen Seiten Fatmas Freundin Zeynep: „Im Winter sind die Tage zu kurz. Fatma, das Mädchen braucht mich. Neben der Fabrik putzt sie noch die Kneipe, ihre Kinder sind noch klein. Im Sommer sind die Tage lang, aber die Feldarbeit kommt dann noch dazu. Bei Fatma ändert sich also nichts.“⁴⁰ Durch die Multiperspektivität des Textes wird im Roman mehrfach variiert dargestellt, dass Fatma keinerlei zeitliche und physische Ressourcen verbleiben, die auf die Erfüllung eigener Bedürfnisse, körperliche Regeneration oder das Ausleben von Gefühlen jenseits der Pflicht ausgelegt wären.

2 Körper/Maschine: Arbeit und intersektionale Diskriminierung

Der dargestellte Raubbau am eigenen Körper ist dabei ebenso politisch wie strukturell bedingt. So reflektiert Fatma selbst ihren Status in Deutschland:

Letztendlich ist es ein fremdes Land, du bist der Gast, der produzieren soll, dein Platz ist befristet, solange du funktionierst. Das Umfeld lässt dich diese Lehre nicht vergessen. *Du bist jung und hast Kraft, beschwere dich nicht wegen der Arbeit, arbeite, Fatma sage ich zu mir.*⁴¹

Arbeit ist mehr noch als Lohnarbeit, sie wird zur Daseinsberechtigung erklärt in einem Land, das die hier lebenden Menschen als ‚Gäste‘ markiert und dabei ihren Wert an die Arbeitskraft bindet.⁴² Die Beschreibung des eigenen Körpers, der gleich

³⁸ Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 55–56.

³⁹ Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 80.

⁴⁰ Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 64.

⁴¹ Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 61. Hervorhebung im Original.

⁴² Der Diskurs um die spezifischen Bedingungen von aus der Türkei nach Deutschland migrierten Arbeiter:innen findet sich ähnlich figuriert u. a. in Fatma Aydemirs Roman *Dschinns* (München 2022), insb. im ersten Teil über den Familienvater Hüseyin, 9–21, sowie in Aydemirs Essay *Arbeit, in: Eure Heimat ist unser Albtraum*, hg. von ders. und Hengameh Yaghoobifarah, Berlin 2019, 27–37.

einer Maschine produzieren und funktionieren muss, spiegelt sich in der an das Selbst gerichteten Aufforderung: „*arbeite, Fatma*“. Gefolgt wird sie durch die nüchterne Selbstvergewisserung: „Ich habe gearbeitet, in Fabrikhallen, auf Spargel- und Erdbeerfeldern.“⁴³

Dass Fatmas Körper zum reinen Produktionsinstrument reduziert wird, zeigt sich besonders deutlich an der Stelle, an der er ausfällt. Unter der Überschrift „Kaputt ist kaputt“ berichtet Fatma:

Die Arbeit auf dem Feld ging bis in die späten Abendstunden. [...] Ihr müsst noch gewaschen werden, wir müssen noch ein wenig aufräumen. Nach nur vier Stunden Schlaf muss ich wieder aufstehen, für meine andere Arbeit in der Metallteile-Fabrik. Ich bin in der Frühschicht eingeteilt und stehe an der Waschanlage. Es fehlen Stahlkörbe. Wohin soll ich die Gussstücke einsortieren? Der Gabelstapler ist auch nicht zu sehen. Die fertigen Teile stauen sich auf dem Band. *Akkord, Akkord* ... Ich lauf in die andere Abteilung, um dort Körbe zu holen. Betrete die Halle, das Eisentor bewegt sich hinter mir, ich höre es, aber bevor ich zur Seite springen kann, werde ich auf den Boden geschleudert.⁴⁴

Das erbarmungslose Tempo des durchgeplanten Arbeitstages, der lediglich für vier Stunden Schlaf unterbrochen wird, wird über die Wiedergabe des Ablaufs und besonders den Takt des Laufbands, das im Akkord die Teile vorbeifahren lässt, vermittelt. Der Unfall stellt eine nicht vorgesehene Zwangspause dar. Fatma hört die eigenen Knochen brechen, verliert das Bewusstsein und wacht im Krankenhaus auf, womit ein neuer Kreislauf beginnt: „Behandlung, Operation, Reha, Operation, Reha ... Ich sah mich nur noch als halber Mensch. War keine richtige Mutter, keine Frau, keine Arbeiterin mehr.“⁴⁵ Die körperliche Tätigkeit, die Arbeit, bedingt die Selbstverortung im familiären und sozialen Gefüge, in dem Fatma sich selbst als Mutter, Frau und Arbeiterin platziert. Dass ein Leben ohne Arbeit nicht vorgesehen ist, resümiert sie resignierend: „Es ist, wie es ist, du bist die Maschine, wenn du kaputt bist, bist du eben kaputt. Nichts zu machen.“⁴⁶

Während die Fabrik als Rahmen die Zugehörigkeit zu einer Gruppe der Arbeiter:innen konstituiert, zu der sich Fatma auch zugehörig fühlt, ändert sich das identifikatorische Potenzial im Laufe des Texts und nach dem einschneidenden Ereignis des Unfalls. So präzisiert Fatma den prekären Status, den sie als Arbeiterin innehatte: „Ich wurde in Deutschland akzeptiert, weil die Maschinen nie stillstehen durften.“⁴⁷ Nachdem der Arbeitsunfall von der Fabrikleitung nicht als solcher

⁴³ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 61.

⁴⁴ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 85. Hervorhebung im Original.

⁴⁵ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 85.

⁴⁶ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 85.

