

Hanna Maria Hofmann

Dinçer Güçyeters *Unser Deutschlandmärchen* im Dialog mit Scheherazade, Loreley und Dorothea Viehmann

Abstract: Der Artikel liefert eine Analyse des literarisch hochkomplexen Anspielungshorizontes auf Märchen in Dinçer Güçyeters preisgekröntem Debütroman *Unser Deutschlandmärchen* (2022), nämlich ‚deutsche‘ Volksmärchen wie die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, Heinrich Heines Exil-Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) sowie die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* und deren literarische Rezeption in der Wiener Moderne (Hofmannsthal). Der Beitrag macht die tiefgreifende intertextuelle Bedeutung und Funktion dieser ‚Märchen‘-Referenzen für die transkulturelle Schreibweise des Romans sichtbar und liest vor diesem Hintergrund dessen spezifische Thematisierung, Deutung und Inszenierung familiärer, gesellschaftlicher und insbesondere auch weiblicher Migrationsgeschichten und -erfahrungen in Deutschland. Dabei entsteht – so die These – ein migrantisch-kritisches Gegennarrativ sowie ein schöpferisches Schreiben zwischen Okzident und Orient, wobei Güçyeters *Deutschlandmärchen* eine transnationale, postmigrantische Erinnerungskultur entwirft und sich in eine Literaturgeschichte des Märchens und des Exils einschreibt.

I

Dinçer Güçyeters Debütroman *Unser Deutschlandmärchen*,¹ 2023 mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet, trägt die Gattungsbezeichnung Märchen im Titel, ohne den Gattungskonventionen zu entsprechen. Jedoch organisiert der Text seine Themen und Bedeutungsebenen sowie seine Konzeption als transnationale, postmigrantische Literatur über die Schaffung eines literarisch komplexen, intertextuellen und transkulturellen Anspielungshorizonts auf Märchen und literarische Märchenrezeptionen, vom deutschen Volksmärchen über Heinrich Heines Exil-Werk *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) bis hin zu orientalischen Märchenrezeptionen in der europäischen und deutsch-türkischen Literatur. GÜ-

¹ Im Folgenden zitiert als *Deutschlandmärchen*.

çyeters Text ist eine dialogisch strukturierte, autofiktionale Erzählung der familiären Migrationsgeschichte, die Gattungsgrenzen zwischen Prosa, Drama und Lyrik, Familienalbum und Liedersammlung paradigmatisch unterläuft. Zentral ist die Geschichte und Erzählstimme der Mutter Fatma, die Mitte der 1960er Jahre als anatolische ‚Gastarbeiterin‘² nach Deutschland kam und aus heutiger Sicht auf ihre Migrationsgeschichte schaut. Mit der unterrepräsentierten Nebenfigur des Vaters Yilmaz stehen diese Eltern und Eheleute symbolisch für eine andere Erinnerungsgeschichte der türkischen Arbeitsmigration aus innerfamiliärer Perspektive, in der die Frauen die eigentlich starken Stimmen und Protagonist:innen sind. Fatma leistet in ihrer „Big-Mama-Rolle“ (*Deutschlandmärchen* 88) tagtäglich Über großes als Arbeiterin in Mehrfachschichten und Hausfrau, Hauptverdienerin und Mutter, zusätzlich noch in der verschuldeten Kneipe des Ehemanns. Zugleich ist sie immer hilfsbereit und solidarisch mit anderen Frauen und deren Familien. Trotz ihrer Stärke hat Fatma Rollenzuweisungen männlicher Willens- und Lustdominanz und weiblicher Passivität internalisiert und ihre Erfahrungswelten sind in der Türkei ebenso wie in Deutschland gesellschaftlich geprägt durch männliche Gewalt und Unterdrückung gegenüber Frauen.

Abschnitt II der folgenden Analyse zeigt, dass der Roman in dem skizzierten Themen- und Spannungsfeld Gattungsregeln des ‚Volksmärchens‘³ zitiert und subvertiert, um vom *Bruch* der Illusionen zu erzählen und die Vorstellung Deutschlands als ein ‚märchenhaftes‘ Einwanderungsland kritisch zu hinterfragen⁴ und als ein gesellschaftliches Lügen- und ‚Ammenmärchen‘⁵ zu entlarven: von persönlichen Enttäuschungen und Konflikten über gesellschaftliche Verletzungen und Ausgrenzungen bis hin zu sozialen Ungerechtigkeiten und politischem Versagen in Deutschland. Ironisch gebrochen, konturieren insbesondere die märchentypischen Erzählmuster einer glücklichen Migration (Tokponto 123–124) sowie der glücklichen

2 Siehe zu dieser „von der Wissenschaft lange übersehen[en]“ Thematik Schreiner 195. Einen migrationshistorischen Überblick gibt Mattes 2008. Zur literarischen und filmischen Darstellung von ‚Gastarbeiterinnen‘ wie etwa *Shirins Hochzeit* (1975) der Regisseurin Helke Sander-Brahms s. Ezli 116–139, 506.

3 Zur Problematik der – dennoch geläufigen – Kontrastbegriffe ‚Volksmärchen‘ und ‚Kunstmärchen‘ s. Klotz 7–9, Neuhaus 1–11.

4 Diese zur Zeit des deutschen ‚Wirtschaftswunders‘ kursierende Vorstellung von der BRD wurde bereits 1985 von dem türkisch-deutschen Autor Yüksel Pazarkaya zur Formel des „verschlossenen Paradies[es]“ umgewendet, s. Pazarkaya 33. Ein Beispiel jüngsten Datums, das sich auf genau diese Zeit rückbezieht, ist die Autobiographie *Es war einmal Deutschland: Gelobtes Land* (2022) des 1965 von Italien nach Deutschland emigrierten Arbeiters Nello Simeone.