⁴⁷ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 136.

angegeben wird, sieht sich Fatma auch nicht durch eine Gewerkschaft gestützt. Vor Gericht zu ziehen, scheint ebenfalls keine Option: „Ein Dolmetscher, ein Rechtsanwalt kosteten wieder Geld, wer sollte das alles bezahlen?“⁴⁸ Prägend für die Einstellung zur Arbeit ist primär ein Gefühl der Angst. In einem weiteren kurzen Text innerhalb des Romans, „Das Lied der Mütter vor dem Parlament“, wird diese Angst explizit, wenn hier ein Chor spricht:

Gesparte Pfennige, ausgegebene Sehnsucht, Überstunden, Arbeitsunfälle, befristete Arbeits-
erlaubnisse, Angst vor dem Vorarbeiter, Angst vor Arbeitsunfähigkeitsbescheinigungen,
Angst vor den Beamten, Angst vor den Regeln, Angst vor Gewerkschaften.⁴⁹

Dadurch, dass die Passage von einem Chor gesprochen wird, möglicherweise den „Mütter[n] vor dem Parlament“, wird hier eine kollektive Erfahrung formuliert, die wiederum in einen kollektiven Gefühlshaushalt mündet. Iuditha Balint analysiert den Roman entsprechend aus der Perspektive der Fürsprache, im Text entstehe eine „narrative Inszenierung der gleichberechtigten Mitsprache Subalternen“.⁵⁰ Deutlich wird in diesem kollektiven Mitsprechen, dass die Arbeit, die Fatma und andere in Deutschland leisten, sich nicht einfach übereinbringen lässt mit einer selbstbewussten und gewerkschaftlich unterstützten Arbeiter:innenschaft. Es wird praktisch unmöglich, sich als Mitglieder einer organisierten Klasse zu begreifen und politisch wirksam zu werden, stattdessen verstellen weitere, intersektionale Diskriminierungsmechanismen die Zugehörigkeit. So berichtet Fatma über die Reaktion der Menschen in Deutschland:

Für manche waren wir Menschen zweiter Klasse, einige dachten sogar, dass wir ihnen die Arbeit wegnehmen, die Arbeit: Waschanlagen, Putzarbeiten, Gießereien, Bergwerke ... Unsere einzige Opposition war, mehr zu arbeiten, und jeder abwertende Blick hat größeren Ehrgeiz ausgelöst.⁵¹

Dass die Arbeitenden dabei zu rechtlosen Körpern reduziert werden, die wiederum maschinenhaft zu funktionieren haben, berichtet sie vor der Folie der eigenen Erfahrungen weiterhin:

Solange du funktionierstest, war alles in Ordnung, aber sobald sich ein wenig Rost ansetzte, der Mahlstein sich nicht drehte, warst du nichts als eine Last für den Staat, Schmarotzer, der Sklave des sich selbst hochpreisenden sozialen Systems!⁵²

⁴⁸ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 85.

⁴⁹ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 130.

⁵⁰ Balint, *Von der Fürsprache zur shared authority*, 150.

⁵¹ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 124.

⁵² Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 124.

3 Auf der Schwelle und zwischen den ‚Milieus‘: Fabrik und Bohème

Fatma selbst zieht als Schluss aus der Gleichung, ohne Arbeit keine Rechte zu haben, eine soziale Selbsteinordnung in eine fremdbestimmte Position: „Ich spreche natürlich nur von meinem Milieu, von *kleinen* Menschen.“⁵³ Während der Milieubegriff im Text verwendet wird, fällt der Klassenbegriff nur im bereits zitierten Kontext der „Menschen zweiter Klasse“.⁵⁴ Das Einziehen von Grenzlinien zwischen den skizzierten Milieus findet sich mehrfach im Text, so zum Beispiel in der Rede über Politiker. Diese sprechen zwar „im Namen von Menschen, die dreißig, vierzig, fünfzig Jahre in Fabriken, Bergwerken, auf Feldern gearbeitet haben“.⁵⁵ Dass die Teilhabe an der Politik jedoch für die arbeitenden Menschen nicht vorgesehen scheint, begründet sie wie folgt: „Für diese Rednerpulte muss man aus guten Messern geschnitzt sein. Unsereins ist viel zu müde dafür.“⁵⁶ Die Arbeit im Akkord verhindert die soziale Teilhabe, aber auch die Bildung eines öffentlichen, politisch wirksamen Kollektivs. Dennoch gibt es ein „Unsereins“ und damit eine Gruppe, der man zugehören bzw. die man potenziell verlassen kann.

Die Erzählung um den Sohn Dinçer fokussiert dieses Spannungsfeld, denn innerhalb des Romans, der von seinem Aufwachsen erzählt, wechselt er gewissermaßen das ‚Milieu‘. Der aus Dinçers Perspektive erzählende Text „Achmatova mit Frischkäse“ fängt an: „1996. Mit sechzehn beginne ich eine Lehre im Werkzeugbau. Mein neues Kostüm werden Schuhe mit Metallkappen und ein Blaumann.“⁵⁷ Schon die Rede vom neuen „Kostüm“ markiert eine Spaltung und suggeriert, dass Dinçer in der Arbeitskleidung lediglich eine Rolle spielt. Sofort reagieren auch die Kollegen, die ihn am ersten Tag auslachen, weil er sie siezt: „*Was für ein Weichei* sagen sie untereinander.“⁵⁸ Die Distanz zwischen Dinçer und den anderen Arbeitern wird auch deutlich in der Beschreibung eines Arbeitstages aus dessen Perspektive, die

53 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 124. Hervorhebung im Original.

54 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 124. Zur komplexen Geschichte des Milieubegriffs zwischen Lebens- und Sozialwissenschaften, der in diesem Beitrag ausschließlich in seiner Prägung im untersuchten Roman verwendet wird, siehe Nicolas Pethes, *Milieu. Die Exploration selbstgenerierter Umwelten in Wissenschaft und Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 59 (2018), 140–157.

55 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 127.

56 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 128.

57 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 139.

58 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 139. Hervorhebung im Original.

das ‚Milieu‘ deutlich skizziert und zugleich den eigenen Standpunkt als einen des teilnehmenden Beobachters markiert:

Ja, diese Welt hat ihre eigenen Bräuche, ich lerne sie kennen. An den Türen der Spindschränke hängen Titten, Muschis. Jeden Freitag kommt man in der Pause unter dem Kran zusammen und isst diesen eingelegten Hering, als Nachtisch Lakritz, trinkt Bier vom Fass, spuckt auf den Boden, tauscht Porno-Videos aus. Die Kollegen diskutieren über die geilsten Stellungen beim Sex und was sie davon schon alles ausprobiert haben. Auch meine Gestalt, meine Art nimmt in der Zeit etwas Männliches an, aber trotzdem, vieles von diesem Verhalten lehne ich ab und verkrieche mich in den Pausen hinter die Drehmaschine und lese Dostojewski, Böll, Achmatowa ... gelte dafür in der Gemeinde als *Schwuchtel*.⁵⁹

Die „Bräuche“, die das Arbeitsumfeld definieren, sind an eine spezifische Performanz von Männlichkeit gebunden, die Dinçer jedoch ablehnt bzw. die dazu führt, dass er selbst von der Gruppe abgelehnt und homophob beleidigt wird. Mit Jaquet zeigt sich hier im Verhalten Dinçers eine Form der Nicht-Reproduktion gerade auch von gendergebundenen Normvorstellungen.⁶⁰

Dass von der anderen Seite aus die beschriebenen Gefühle der Abgrenzung nach innen nur vordergründig einer Abwertung des Außen gleichkommen, wird wiederum in einer Szene konturiert, in der Dinçer, inzwischen etabliert als Autor, seinen ehemaligen Kollegen Bernd im Supermarkt trifft. *„Na, Dinçer, du bist jetzt bestimmt glücklich, dass du aus diesem Sumpf raus bist, wir lesen, hören ja, was du so alles machst, gut ... gut ...“*⁶¹ In Dinçer löst die Begegnung eine Reflexion der Zeit in der Fabrik aus. Resümierend stellt er fest, diese Welt nicht als Sumpf gesehen zu haben. Viel eher wird in der Rückschau auf diese „fremde Welt“ der Lernprozess betont:

Hätte ich mir damals diese robuste Art nicht zu eigen gemacht, wäre ich heute auch in der Theater- und Literaturszene verloren. Egal, ob das zum Erfolg oder Misserfolg geführt hat, sehe ich mich immer als Arbeiter. Die Auftritte als Künstler, Dichter finde ich immer ein bisschen peinlich.⁶²

Durch die Selbstverortung als Arbeiter, die im Präsens formuliert („sehe ich mich immer als Arbeiter“), jedoch erst aus der zeitlichen Distanz fixiert werden kann, erscheint nun die Tätigkeit als Künstler und Dichter „peinlich“. Dabei sind die beiden beschriebenen ‚Welten‘ bei aller Unterschiedlichkeit doch strukturähnlich. So berichtet Dinçer: „Die neuen Kreise, die ich später betrat, die Bohème, die Welt der Poeten und Künstler, sind auch nicht viel anders gestrickt als der Werkzeugbau.

59 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 140. Hervorhebung im Original.

60 Vgl. Jaquet, *Zwischen den Klassen*, 27.

61 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 140. Hervorhebung im Original.

62 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 140–141.

Ausgrenzen, Ignorieren, Kleindrücken sind in diesen *schöngeistigen, kreativen Szenen* genauso beliebt.⁶³ Auch an weiterer Stelle im Text wird anlässlich des Besuchs eines Theaterkurses über die Strukturähnlichkeit der ‚kreativen Szene‘ und der Fabrikarbeit nachgedacht, die sich vor allem in einer auf beiden Seiten verbreiteten Bereitschaft zur Anwendung emotionaler wie physischer Gewalt und Diskriminierung anderer Menschen ausdrückt:

Was ich vor ein paar Jahren, am Anfang meiner Lehre von Fabrikarbeitern zu hören bekommen hatte, sagte mir jetzt eine Studentin der Kunsthochschule, im gleichen Ton. *Die Bildung spielt oft keine Rolle, der Mensch ist immer dazu fähig, wenn seine Erwartungen nicht erfüllt werden, das Skalpell durch das Fleisch seines Gegenübers zu ziehen.*⁶⁴

Vor dem Hintergrund dieser Erfahrung wird aus dem vormals als Freiraum wahrgenommenem kreativen Milieu alsbald ebenfalls ein strikt reglementierter, begrenzter Raum: „Was am Anfang immer wie ein unermessliches Universum erschien, verwandelte sich in kürzester Zeit in ein enges Ghetto, die Spielregeln blieben fast immer gleich.“⁶⁵

Dass mit dem Besuch des Theaterkurses mehrfach eine Differenz zwischen den ‚Milieus‘ spürbar wird, drückt sich einmal darin aus, dass die anderen Teilnehmer:innen Dinçer aufgrund eines Sprachfehlers auslachen, was bei ihm Schamgefühle auslöst. Gekoppelt ist diese Erfahrung an den latenten Rassismus, der ihm in Deutschland entgegenschlägt. Nicht zufällig wird die Szene direkt nach der Beobachtung erzählt, in der Türkei als ‚der Deutsche‘ wahrgenommen zu werden, sich in Deutschland jedoch ebenfalls nicht zugehörig zu fühlen. Dass in der Theatergruppe viele Studierende sind, die von ihren Zukunftsplänen erzählen, lässt Dinçer wiederum „ein neues Milieu“ entdecken, wobei er „natürlich nicht viel zu sagen [hatte]“.⁶⁶ Hier sind es die durch das Bildungssystem vordefinierten Gestaltungsmöglichkeiten von Zukunft, die deutlich zutage treten. Letztlich scheitert der Theaterkurs für Dinçer daran, dass die Zugtickets in die Stadt zu teuer sind, um jedes Wochenende zu fahren. Diese Offenlegung der materiellen Bedingungen von Teilhabe an Kulturarbeit erinnert an die paratextuelle Autorenbeschreibung, die betont, dass die Arbeit als Autor und Herausgeber durch jene als Gabelstapelfahrer finanziert wird. Dass das ‚Milieu‘ selbst für diese finanzielle Differenz jedoch blind ist, zeigt sich schließlich in einer weiteren erzählten Theatererfahrung Dinçers: „[Wir] spielen [...] im Theater ein Stück über Bergarbeiter. Es soll die

63 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 141. Hervorhebung im Original.

64 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 177. Hervorhebung im Original.

65 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 177.

66 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 176.

Ungerechtigkeiten im Arbeitermilieu, das Unvermögen der Gewerkschaften, die Verbitterung in der Gesellschaft widerspiegeln“.⁶⁷ Das als Kostüm vorgesehene Hemd trägt noch das Preisschild, auf dem 150 Euro steht. Dinçer ordnet dies kommentierend ein: „So viel bekomme ich nicht einmal für die ganze Woche, und das Mini-Honorar deckt noch nicht einmal meine Fahrtkosten“.⁶⁸ Über Sprache, Bildung und Geld werden unterschiedliche Ausschlussmechanismen wirksam, die die Theaterarbeit für Dinçer in Teilen verunmöglichen und an dieser Stelle einmal mehr durch den Text ins Licht gerückt werden.