5 Bereits bei Heine sind die erinnerten deutschen Volksmärchen, die für dessen Deutschlandkritik eine zentrale Rolle spielen (s. Gille), buchstäblich Ammenmärchen, nämlich Lieder seiner Amme (*Wintermärchen* 455).

Braut Fatmas individuelle Erzählung und kollektive Erfahrung einer weiblichen Arbeits- und Heiratsmigration nach Deutschland. Thematisiert wird ferner die Auseinandersetzung zwischen der Mutter Fatma und dem Sohn/Schriftsteller Dinçer als Aushandlungsprozess verschiedener Lebensentwürfe zwischen erster und zweiter Einwanderungsgeneration⁶ sowie als Ausdruck der Notwendigkeit, im Dialog zu einem neuen Deutschlandmärchen und einer gemeinsamen Erzählung zu finden.

Im folgenden Abschnitt (III) wird erörtert, wie im Roman das Schreiben sowie das solidarische, dialogische (‘Märchen’-)Erzählen zwischen Mutter und Sohn, aber auch zwischen solidarischen Frauenfiguren und -stimmen, zu einem postmigrantischen Medium und literarischen Mittel nicht zuletzt der weiblichen Selbstermächtigung wird. Insbesondere wird gezeigt, welche Rolle dabei dem transkulturellen Bezug auf Märchen⁷ sowie dem intertextuellen Bezug auf eine ‚orientalische‘ Märchenrezeption einerseits im europäischen Orientalismus der Wiener Moderne (Hofmannsthal), andererseits in der postmodernen, deutsch-türkischen Literatur der Gegenwart (Özdamar) zukommt. Der letzte Abschnitt (IV) legt den Fokus auf Güçyeters Verfahren der literarischen Fortschreibung einer deutschsprachigen und deutsch-türkischen, transnationalen und kosmopolistischen Literatur- und Erinnerungsgeschichte, für die der intertextuelle Bezug auf Heinrich Heines Exil-Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) von zentraler Wichtigkeit ist.

II

Im ironisch-dekonstruierenden Rekurs auf märchengesetzliche Motive, Figuren und Gattungsgesetze, wie sie etwa aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm weltbekannt sind, wird die vermeintliche ‚Märchengeschichte‘ einer Einwanderung nach Deutschland als falsch entlarvt. Dabei partizipiert der Text an einer auch allgemeinen Vorstellung des Märchens: sowohl im positiven Sinne von Träumen, Sehnsüchten, Utopien und „Geschichten persönlicher und gesellschaftlicher Wunschwelten, die der zeitgenössischen Umwelt trotzen“ (Klotz 9) als auch

⁶ Siehe auch zum Beispiel Fatma Aydemirs Roman *Dschinns* (2022).

⁷ Gemeint ist der Bezug auf Märchen als eine ‚quer‘ durch alle Kulturen und Kontinente existierende Textgattung, deren Formen, Motive und Stoffe insofern beständig ‚migrieren‘. So könnte das bei Güçyeters auf Fatma als ‚Dornröschen‘ verweisende Kapitel *Der Dorn im Auge* ebenso auf das türkische Märchen *Die Geschichte vom Kristallpalast und Diamantschiff* (Spies 5–16) oder auf das italienische Märchen *Die goldene Wurzel* aus Giambattista Basiles *Pentameron* (1634/1636) (Massenbach 154–164) verweisen, in denen jeweils ein Dorn im Auge bzw. Gesicht ein wichtiges Motiv sind. Siehe zu diesem Begriff von Transkulturalität Mecklenburg 13.

im negativen Sinne der Verdrängung von Wahrheiten bis hin zur Erzählung von Unwahrheiten. Dabei zeigt sich eine interkulturelle Dimension in Fatmas Verstrickung zwischen einem türkischen Deutschlandmärchen vom Wohlstand für alle und einem deutschen Türkemärchen vom traumhaften Urlaub.⁸

[U]m die gebrochenen Knochen kümmert sich [im türkischen Heimatdorf, HMH] keiner, alle glauben, die Fatma pflückt die deutsche Mark wie Birnen von den Bäumen. [...] Und Fatma darf wieder am Gaskocher stehen, was soll's! Zurück in Deutschland, erzähle ich den Kolleginnen, wie wunderbar und erholsam die Reise war. (*Deutschlandmärchen* 94)

Diese selbstschutzbedingte Verkehrung und „Lüge ins Gegenteil“ (ebd.) korrespondiert mit einer Verkehrung des Märchenhaften in gattungsstruktureller Hinsicht, um umgekehrt die Realitäten der weiblichen Arbeitsmigration und der „gebrochenen Knochen“ zu benennen. Die geradezu gattungsdefinierende Märchenhandlung von Verbannung und Vertreibung, Heimkehr und Erlösung, Auszug in die Welt und „märchenhafte[m] Erlebnis der Entheimatung“ (Haase 45; s. auch Klotz 10) hält normalerweise für den Helden oder die Helden am Ende stets den verdienten „Gewinn“ bereit, der „ein für allemal glücklich macht“ (Klotz 11). Das Weltbild des Volksmärchens ist eine „Ordnung der Harmonie“ (Klotz 15), in der die moralischen Pole von Gut und Böse klar gekennzeichnet sind. Selbst der ‚materielle‘ Gewinn, „ein Liebespartner, eine Königskrone, Reichtum – oft alles zusammen“ (Klotz 11), ist symbolischer Ausdruck einer insofern immer gerechten Belohnung der Märchenheldin für ihre Handlungen, Anstrengungen und Entbehrungen: häufig ein besonderer Fleiß oder wundersamer Erfolg bei scheinbar unlösbaren Arbeitsaufträgen, und „immer geht die Rechnung auf“ (Klotz 15). Im *Deutschlandmärchen* hingegen wird Fatma vom „Gastarbeiterchor“ schon früh vorgewarnt, dass das materielle und moralische Preis-Leistungsverhältnis aus dem Gleichgewicht geraten und sie am Ende die Betrogene, ewig Vertröstete sein könnte: „Lerne zuerst, mit der Zunge die Suppe zu rühren, wir reden dann später, Fatma ... wir reden später“ (*Deutschlandmärchen* 26). Rückblickend heißt es im Kollektiv der „ausgewanderten Mütter“:

Keinen einzigen Tag hat das Schicksal selbst meine Haare geflochten oder den Schnee vor meiner Haustür geschaufelt oder die Kohle in meinen Ofen geworfen. Und wenn da jemand war, war die Rechnung untragbar. (*Deutschlandmärchen* 193)

⁸ ‚Interkulturell‘ im Sinne einer Beziehungskomponente zwischen deutscher und türkischer Kultur, s. hierzu Mecklenburg 13.