4 Unmögliche Dialoge: Schweigen und Schreiben

Die Gemeinsamkeit der Erfahrungen in beiden ‚Milieus‘, der kreativen Szene und der Fabrikarbeit, liegt auch begründet in einem Gefühl der Fremdheit, das ein Ankommen in einer ‚Welt‘ erschwert oder gar verunmöglicht. Dass diese Fremde dabei bereits in den Erfahrungen der Großmutter Hanife, die als Griechin in der Türkei lebt, und jenen der Mutter Fatma, die aus der Türkei nach Deutschland kommt, vorkonturiert ist, wird gerade im multiperspektivischen Verfahren des Gegeneinanderstellens verschiedener kurzer Prosatexte sichtbar, das den Roman prägt. Deutlich wird dieses literarische Verfahren besonders an den unterschiedlichen Perspektiven auf die Ausbildung Dinçers. Dessen Fremdheit in der Fabrik ist von Beginn an augenscheinlich. Nach zwei Tagen informiert Dinçer seine Mutter, dass er die Ausbildung abbrechen will. Diese spricht, kursiv markiert im Text aus Perspektive Dinçers: „*Willst du genauso werden wie dein Vater, mach was du willst ...* und [du] wendest dich wieder der Nähmaschine zu. Ich kenne dieses Schweigen.“⁶⁹ Was im Roman möglich wird, nämlich ein Austausch zweier Perspektiven auf die gleiche Geschichte, wird in der geschilderten Situation durch das Schweigen der Mutter und die implizite Drohung, dem als ‚fauler Lummel‘ bekannten Vater zu gleichen, unmöglich. Dinçer selbst reflektiert dies und verknüpft das Schweigen mit dem Schreiben in dem darauffolgenden Absatz:

Nein, Mutter, nein! Natürlich will ich nicht wie Papa werden, aber es gibt doch viele andere Möglichkeiten. Ich möchte im Theater arbeiten, schreiben, Geschichten erzählen, wie jetzt, wie diese Zeilen. Es gibt eine andere Welt, Mutter. Eine Welt, die dir immer fern war, aber es

67 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 179.

68 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 179.

69 Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 139. Hervorhebung im Original.

gibt sie, bitte, lass es mich versuchen, bitte, nimm diese Verantwortung von meinen Schultern, lass mich fliegen ... Das alles will ich dir sagen, traue mich aber nicht.⁷⁰

Die direkte Adressierung der Mutter, die intradiegetisch einen fiktiven Dialog markiert, wird auf eine extradiegetische Ebene übertragen, wenn „diese Zeilen“ auf den Roman selbst verweist und das „jetzt“ zeitlich markiert, dass es ein Nach-dem-Text gibt, in dem ein tatsächlicher Dialog über das Geschriebene entstehen könnte. Dass sich die Erzählinstanz Dinçer nicht traut, der Mutter den Wunsch zu erzählen, am Theater zu arbeiten und zu schreiben, erwidert das Schweigen, das Fatma ihm entgegenbringt, mit Schweigen.⁷¹

Auf den Text aus Dinçers Perspektive folgt im Roman ein aus der Perspektive Fatmas erzählter mit der sprechenden Überschrift: „Versuch doch mal bitte, die Welt mit meinen Augen zu sehen, Dinçer“.⁷² Hier wird im Ton eines Gesprächs an das vom Sohn Erzählte angeknüpft und ihm etwas entgegengesetzt. Nüchtern beginnt der Text: „Dinçer ist sechzehn Jahre alt. Beginnt eine Ausbildung als Dreher in einer Firma, in der auch ich arbeite.“⁷³ Den Stolz Fatmas über diese Tätigkeit bringt diese an anderer Stelle zum Ausdruck: „Weißt du, wie glücklich ich war, als ich dich in der Firma im Blaumann sah, du hattest eine Feile in der Hand, wie ein richtiger Mann, warst einer von uns, ein Arbeiter.“⁷⁴ Dass es besonders das mit dem Anblick des Kindes in Arbeitskleidung verbundene Gefühl der Gemeinschaft ist, das Stolz erzeugt, wird über die Eingliederung des Kindes in das eigene ‚Milieu‘ ausgedrückt: Dinçer wird „einer von uns, ein Arbeiter“ und hebt sich damit nicht zuletzt vom Vater ab, dessen Untätigkeit Fatmas Arbeitsalltag überhaupt erst notwendig macht. Die Gefühle Dinçers gegenüber dieser Eingliederung sind dabei komplexer. Bei einer Besichtigungstour der neuen Arbeitsstätte, einer Waschanlage, sieht er seine Tante und erzählt, dass er den Vertrag unterschrieben habe:

Ihre Freude erschreckte mich ein wenig. Jetzt war ich doch hier gelandet, jetzt übernahm ich auch die Rolle, jetzt gehörte ich auch zu denen, trotz meiner komischen Art, trotz meiner Liebe zu Büchern und vielen anderen Dingen, die allen anderen Familienmitgliedern fremd waren, ich gehörte also doch zu ihnen, war nicht verloren.⁷⁵

70 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 139.

71 Zum Schweigen vgl. auch Balint, die u. a. in Bezug auf Fatma darauf hinweist, „[a]llein die Frequenz ihrer Thematisierungen des Schweigens unterstreicht die Dringlichkeit des Sprechen-Könnens bzw. der Aussprache.“ Balint, *Von der Fürsprache zur shared authority*, 155.

72 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 142.

73 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 142.

74 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 168.

75 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 145–146.

Die bereits aus der Perspektive Dinçers beschriebene Szene, in der dieser die Ausbildung abbrechen möchte, erzählt Fatma nun folgendermaßen:

Ich will Theater machen, ich will schreiben sagt er. Er liest schon seit Jahren, dicke Bücher, [...] das macht mir Kummer, wieso lässt sich ein junger Mann von solchen dicken Büchern ablenken [...], er müsste sich doch jetzt mehr für Sport und Frauen interessieren.⁷⁶

An anderer Stelle wird explizit, warum diese Abweichung problematisch ist: „Alle deine Kameraden waren in einem Sportverein oder in der Kneipe, aber du hast die ganzen Abende am Tisch gegessen, hast aus Zeitungen Star-Bilder ausgeschnitten, hast in dein Heft geschrieben, mir war das alles fremd.“⁷⁷ Dass mit der Zugehörigkeit zum Arbeitermilieu eine spezifisch codierte Männlichkeitsvorstellung einhergeht, die sich durch das Interesse an Sport und Frauen ausdrückt und die von Dinçer selbst als eine ihm fremde ‚Welt‘ beschrieben wird, zeigt sich auch in der hilflosen Reaktion Fatmas, die wiederum Dinçers Interessenwelt als „fremd“ bezeichnet. Auch Fatma möchte dabei in den Dialog treten, der diese Fremdheit potenziell überbrücken könnte, scheitert aber daran: „*Du wirst weitermachen, du hast keine andere Wahl, hörst du ... verstehst du?* Ich packe ihn an den Armen und schreie ihm ins Gesicht. Das will ich jedenfalls, schaffe es aber nicht.“⁷⁸ Das Schreien, das hier als verbale Reaktion nicht nur mit Gewalt, wie dem ‚Packen‘ der Arme, sondern auch mit einem ungehemmten Gefühl der Verzweiflung verbunden ist, wird erst durch den fiktionalen Dialog ermöglicht, den der Text herstellt.