In dieser Anti-Märchenwelt der verkehrten Ordnung gibt es keine wunderbaren Helferwesen, und die Schwächeren bleiben immer die Schuldner:innen.⁹ Gegen diese Position des Stillhaltens und Schweigens begeht „Das Lied der Mütter vor dem Parlament“ aktiv auf, insofern diese im Chor ihre Stimmen erheben:

AYSE (SOLO): *[I]n Fabrikhallen mit Metallstaub werden wir weiter schweigen/sag uns, Deutschland, was gehört dir, was uns? Wie viel schulden wir?* CHOR: Gesparte Pfennige, ausgegebene Sehnsucht, Überstunden, Arbeitsunfälle, befristete Aufenthaltslaubnisse, Angst vor dem Vorarbeiter, Angst vor Arbeitsunfähigkeitsbescheinigungen, Angst vor den Beamten, Angst vor den Regeln, Angst vor Gewerkschaften. Schweigen. [...] CHOR: [...] Können wir abrechnen, Alamanya? Was kostet die Steuer! (*Deutschlandmärchen* 130)

In einem ‚märchenhaften‘ oder auch nur gerechten Einwanderungsland Deutschland wäre der Preis für die Arbeitsmigration die volle Teilhabe an den Errungenschaften des demokratischen Wohlfahrtsstaates BRD, faire Angebote und Ausbildung, Versicherung und Rente, rechtliche und soziale Anerkennung und Sicherheit für alle, einschließlich seiner seit 1955 gezielt angeworbenen zugewanderten Arbeiter:innen und steuerzahlenden Bewohner:innen. Deren gegenteilige Realität besteht aus der „Angst vor Gewerkschaften“, unversicherten „Arbeitsunfälle[n]“ und einem „Behinderungsgrad“ von „70%“ als „Ergebnis der letzten 35 [Arbeits-]Jahre“ (*Deutschlandmärchen* 187). Im Kapitel *Der Dorn im Auge*, dessen Titel mit der vorangegangenen Bezeichnung Fatmas als „Dornröschen“ (*Deutschlandmärchen* 48) korrespondiert, rekapituliert Fatma ihre Situation als junge Frau, die im Jahre 1965 auf Anlage des Onkels und entgegen dem Wunsch ihrer Mutter in die Arbeits- und Heiratsmigration nach Deutschland geschickt wird:¹⁰ „*Fatma soll den Weg für ihre Brüder pflastern!* [...] Verliebtsein, für mich war es ein fremdes Gefühl. Sowas hab ich viel später in Filmen mit Türkan Şoray gesehen“ (*Deutschlandmärchen* 123). Dabei ist Fatmas rückblickende Selbstbeschreibung als goldbestückte Braut auf dem Weg in die Fremde ein häufiges, transkulturell verbreitetes Märchenmotiv und ebenso gekennzeichnet als eine kollektive Migrationsrealität der Frauen:

Auf meinem Hals die Goldtaler [...], besteige ich das Pferd und verlasse das Elternhaus, folge als Braut meinem Mann mit dem riesigen Kopf nach Deutschland. Fremde, flüstere ich, die Fremde, die uns [Frauen, HMH] seit drei Generationen hin- und herweht [...]. (*Deutschlandmärchen* 19)

Eine transgenerationale Linie der ‚Nomadinnen‘, beginnend bei der einst aus Griechenland in die Türkei eingewanderten „Nomadin Ayse“, Dinçers Urgroßmut-

⁹ Schuld und Schulden, Schuldgefühle und Unschuld sind wiederkehrende Motive und Begriffe im *Deutschlandmärchen*.

¹⁰ S. hierzu Samper und Kreyenfeld.

ter, manifestiert sich bereits vor der erzählten Arbeitsmigration der Enkeltochter Fatma aus der Türkei nach Deutschland im Sprechen der Großmutter Hanife, die „euch kurz meine Geschichte erzählen, dann meine schwere Zunge meiner Tochter Fatma übergeben [wird]“ (*Deutschlandmärchen* 9).

Die Konstanten dieser weiblichen Erfahrungen sind Armut und Vertreibung, harte Arbeit und Ausbeutung, weibliche Ehepflichten und die Dominanz durch Männer, die in einem patriarchalen Regelsystem der „Männerschwänze[]“ gerne „[e]in obdachloses Weib behüten“ (*Deutschlandmärchen* 9), Tränen und Schmerz, Tod und Verlust, aber auch die Mutter als beschützende Überlebenskämpferin. In diesem weiblichen Kontext steht Fatmas doppelte ‚Verdammnis‘, die als mehrfach Diskriminierte zuerst in der Türkei, dann in Deutschland ein Leben voller Hindernisse bewältigen muss: „Kein Vater, kein Vaterland, der zweite Schritt der Entwurzelung begann. [...] Eine Frau, eine Waise, eine Arbeiterin, eine Migrantin; Ich war von so vielem gezeichnet!“ (*Deutschlandmärchen* 124).

Auf paradoxe Weise findet sich Fatma im ‚Gastgeberland‘ Deutschland in einer Welt wieder, die dem ‚Regelsystem‘ der ‚Obdach‘ gebenden Männer in der ländlichen Türkei gleicht. Die Ankunft im Ruhrgebiet bedeutet nicht nur die Anpassung an eine fremde Sprache und Kultur, sondern ebenso an einen fremden Mann. Über ihren von der krankmachenden ‚Gastarbeit‘ ‚ausgeschabten Körper‘ sagt Fatma zu Dinçer: „Lach mich bitte nicht aus, die deutschen Ärzte haben mehr an mir rumgefummelt als dein Papa. [...] Von OP zu OP wurde ich zu einem größeren Krüppel“ (*Deutschlandmärchen* 130, 61). Dabei wird hier eine sexuell konnotierte, ‚lächerliche‘ Nicht-Dominanz des Ehemanns angesprochen: Fatma sieht sich in Beziehung zu ihrem Mann wenig als ‚geschundene Suleika‘ (s. Yesilada). Doch obgleich weder sie dem Bild des weiblichen, hilfebedürftigen Opfers entspricht noch ihr Ehemann Yilmaz, der häufig in den Tagträumende „Mann mit dem riesigen Kopf“, dem des gewalttätigen Patriarchen, gehören beide einer Alltagswelt an, in der „fast alle [Männer] [...] ihr Gehirn im Schwanz [tragen]“ (*Deutschlandmärchen* 69), in der Frauen Objekte der Lust sind und eine von Fatma kritisierte Doppelmoral der Familienväter herrscht, die weibliche Prostitution genießen, jedoch die eigenen Töchter fallen lassen, wenn sie sich prostituiieren (vgl. *Deutschlandmärchen* 69–70). Diese männliche Doppelmoral von der unbedingten ‚Unschuld‘ der Frau als (zukünftige) Braut weist der Text als eine transkulturelle aus: Sie wird im Selbstbild Fatmas als in die Fremde ziehende Märchenbraut, einem transkulturellen, hier allerdings mit Attributen der muslimischen, jungfräulichen Braut kombinierten Märchen- und Weiblichkeitsmuster (vgl. *Deutschlandmärchen* 19), ebenso transportiert wie in der Assoziation Fatmas mit „Dornröschen“ (*Deutschlandmärchen* 48), also der bürgerlich idealisierten Frauenfigur sexueller Unschuld in den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm schlechthin (s. Mazenauer und Perig). Bereits Elfriede Jelinek hat diese

Figur in den *Prinzessinnendramen* (2003) einer literarisch-feministischen Märchenkritik unterzogen. Dinçers Vergleich seiner im Wochenbett liegenden Mutter mit dem schlafenden Dornröschen birgt insofern eine Ironie, verweist aber auch auf einen kurzen Moment des echten Glücks. Der Wochenbett-Schlaf des Fatma-Dornröschens ist ein allzu kurzes Ausruhen, wie ein im Roman abgedrucktes Foto der erschöpften Wöchnerin zeigt (*Deutschlandmärchen* 53), bevor Fatmas ‚dorniger‘ Alltag weitergeht: „Die Klinken sind dornig, die Klinken sind dornig, die Schlosser verrostet. *Leider, Fatma, leider, Fatma [...] Leider, Schwester, leider, Schwester*“ (*Deutschlandmärchen* 32). Das ewige Hinalten im unverschuldeten Schuldner:innen-Dasein – hier durch die Schuldner ihres Ehemannes, die umgekehrt Fatma in höchster Not nicht helfen – scheint ebenso endlos wie das pausenlose Arbeiten im Klima gesellschaftlicher Abwertung und Ausbeutung: „Unsere einzige Option war, mehr zu arbeiten, und jeder abwertende Blick hat größeren Ehrgeiz ausgelöst“ (*Deutschlandmärchen* 124). Eine weitere Bedeutung hat das Dornröschen in Kombination mit dem aus *Dornröschen*, *Rapunzel* und *Schneewittchen* bekannten Märchenmotiv des zunächst unerfüllten Kinderwunsches und Betens der Mutter um ein Kind (*Deutschlandmärchen* 38, 43). Jedoch ist der Sohn Dinçer, das lang ersehnte erste Kind, in der Wunschvorstellung der Mutter der ‚rettende‘ Prinz,¹¹ mit dem eine gelungene Verwurzelung in der Fremde noch möglich wäre, da mit seiner Geburt „[m]eine vierzehnjährige Leere [des Exils, HMH] ihre Fülle [findet]“ (*Deutschlandmärchen* 38, 43). Indem das lange Bitten und Beten der Mutter um ein Kind nicht umsonst war, ergibt sich eine „zweite Chance“ (*Deutschlandmärchen* 168), Fatmas Deutschlandmärchen doch noch zu einem guten Ende kommen zu lassen: Dinçer, der Prinz, soll der Mutter Ersatz und Trost sein für seinen nutzlosen Vater, den „Sultan mit nacktem Hintern“ (*Deutschlandmärchen* 43). Der Sohn hätte seine Mutter für die Verluste, die gebrachten Opfer und die harte Arbeit entschädigen können,¹² hätte wenigstens er, anders als sein Vater, nach Fatmas Vorstellungen in der Migration und trotz Migration sein Glück gemacht: „Als Ausländer, Gastarbeiterkind hast du schon als Verlierer angefangen. Mit Aktien, Eigentum, Sparbuch und als gestandener Familienvater hättest du der Welt zeigen können, dass du nicht kleinzukriegen bist“, aber „für solche Sensibilitäten wie deine gibt es im wahren Leben keinen Lohn“ (*Deutschlandmärchen* 169). Der internalisierte und an den Sohn weitergegebene Auftrag, es in Deutschland ‚schaffen‘ und sich be-