Dass die Erwartungshaltung an den Sohn maßgeblich durch die Enttäuschung über den Vater geprägt ist, berichtet Fatma ausführlich, wenn sie unter anderem in direkter Rede formuliert: „[D]u solltest einfach der Mann sein, der mir gefehlt hat, entschieden, kräftig, geschäftstüchtig“.⁷⁹ Dass Dinçer gerade dieser Erwartung nicht nachkommt, wird wiederum als Kommunikationskonflikt skizziert im Vorwurf: „Selbst dieser bescheidene Wunsch hat kein Gehör gefunden.“⁸⁰ Dass der Wunsch Fatmas, der Sohn möge sich als Arbeiter etablieren und die „Entschädigung für das Unvermögen des Vaters“⁸¹ sein, kein „Gehör“ findet, lässt darauf schließen, dass dieser entweder mutwillig oder unfreiwillig nicht hört, was Fatmas Wunsch ist. Dass er dabei zugleich in seiner Rolle als Kind nicht auf sie hört, lässt ein scheiterndes Erziehungsprojekt sichtbar werden.

⁷⁶ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 142. Hervorhebung im Original.

⁷⁷ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 168–169.

⁷⁸ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 142. Hervorhebung im Original.

⁷⁹ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 168.

⁸⁰ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 168.

⁸¹ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 168.

5 Emotionsmanagement

Dieses Projekt, das es sich zum Ziel setzt, den Sohn zu einem „richtigen Mann erziehen [zu] können“, ⁸² der in dieser Männlichkeitsvorstellung zudem Arbeiter ist, ist eng verknüpft mit einem gezielten Emotionsmanagement. Während der Emotionshaushalt des Romans durch akzeptierte Gefühle der Kälte, Scham und Fremdheit gekennzeichnet ist, wird der Umgang mit anderen Emotionen reguliert. Besonders deutlich wird dies in einer wiederum aus mehreren Perspektiven geschilderten Szene während eines gemeinsamen Aufenthalts in der Türkei. Unter dem Titel „Verzeih mir, Mutter“ berichtet Dinçer von den Vorbereitungen zu einem Fest im Sommer 1994, zu dessen Anlass ein Kalb geschlachtet worden ist. Dinçer hört das Muhen der Mutterkuh und beschreibt seine Reaktion ausführlich:

Mich überfiel ein Ekel. In meinem Körper breiteten sich Stiche aus, und dieses unruhige Gefühl zwang mich in den Stall. Da stand ich. Vor der Kuh. [...] Als wir uns dann Auge in Auge ganz nah gegenüberstanden, sah ich die Rinnsale unter ihren Augen, die Kuh weinte. Wieder muhte sie, muhte mich an, ihre Blicke, diese Klingen jagten mir Angst und Zorn ein, ich stand wie angewurzelt vor ihr.⁸³

Nachdem initial Affekte des Ekels vor dem Geräusch und der Angst vor der Kuh und ihren Hörnern überwiegen, schwenkt dieses Gefühl bei näherem Hinschauen um in Mitleid. Erneut werden die Tränen der Kuh vermerkt und „[d]ieses Bild löste ein Beben in mir aus, mein Körper zitterte, ich spürte meine Beine nicht mehr, hielt mich an der Futterwanne fest. [...] Jetzt weinten wir beide, mein Schluchzen mischte sich in das Gejaule der Kuh“.⁸⁴ Dinçer sucht Trost bei seiner Mutter und beginnt, vor ihr zu weinen. Auf ihre Nachfrage hin erläutert er: *„Ihr habt das Kalb geschlachtet, geh und schau dir mal seine Mutter an, sie weint, weint um ihr Kind, hört ihr das nicht?“*⁸⁵ Während Dinçer erwartet, dass Fatma ihn „in die Arme nehmen, [ihn] trösten würde[]“, reagiert diese mit Unverständnis: *„Dinçer, komm zu dir, das ist peinlich. Benimm dich wie ein richtiger Mann. Die Menschen hier werden dich auslachen, wenn sie erfahren, dass du um ein geschlachtetes Kalb weinst.“*⁸⁶ Die Beschämung des Kindes für ein Verhalten, das als milieuspezifisch unpassend

⁸² Gücyeter, Unser Deutschlandmärchen, 169.

⁸³ Gücyeter, Unser Deutschlandmärchen, 162.

⁸⁴ Gücyeter, Unser Deutschlandmärchen, 163.

⁸⁵ Gücyeter, Unser Deutschlandmärchen, 164. Hervorhebung im Original.

⁸⁶ Gücyeter, Unser Deutschlandmärchen, 164. Hervorhebung im Original.

empfundene wird, ist erneut geknüpft an eine genderstereotypische Erwartungshaltung. So fährt Fatma fort: „*hör auf, wie ein Weib zu flennen, blamiere mich nicht*“.⁸⁷