11 Ein im Roman abgedrucktes Foto zeigt Dinçer als Baby-Karnevalsprinzen, s. *Deutschlandmärchen* 47.

12 Im Kapitel „Du warst mein verlorener Mann“ sagt Fatma zu Dinçer: „Als Frau habe ich mir nichts anders als ein wenig Schutz, Geborgenheit gewünscht. Du warst meine zweite Chance im Leben, du solltest die Entschädigung für das Unvermögen deines Vaters sein“ (*Deutschlandmärchen* 168).

weisen zu müssen, in Klasse und Wohlstand aufzusteigen, vermischt sich mit Männlichkeitserwartungen aus dem anatolischen Heimatdorf: Fatma wirft Dinçer vor, dort als Junge über eine zu schlachtende Kuh in Tränen ausgebrochen zu sein: „In dem Moment wusste ich, [...] ich hatte dich nicht zu einem richtigen Mann erziehen können“ (*Deutschlandmärchen* 169). Dinçer widersetzt sich den Erwartungen der Mutter, ihr ‚Prinz‘ im Sinne eines ‚richtigen Mannes‘ zu sein,¹³ ebenso derjenigen, im Sinne eines konventionellen ‚Deutschlandmärchens‘ ein ‚guter‘ und erfolgreicher Einwanderer in zweiter Generation sein zu müssen:

Hier werden wir nicht mehr auf einen Nenner kommen, dafür habe ich die Unschuld längst verloren. Wie Großmutter vor Jahren auf einer Pferdekutsche alles an Heimat, Besitz, Beziehungen verloren hat, das Gleiche wünsche ich mir. [...] Ich möchte allen fremd bleiben, die von Sicherheit reden, für diese Welt habe ich keine Zugehörigkeit übrig. (*Deutschlandmärchen* 173)

Es ist ein Beharren auf eigener Identität, auf einem eigenen Lebensentwurf auch jenseits der Welt der ‚Gastarbeiter:innen‘, auf allem, was der Mutter (an ihm) fremd sein mag, ein Aufbegehren gegen die in Märchen und Legenden festgeschriebene Rolle des ‚guten Sohnes‘: „Ich wollte in meinem Leben mehr als die Geschichte des *guten Sohnes*. Eine eigene, meine Geschichte schreiben“ (*Deutschlandmärchen* 172). Die Befreiung von Zugehörigkeitsfragen ist eine Reaktion auch auf die mütterlichen Ängste vor Identitätsverlust und Entfremdung von ihren Kindern, wie sie im Märchenmotiv der weggenommenen Kinder (*Deutschlandmärchen* 33, 54) und im „Lied der Mütter über ihre geflohenen, verlorenen Kinder“ Gestalt annehmen: „[I]ch gebäre gesichtslose Kinder auf diesem kalten Boden [Deutschlands, HMH]“; „[I]ch musste das Kind, das ich mit wunden Warzen gestillt hatte, der Ferne verpfänden“ (*Deutschlandmärchen* 192–193). Es ist aber auch eine Reaktion auf die Gesellschaft, auf eine von der ersten Einwanderungsgeneration und deren Erfahrungen ererbte Angst, niemals anzukommen, sowie auf die *gemeinsame* Angst und Erfahrung, als Migrant:innen in Deutschland niemals in Sicherheit zu sein und geachtet zu werden. „Der Dorn im Auge“ (*Deutschlandmärchen* 122–128), der Verlust der Unschuld, die Lüge von der Sicherheit in Deutschland, all das meint auch die Pogromstimmung gegen Migrant:innen in den frühen 1990er Jahren, die tödlichen Brandanschläge auf Familien und deren Wohnhäuser durch Rechtsradikale in den Städten Mölln 1992 und Solingen 1993, auf die Traumata, die die Ermordung unschuldiger Menschen und Familien für die Einwanderungsgesellschaft und -gemeinschaften bedeuteten.

In diesem bedrohlichen gesellschaftlichen Klima, das sich nicht zuletzt auf die deutsch-türkische Literatur auswirkte (s. Schreiner 226–229), ist für Fatma der

¹³ „Verzeih mir, Mutter, ich bin nicht der Mann, den du für eine Front großgezogen hast, verzeih mir“ (*Deutschlandmärchen* 162).

Segen, Kinder bekommen zu haben, noch ein weiterer Grund für Sorge und Angst: „Solingen brennt, Menschen brennen, die verdamnten Nazis verbrennen Menschen bei lebendigem Leib. [...] Das ist also die Gegenleistung für die Arbeit, für all die Schichten, für alle die Müdigkeit ... die Angst ...“ (*Deutschlandmärchen* 126). Wenigstens „die [Kinder, HMH] sollen in dieser Gesellschaft ihren Frieden haben, war der Gedanke meiner Generation. Aber in diesen Flammen [von Solingen, HMH] verkohlten auch unsere Hoffnungen, diese Flammen umzingelten nun auch euch“ (*Deutschlandmärchen* 126).

Unser Deutschlandmärchen ist die kritisch-retrospektive, postmigrantische Bestandsaufnahme der im Vergleich zur Realität allzu naiven Wunsch- und Märchenvorstellungen einer ‚glücklichen‘ Migration in das deutsche Wirtschaftswunder ebenso wie die kritische Bestandsaufnahme letztlich des heutigen, seit 1989 wiedervereinten Deutschland mit über 50-jähriger Einwanderungsgeschichte als ein Land, in dem nach wie vor Ausgrenzung bis hin zu rechtsradikalen Mordanschlägen Teil der Realität sind. Insofern wird auch die Beschreibung einer postmigrantischen Gesellschaft, in der Herkunft keine diskriminierende Rolle mehr spielen sollte, im Abgleich mit der Realität als ein ‚Märchen‘ entlarvt.¹⁴ Leeres Gerede anstatt Solidarität, Ignoranz der gesamtgesellschaftlichen Dimension, denn „[n]icht nur wir, auch die Täter stehen mit uns in Flammen, auch dieses Land“ (*Deutschlandmärchen* 126), das zum ‚Lügenmärchen‘ wird, indem die Bedrohungen und Verbrechen mit Schweigen bedacht, gelegnet oder gar gezielt vertuscht werden. „[V]om Traum gepeitscht, von Märchen betäubt“ (*Deutschlandmärchen* 116), heißt es im Kapitel „DJ Dinco legt in der ELIF-Disco auf.“ In Gestalt eines poetischen RAP bringt es tägliche Ausgrenzungserfahrungen und Bedrohungen zur Sprache, die Wut über die Brandanschläge ebenso wie über die Missachtung der Opfer durch das Verhalten des Bundeskanzlers und die Reden seines Regierungssprechers, die Wut über ein Jahrzehntelang polizeilich und politisch nicht aufgehaltenes rassistisches Morden des selbsternannten „Nationalsozialistischen Untergrundes“, eine durch Vorurteile gegenüber den Opfern fehlgeleitete Aufklärung, Akten unter Verschluss, ein Versagen der Öffentlichkeit und auch der Medien. Genau hier zeigt sich, im Verweis auch auf Güçyeters eigenen Verlag „Elif“, ein postmigrantisches Selbstbewusstsein im Dreh zum eigenen Lied, zur eigenen Stimme und Erzählung der Geschichte(n) als befreinendes Gegenmittel. Dieser Wunsch und Beginn einer eigenen, machtvollen Erzählung, als dessen Symbol ein erwachender Drache erscheint (*Deutschlandmärchen* 118),

¹⁴ Im Sinne eines *Postmigrant Turn* wäre und ist es allerdings die Aufgabe, genau auf diese Widersprüche in der Gesellschaft hinzuweisen mit dem Ziel, diese zu überwinden. S. hierzu Cramer, Schmidt und Thiemann.

wird nun auch von der Mutter Fatma geteilt, als Bitte an den Sohn, mit dem Schweigen ihrer Generation zu brechen:

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. (*Deutschlandmärchen* 125)

Doch Dinçer hat mit diesem doppelten Auftrag als Sohn und Schriftsteller zu kämpfen. In der verkehrten Ordnung des Anti-Märchens wird er zum ‚Schuldner‘ seiner Mutter. Dabei muss auch er sich schon früh vielfach bewähren, mit Diskriminierungserfahrungen zurechtfinden, zwischen den Sprachen und in den verschiedenen Welten einrichten: zuhause, als mehr oder minder freiwilliger kindlicher Hilfsarbeiter auf dem Arbeitsfeld der Mutter, in Kindergarten und Schule, später als Lehrling in der Fabrik, dann in der Welt des Theaters, die ihm als ‚Gastarbeiterkind‘ doppelt fremd ist. Als Lehrling im „Werkzeugbau“ muss er „[d]ieses verrostete, verbogene Stück [...] so lange feilen, bis alle Flächen zueinander in 90 Grad stehen“ (*Deutschlandmärchen* 139) – eine Aufgabe, die in ihrer sinnlosen Mühsamkeit mit dem einzigen Zweck der Bewährung an eine typische Märchenaufgabe erinnert. Ähnlich mühsam erscheint der ganz andere Weg zum Schriftsteller, da „[d]eine Stimme, Mutter, die Stimme meines Vaters, die Stimmen aus der Kneipe, die Geräusche der Maschinen [...] mir ein Rohmaterial auf die Werkbank gelegt [haben], an dem ich immer noch feile“ (*Deutschlandmärchen* 191). Existenziell für das Schreiben der eigenen Geschichte ist gleichzeitig die Befreiung vom projektiven Zugriff und den Ängsten der Mutter, überhaupt von einer bisweilen recht übergriffigen Familie: Bereits den neugeborenen Dinçer wollen Verwandte für sich haben und seiner Mutter wegnehmen (*Deutschlandmärchen* 52) und im Kapitel „Der Pascha“ berichtet er, wie er sich als Baby durch vorgefälschten Schlaf „ein wenig Ruhe“ verschaffte, da „[d]ie Verwandtschaft wartet, um mich quälen zu können“ (*Deutschlandmärchen* 52). Ein wenig erscheint die wiegenliedsingende Hanife auch als eine böse Großmutter aus dem Märchen (*Deutschlandmärchen* 49). Einen starken Wunsch nach Entlastung verspürt Dinçer aber vor allem gegenüber den Erwartungen seiner Mutter an ihn. Deren ‚Leere‘ zu füllen, die „[schwere] Fracht“ Fatmas und ihrer Generation weiter zu tragen im Leben und in der Literatur, erscheint ebenso notwendig wie unmöglich: „Dich wollte ich entlasten, nun spüre ich eine Fracht in mir, die unmöglich zu tragen ist. Darüber zu schreiben, versetzt mich in Scham, aber ich muss darüber schreiben, es gibt keinen Ausweg mehr“ (*Deutschlandmärchen* 171). Schon das Kind wollte seine Mutter, die ‚geschundene‘ Gastarbeiterin, heilen, so wie „das heilende Wasser [eines Badeortes in der Türkei, HMH] [...] dem zusammengeschraubten Körper meiner Mutter guttun [soll]“ (*Deutschlandmärchen* 158). Das Erzählen von Märchen er-