Die Szene um das geschlachtete Kalb wird im Roman zur Schüsselszene für das Verhältnis von Mutter und Sohn, aber auch für dessen Emanzipation aus dem vorgegebenen, limitierten Spektrum an Gefühlen. Die Reflexion der Szene aus der Rückschau lässt zunächst wieder ein Kommunikationsproblem zutage treten, das sich bereits ankündigt in Dinçers aufgebrachter Frage „*hört ihr das nicht?*“. Deutlich wird, dass die Dorfgemeinschaft im Muhen der Kuh nicht das Gleiche hört wie Dinçer, der Gefühle der Trauer zu verstehen meint, wo die anderen, einschließlich seiner Mutter, bloß die animalischen Laute eines Tiers wahrnehmen. Dinçer kommentiert schreibend die Ansprache der Mutter mit der suggestiven Frage „So hättest du mit mir in Deutschland nie geredet, oder?“⁸⁸ und vermutet, dass ihre Reaktion dort im bereits beschriebenen Schweigen bzw. im Gesprächsabbruch in Form des Weggehens läge. Die Worte Fatmas lösen dagegen eine Markierung der Trennlinie zwischen beiden aus, die explizit an den Ort des Gesprächs gebunden wird. So beschreibt Dinçer, dass sie „in mir einen Riss verursacht haben“.⁸⁹ Fatmas Worte gegenüber dem erwarteten Schweigen werden zu einem Beweis dafür erklärt, dass diese durch ihren Geburtsort nachhaltig geprägt sei: „Da, wo wir gerade waren, hatte diese Art der Sensibilität keinen guten Ruf, der Mann war ein Mann.“⁹⁰ Dinçer markiert wiederum angesichts des Vorwurfs der „Sensibilität“ das Verhalten der Dorfgemeinschaft deutlich als „*schonungslos* []“ und selbstgefällig.⁹¹

Die beiden Gefühlswelten werden im Roman folglich durch verschiedene Linien voneinander getrennt: durch die Sozialisierung in der ruralen Türkei vs. jener in Deutschland und die damit einhergehenden Erfahrungen, durch ein dort ebenso wie im Arbeiter- und Fabrikmilieu vorherrschendes Bild von Männlichkeit, das Emotionalität kategorisch ausschließt, gegenüber einem selbstbestimmten Konzept von *gender*, dem das gesamte menschliche Gefühlsspektrum zugänglich ist, schließlich dem Tätigkeitsfeld als Arbeiter vs. der Arbeit der als ‚Bohème‘ codierten Kreativszene. Dass diese Linien zu einem Riss führen, der nun auch durch die Mutter-Sohn-Beziehung geht, lässt Dinçer resümierend anhand der Szene um das Kalb feststellen: „Vielleicht warst du immer schon so gewesen und ich hatte es aus Liebe ignoriert. So hatte ich vielleicht mich, meine Liebe zu dir, dich, das Bild meiner Mutter schützen wollen. Aber dieses Mal konnte ich den Riss nicht verhindern, der

⁸⁷ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 165. Hervorhebung im Original.

⁸⁸ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 165.

⁸⁹ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 165.

⁹⁰ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 165.

⁹¹ Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 165.

Riss lag breit und hilflos wie die Kuh zwischen uns.“⁹² Die emotionale Abhärtungskur, die mit dem Projekt verbunden ist, den Sohn zum „richtigen Mann“ und „Arbeiter“ zu erziehen, scheitert, wie DİNÇER den Prosatext abschließend kommentiert: „*Verzeih mir, Mutter, ich bin nicht der Mann, den du für eine Front großgezogen hast, verzeih mir.*“⁹³ Mit diesem Aussprechen der Worte wird der gefühlte Bruch auch sprachlich vollzogen.

6 Gefühlte Risse und Textstruktur

Mit der Metaphorik des Risses, der sich nicht nur zwischen Mutter und Sohn, sondern auch zwischen den ‚Milieus‘ und ihren jeweiligen Emotionshaushalten auftut, wird auch auf die Textstruktur referiert, wenn der Roman die unterschiedlich perspektivierten und von verschiedenen Erzählinstanzen wiedergegebenen Prosatexte nicht in eine Erzählung integriert. Stattdessen werden sie getrennt voneinander mit eigenen Überschriften versehen, die diese Trennung ebenso betonen wie der Satz des Textes, der jeden Teil auf einer neuen Seite beginnen lässt und damit deutliche Leerräume – gleich Abstandhalten – zwischen ihnen schafft. Damit bleiben Risse zwischen den Perspektiven sichtbar, zugleich wird aber ein Dialog ermöglicht, wenn die Texte im Lesen zusammengeführt werden. In diesem Sinne wird sodann auch Fatmas Perspektive auf die Situation erzählt. Dabei erklärt diese ihre Beweggründe und legt insbesondere das Ziel der Erziehung offen, wenn sie darauf verweist, dass DİNÇER als „Ausländer, Gastarbeiterkind [...] schon als Verlierer angefangen“ habe.⁹⁴ Als Immunisierung gegenüber den Diskriminierungsmechanismen, denen DİNÇER damit ausgesetzt ist, entwickelt sie die Vorstellung: „Mit Aktien, Eigentum, Sparbuch und als gestandener Familienvater hättest du der Welt zeigen können, dass du nicht kleinzukriegen bist.“⁹⁵ Damit wird das strategische Emotionsmanagement nicht nur intergenerational weitergegeben als Anpassungsstrategie an ein zumindest in Teilen feindliches Umfeld, sondern als einzige Option in einem als übermächtig empfundenen System herausgestellt.

Vor diesem Hintergrund formuliert Fatma weiter:

Meine Pflicht als Mutter ist es, dich immer wieder daran zu erinnern, wer du eigentlich bist, du bist ein Arbeiter, verstehst du mich, ein Arbeiter, diese Menschen, die keine Ahnung von

⁹² Gücyeter, Unser Deutschlandmärchen, 165.

⁹³ Gücyeter, Unser Deutschlandmärchen, 165. Hervorhebung im Original.

⁹⁴ Gücyeter, Unser Deutschlandmärchen, 169.

⁹⁵ Gücyeter, Unser Deutschlandmärchen, 169.

Mühe, keine Sorgen mit Geld haben, werden dich niemals aufnehmen, so wirst du in eine zweite Fremde in der Fremde einziehen [...].⁹⁶

Der Berufswahl Dinçers und seiner Weigerung, den vorgezeichneten Lebensweg einzuschlagen, begegnet Fatma letztlich selbst mit Angst. Die Angst vor einer „zweite[n] Fremde in der Fremde“ liegt wiederum in der eigenen Migrationsgeschichte begründet. Dabei wird mit der Raummetaphorik des ‚Einziehens‘ in die Fremde zugleich auf das Umziehen aus der eigenen, familiären Fremdheit angespielt, das damit einhergeht. Auch an weiterer Stelle werden die hierzu empfundenen Gefühle durch Raummetaphern ausgedrückt, so erzählt Fatma: „Obwohl alles so einfach sein kann, nimmst du die steile Treppe“. ⁹⁷ Der Aufstieg, der hier als „einfach“ zumindest in dem Sinne beschrieben wird, als dass er regelmäßig und vorgesehen in der Erfüllung der Pflichten als Arbeiter liegen könnte, wird durch das Bild der steilen Treppe ersetzt, die hier für den Ausstieg aus dem bekannten ‚Milieu‘ und den Umzug in jenes der ‚Bohème‘ steht.