scheint dazu als das geeignete, märchenhafte ‚Heilwasser‘, ja als „Heilerde“ der Verwurzelung in Geschichten, jedoch „nicht um die Wahrheit zu kaschieren“ (s. *Deutschlandmärchen* 41), denn „[d]er Wahrheit ins Gesicht zu schauen, ist oft schwieriger, als den Salzsack auf den Berggipfel zu tragen“ (*Deutschlandmärchen* 41). Es ist ein wahrhaftiges, gegenseitiges Erzählen der gemeinsamen und doch verschiedenen ‚Deutschlandmärchen‘ im Dialog mit der Mutter, das als heilsame, aber schwerste Aufgabe ausgesprochen und angekündigt wird, zu deren Zweck ein eigenes, selbst definiertes, nicht fremdbestimmtes märchenhaftes Erzählen beitragen könnte. „Wir werden [...] unser eigenes Märchen schreiben, Mutter“, verspricht Dinçer Fatma bereits im „Lied des ungeborenen Kindes“ (*Deutschlandmärchen* 41). Gegenläufig lassen sich die späteren, vom Wunsch nach Abnabelung angetriebenen (Angst-)Träume über den Tod der Mutter (*Deutschlandmärchen* 171–172) psychoanalytisch als Wunsch deuten, diese als Erzählerin ihrer wenig märchenhaften (Lebens-)Geschichte zum Schweigen zu bringen. Damit würde Dinçer in gewisser Weise zum Stellvertreter seines Vaters, der Fatma durchaus zum Schweigen bringt (*Deutschlandmärchen* 80–81) und nähme eine als Sohn und ‚Prinz‘ männliche (Macht-)Position des Ehegatten/Königs ein. Denn Dinçer weist seiner Mutter die Rolle der „Scheherazade“ zu (*Deutschlandmärchen* 186), jener Braut und Erzählerin aus den *Märchen aus Tausendundeiner Nacht*, die bekanntlich unermüdlich und schließlich erfolgreich um ihr Leben erzählt, damit ihr Gemahl, der Sultan, sie nicht wie ihre Vorgängerinnen tötet. Statt seine Mutter zum Schweigen zu bringen, stellt sich der autofiktionale Sohn und Autor¹⁵ in eine Traditionslinie des weiblichen Erzählers in seiner Familie und positioniert insbesondere die Mutter, das migrantische, müde gewordene ‚Dornröschen‘,¹⁶ als „Scheherazade“, um sie zum erzählenden Subjekt, zur aktiven, lebendigen, transkulturellen ‚Märchenerzählerin‘ und letztlich Gestalterin ihrer eigenen Geschichte und ihrer wirklichen Wünsche und Sehnsüchte, Enttäuschungen und Ängste zu machen. Im Folgenden wird aufgezeigt, wie diese Genese eines transgenerationalen, ursprünglich weiblich assoziierten Erzählers in Zusammenhang steht mit der Genese von Güçyeters transkultureller, postmigrantischer Schreibweise, die er aus dem literarischen, intertextuellen und interkulturellen Spiel mit Märchenbezügen zwischen Orient und Okzident, europäischer, arabischer und deutsch-türkischer Literatur heraus entwickelt.

15 *Unser Deutschlandmärchen* ist daher eine Auto(r)fiktion. Siehe zu diesem literarischen Konzept Wagner-Egelhaaf 2013.

16 Fatma sagt an einer Stelle: „Dinçer, ich bin müde, setze diesem Märchen einen Punkt“ (*Deutschlandmärchen* 211).

III

Gücyeters Roman setzt Mutter und Großmutter nicht nur als Erzählerinnen seines türkisch-deutschen *Deutschlandmärchens* ein, sondern positioniert sie auch als türkische, ‚orientalische‘ und zugleich deutsche Märchenerzählerinnen ihrer Geschichten. Die autofiktionale Figur des Dinçer/Gücyeter erscheint als ‚Sammler‘ ihrer Geschichten, die er später durch Eigenes ergänzt und die er ins Schriftliche und Literarische und zu einem nicht genau bestimmbaren Teil wohl auch aus dem Türkischen ins Deutsche überträgt. Zumindest wird ein Prozess des Hineintragens der türkisch-deutschen Familiengeschichten in die deutschsprachige Literatur und den deutschen Buchmarkt impliziert, das heißt also auch eine Übersetzung der türkischsprachigen Familien- und Frauenstimmen ins Deutsche. Es ist zugleich eine transkulturelle Erzähl- und Erzählerinnenkonstellation des intertextuellen Märchenerzählens: Die von Dinçer als Scheherazade vorgestellte Fatma (s. *Deutschlandmärchen* 186) übernimmt den Erzählstab von der Großmutter Hanife Duymuş, deren Porträt im Buch abgebildet ist (siehe Abb. 1). Fatma löst deren „schwere Zunge“ ab, ein Verweis auf die literarisch ungeformte Sprache der mündlichen Erzählung Hanifes, die hier ausdrücklich allein auf Bitten Dinçers erzählt (s. *Deutschlandmärchen* 9). Als erste mündliche Erzählerin des *Deutschlandmärchens*, deren Erzählung der ‚Märchensammler‘ Dinçer aufschreibt, ist die türkische Großmutter assoziiert mit der Grimm’schen Erzählerin deutscher ‚Volksmärchen‘, Dorothea Viehmann, die Jacob und Wilhelm Grimm in ihrer Vorrede zur zweiten Auflage der *Kinder- und Hausmärchen* 1819 als Gewährsfrau der ‚Authentizität‘ ihrer ‚Volksmärchen‘ anführen (s. Neuhaus 133–135). Das von Ludwig Emil Grimm angefertigte Porträt (siehe Abb. 2) jener „Frau Viehmännin“ in Kleid und Haube, von den Grimms vorgestellt als eine „Bäuerin“ aus dem „bei Kassel gelegenen Dorfe Niederzwehren“¹⁷, wird bereits dort erwähnt (s. Grimm 26) und hat mit der weit verbreiteten und oftmals reproduzierten Neuausgabe durch Otto Ubbelohde 1922, der es programmatisch als Bildabdruck vorangestellt ist (s. Grimm), Berühmtheit erlangt.