Der Riss zwischen Dinçer und Fatma wird in jenem Prosatext, in dem diese ihre Wünsche an den Sohn erklärt, schließlich auch auf anderer Ebene performativ vollzogen. So werden ihre Ausformulierungen eines Gefühls der Enttäuschung gegenüber dem Sohn dreimal unterbrochen mit den kursiv gesetzten Interventionen: „Mutter, hör bitte auf, bitte, ich kann es nicht mehr ertragen ...“, „Lass mich gehen, Mutter, bitte, löse diese Zügel von meinem Hals ...“ und dem den Text abschließenden „Nein!“⁹⁸ Damit wird die Emanzipation von den Erwartungen der Mutter ebenso nachvollzogen wie ein zumindest fiktionaler Dialog möglich, der mit einer offenen, dabei kaum aushaltbaren Konfrontation gegen das eigentlich vorherrschende Schweigen vorgeht.

7 Möglichkeitsräume

Der Text *Unser Deutschlandmärchen* wird damit in gleich mehrfacher Sicht als Projekt gegen das Schweigen konzipiert. Der Zusammenhang aus dem Schweigen, dem Unterdrücken von Emotionen und dem Schreiben wird unter anderem deutlich, wenn Fatma letztlich den Bruch zwischen den Generationen offenlegt:

⁹⁶ Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 169.

⁹⁷ Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 169.

⁹⁸ Güçyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 169–170. Hervorhebung im Original.

Wir haben uns das nie getraut, wir sahen Offenheit als Schwäche. Ihr, deine Generation, wird vielleicht all das Aufgestapelte hemmungslos lüften, in die Welt streuen. Glaub mir, auch wenn ich es spät begriffen habe, was dein Schreiben bedeutet, es füllt in mir eine Leere, bitte, schreib weiter, auch das hier, das alles musst du aufschreiben.⁹⁹

Die Leere, die auch das Unausgesprochene und damit das Schweigen meint, wird durch das Schreiben gefüllt. Der Text nimmt damit einen Platz ein, der vormals als Leerstelle existierte. Dabei wird gerade die Gefühlsebene mit dem Schreiben verknüpft, wenn dieses mit einer Offenheit zusammengelesen wird, die jedoch in der eigenen Generation und von Fatma selbst eigentlich als Schwäche gedeutet wird. Der Sohn sieht wiederum das kollektive Projekt und den Ballast des Unaufgearbeiteten und Unausgesprochenen, der von der Elterngeneration weitergereicht wird, deutlich: „Auch in neuen Abschnitten im Leben nehme ich die Last, die ich von dir geerbt habe, auf meine Schultern.“¹⁰⁰ Die Last, das Aufschreiben der Geschichte von mehreren Generationen, wird sowohl von Iuditha Balint als auch von Kevin Drews mit dem Begriff der Chronik zusammengebracht, der sich damit in mehrerlei Hinsicht als produktiv erweist, ebenso wie der von Deniz Utlu in einem Gastbeitrag der Zeitung *der Freitag* von 2011 geprägte und seitdem vielfach aufgegriffene Begriff eines „Archivs der Migration“.¹⁰¹ Der Schreibende bleibt dabei dem Verwahren verpflichtet, der Text wird zur Chronik oder zum Archiv erklärt und damit als Aufbewahrungsraum denkbar.

Die Suche nach einem Ort für „diese Geschichte“, die dem Roman ebenso wie diesem Beitrag voransteht, wird im Roman wiederum gespiegelt und in das Bild der Truhe gefasst. Bereits relativ zu Beginn des Texts erzählt Fatma von der Ankunft in Deutschland und beschreibt den Holzkoffer, der zwischen ihren Beinen steht, „in ihm sind Welten, Welten ... Wie klein die Welt doch ist.“¹⁰² Direkt auf diesen erzählten Text folgt ein mit „Gastarbeiterchor“¹⁰³ und dem Namen Fatma als Erzählinstanz gekennzeichnete Text. Hier fragt eine kursiv gesetzte Stimme, die Fatma zugeordnet zu werden scheint, *„Ist das hier meine Heimat, meine Erde, mein Ort? / Soll ich hier die Lücke einer Leere füllen?“*¹⁰⁴ Die chorische Antwort darauf lautet: „Das Leben

99 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 124–125.

100 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 173.

101 Vgl. Balint, *Von der Fürsprache zur shared authority*, 148; vgl. den Beitrag von Kevin Drews in diesem Band: *Arbeit, Klasse, Migration. Kritische Erinnerungsarbeit in der postmigrantischen Gegenwartsliteratur*. Vgl. auch Deniz Utlu, *Das Archiv der Migration*, der Freitag, 31.10.2011, <https://www.freitag.de/autoren/deniz-utlu/das-archiv-der-migration> (04.06.2025).

102 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 21.

103 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 25.

104 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 25. Hervorhebung im Original.

kann nicht in Truhen aufbewahrt werden, / Fatma, hat man dir das nicht gesagt?“¹⁰⁵ Der Koffer Fatmas verwahrt die Vergangenheit, wird im Chor jedoch bald zur Truhe. Diese beantwortet die an den Romanbeginn anknüpfende Frage nach einem Ort für die eigene Geschichte. Dabei wird Fatma darüber aufgeklärt, dass das Leben sich nicht aufbewahren, nicht einschließen lässt. Zum Ende des Romans taucht der Satz um die Truhe wieder auf. Unter der Überschrift „Ein Traum oder ein Deutschlandmärchen“ wird in Form eines dramatischen Fragments wieder auf sie referiert, wenn Fatma im Dialog mit Ophelia eingangs fragt: „Ist das meine Heimat, mein ganzer Verdienst, ist das der Preis nach allen Entbehrungen?“ und diesmal Ophelia antwortet: „Fatma, das Leben kannst du nicht in Truhen schützen. Hat man es dir nicht gesagt?“¹⁰⁶ Die rahmenden Sätze um die Truhe, die beide in Textelementen auftauchen, die abweichend von jenen Prosatexten, in denen von Fatma oder Dinçer selbst erzählt wird, andere Textverfahren und -formen aufrufen, variieren die Suche nach einem Aufenthaltsort für die eigene Geschichte.

Im von Fatma erzählten Epilog wird schließlich zusammengeführt, was zuvor bereits in Fragmenten über den Zusammenhang von Raumsuche und Raumnahme, Zugehörigkeit und Emanzipation, Schreiben und Gefühl zusammengetragen wurde. „Hier, am Himmel Deutschlands schweben unsere Geschichten, meine und meinesgleichen.“¹⁰⁷ Zum Ende des Romans wird noch einmal deutlich eine Selbstverortung vorgenommen und damit zugleich an den Beginn des ersten Prosatexts, erzählt von Hanife, angeschlossen: „Fatma ist mein Name. Ich bin die Mutter von Dinçer“ setzt der Epilog ein, der vorletzte Absatz beginnt: „Fatma ist mein Name, die Gastarbeiterin, die Akkordbrecherin. Alles, was bei mir keine Sprache fand, soll auf euren Zungen die Seiten aufschlagen.“¹⁰⁸ Durch die eigene Vorstellung mit Namen, einmal als Mutter, einmal als „Gastarbeiterin“, definiert Fatma noch einmal ihren Standort und bestätigt dabei zugleich die Emanzipation einer folgenden Generation, der auch Dinçer angehört, sich einen anderen Platz in der Gesellschaft zu nehmen. Während ein von Fatma angebrachtes „wir“ danach gestrebt habe, „den Schmerz der Entwurzelung mit Eigentum, mit Geld zu heilen“, wird den Nachfolgenden mitgegeben: „Ihr sollt besser leben, freier, ohne Ängste. [...] traut euch, habt keine Angst vor dem Leben.“¹⁰⁹ Damit wird den zuvor im Roman formulierten Erwartungen an Dinçer schlussendlich widersprochen. Das mehrschichtige, in weiten Teilen dialogische

105 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 25.

106 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 208.

107 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 211.

108 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 211.

109 Gücyeter, *Unser Deutschlandmärchen*, 211.

Verfahren des Texts schafft die Erkenntnis, dass es gerade die Emanzipation des Sohnes ist, die ein angstfreies, ein besseres Leben ermöglichen könnte.

Auf den Epilog folgt eine Seite mit einem Foto. Es zeigt „Fatma und Dinçer, 2022“ und ist versehen mit Angaben zum Entstehungsort, einem Fotostudio in der Türkei.¹¹⁰ Abgebildet ist eine sitzende Fatma. Rechts hinter ihr steht Dinçer, die rechte Hand liegt auf der linken Schulter der Mutter. Beide blicken direkt in die Kamera mit leichtem Lächeln. Links neben Fatma steht in schrägem Winkel eine verzierte, geschlossene Truhe.

Literatur

Primärliteratur

Aydemir, Fatma: Dschinns, München 2022.

Aydemir, Fatma: Arbeit, in: Eure Heimat ist unser Albtraum, hg. von ders. und Hengameh Yaghoobifarah, Berlin 2019, 27–37.

Güçyeter, Dinçer: Unser Deutschlandmärchen, 5. Aufl., Berlin 2023.

Sekundärliteratur

Balint, Juditha: Erzählte Entgrenzungen. Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Paderborn 2017.

Balint, Juditha: Von der Fürsprache zur shared authority. Dinçer Güçyeters „Unser Deutschlandmärchen“ (2022) als (post-)migrantisches Chorwerk, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 34 (2024), H. 1, 147–165.

Bausch, Barbara, und Julia Weber: Literarische Positionierung in der Gegenwart. Einleitung, in: Standortbestimmungen. Literarische Positionierung in der Gegenwart, hg. von dens., Berlin 2025, 9–29.

Blome, Eva, Philipp Lammers und Sarah Seidel: Zur Poetik und Politik der Autozoziobiographie, in: Autozoziobiographie. Poetik und Politik. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft, hg. von dens., Berlin und Heidelberg 2022, 1–14.

Blome, Eva: Rückkehr zur Herkunft. Autozoziobiografien erzählen von der Klassengesellschaft, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94 (2020), H. 3, 541–571.

Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: Soziale Ungleichheiten, hg. von Reinhard Kreckel, Göttingen 1983, 183–198.

Ezli, Özkan: Narrative der Migration. Eine andere deutsche Literaturgeschichte, Berlin und Boston 2022.

Haraway, Donna: Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies 14 (1988), H. 3, 575–599.

hooks, bell: Where we stand: class matters, New York 2000.

110 Güçyeter, Unser Deutschlandmärchen, 212.

- Jaquet, Chantal: Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht, mit einem Nachwort von Carlos Spoerhase, aus dem Französischen von Horst Brühmann, Konstanz 2018.
- Lutz, Helma, María Teresa Herrera Vivar und Linda Supik (Hg.): Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes, 2. überarb. Aufl., Wiesbaden 2013.
- Meyer, Katrin: Theorien der Intersektionalität zur Einführung, Hamburg 2017.
- Pethes, Nicolas: Milieu. Die Exploration selbstgenerierter Umwelten in Wissenschaft und Ästhetik des 19. Jahrhunderts, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 59 (2018), 140–157.
- Schlicht, Corinna, Marie Kramp und Janneke Eggert (Hg.): Literatur und Arbeitswelten: Ästhetische und diskursive Strategien zur Darstellung von Arbeit in der deutschsprachigen Literatur seit 2000, Boston 2023.
- Spoerhase, Carlos: Nachwort. Aufstiegsangst: Zur Autoethnobiographie des Klassenübergängers, in: Chantal Jaquet: *Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht*, Konstanz 2018, 231–253.
- Sprenger, Florian: Ich-Sagen. Eine Genealogie der Situiertheit, Berlin 2025.
- Utlü, Deniz: Das Archiv der Migration, der Freitag, 31.10.2011, <https://www.freitag.de/autoren/deniz-utlu/das-archiv-der-migration> (04.06.2025).
- Weise, Marten: Dialog als Denkfigur. Studien in Literatur, Theater und Theorie, Bielefeld 2024.
- Yıldız, Erol: Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit, in: *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, hg. von dems. und Marc Hill, Bielefeld 2014, 19–36.