Gücyeter bezieht sich auf diese märchenhistorische Vorlage aus der deutschen Literaturgeschichte, indem er eine humorvolle Konstellation des *crossing cultures* auf die Bühne seines von Frauen erzählten *Deutschlandmärchens* bringt:

¹⁷ Dorothea Viehmann war jedoch weder eine Bäuerin noch war sie „nach ihrer Herkunft [...] Hessen, sondern eine Hugenottin“, die „als Kind zuhause französisch sprach“ und „mit Mädchennamen Pierson“ hieß (Weber-Kellermann 12–13). Bereits in der Idealisierung Dorothea Viehmans zur hessischen Märchenerzählerin aus dem Bauernvolk zeigt sich die literarisch-fiktionale Umdeutung mündlich überliefelter, transkultureller Märchenerzählungen zum Schriftgut deutscher Volksmärchen.



Hanife Duymuş

Abb. 1: Porträt von Hanife Duymuş
(*Deutschlandmärchen* 12).



Abb. 2: Porträt der Märchenerzählerin Dorothea Viehmann, Radierung von Ludwig Emil Grimm aus dem Jahr 1814.

die Großmutter Hanife, die in Anatolien in Haus, Hof und Feld arbeitete, in der Rolle der hessischen ‚Viehmännin‘; die seit Langem im Ruhrgebiet lebende und arbeitende ‚Gastarbeiterin‘ Fatma in der Rolle der ‚Scheherazade‘. Sie sind Figuren einer literarischen Maskerade und eines transkulturellen Spiels des Austauschs von Rollen und Sprechpositionen. Zumal sich dieses Konzept eines überlappenden, transkulturellen Märchenerzählens und -schreibens zwischen Orient

und Okzident, Mündlichkeit und Schriftlichkeit mit der Figur des Sohnes/Schriftstellers Dinçer fortsetzt: Anfangs quasi in der Rolle der Grimm-Brüder, schlüpft Dinçer zeitweise in die Rolle des „orientalischen Märchenerzählers“, indem er sich metaphorisch eine Art „Schnäuzer“ über seine „beiden Wangen [hing]“ (*Deutschlandmärchen* 181). Der implizierte Übersetzungsprozess der mündlichen Erzählerinnen ins Schriftliche und Deutsche ist außerdem bedeutsam, insofern er den Gründungsmoment des ‚deutschen‘ ‚Volksmärchens‘ um 1800, der als ein (von Jacob und Wilhelm Grimm nachhaltig inszenierter) doppelter Migrationsprozess des Märchens vom Mündlichen ins Schriftlich-Fixierte sowie vom Transkulturellen ins Nationale beschrieben werden kann,¹⁸ sozusagen unter türkisch-deutschen, transnationalen Vorzeichen neuschreibt und damit auch desavouiert. *Unser Deutschlandmärchen* hält seine mündlich-dialogische, vielstimmige und transkulturelle Struktur gezielt präsent, um unter Bezug auf die Transkulturalität der Märchenwelten (vgl. Volkmann; Neuhaus 135–136; Tawfik) mit dem Mythos eines ‚rein‘ deutschen Volksmärchens auch den einer ‚reinen‘ Nationalliteratur und -kultur zu dekonstruieren.¹⁹ Dabei sind Gücyeters Umgang mit dem Märchenerzählen und seine intertextuell-interkulturelle Bezugnahme auf Märchen(rezeptionen) auch aus einer postmigrantisch-feministischen Perspektive heraus zu verstehen, nämlich als eine Zitation und Dekonstruktion, Infragestellung und Hybridisierung tradierte Fremdheits- und Weiblichkeitsdarstellungen. Der Roman macht darauf aufmerksam, dass die weiblichen Erzählerinnen und Protagonistinnen nicht zuletzt auch Projektionen des Autors sind.

In „Glücksmomente[n] der Kindheit“ imaginiert Dinçer im „Prinzenumhang“ seine Mutter als wunderschöne „Prinzessin“ und „Scheherazade“ (*Deutschlandmärchen* 86, 186). Seine kindlichen Fantasiewelten sind geprägt von fantastischen Figuren der Kinderliteratur (s. *Deutschlandmärchen* 60, 69) sowie von Fantasy- und Märchenfiguren aus Fernsehen und Disney-Filmen und enthalten typische Versatzstücke ‚orientalischer‘ Märchen in der Popkultur. In der so ausgestatteten, poetischen Erhöhung seiner Mutter zur Märchenfigur verzaubert Dinçer sein eigenes Umfeld mit: Fatmas Arbeiten in der Gaststätte, in der Fabrik und im Haus werden zu wunderbaren Aktivitäten in „Märchenländern“ und „Zauberküche[n]“, in denen

¹⁸ Volkstümliche Märchenerzählungen, obgleich ein „Medium der Transkulturalität“ (Tawfik), werden mit der Märchensammlung der Grimms zu einem „Medium nationaler Geistesbildung“ (Steinlein 12–14).

¹⁹ Eine ähnliche Richtung schlägt Yoko Tawada in ihrem ‚Grimm-Essay‘ *Wortarbeit* (2015) ein, in dem sie sich als eine deutsch-japanische, europäisch-asiatische Schriftstellerin zu der „nationale[n] Angelegenheit“ der *Kinder- und Hausmärchen* in Bezug setzt, die bereits im Moment ihrer Entstehung eine Fiktion war, da der „Märchenstoff“ sich wie ein „wässriger[r] Redefluss“ und „wie Asche im Wind bis nach China verteilt“ (Tawada, 236, 233–234).

auch ein „Kilim aus *Tausendundeiner Nacht*“ nicht fehlt (*Deutschlandmärchen* 86–87).

Grundiert werden die Fantasien des jungen Kindes, später des bereits pubertierenden Sohnes von den fürsorglichen Wünschen des Sohnes für seine Mutter, diese möge einmal *ihren* Sehnsüchten und Wünschen folgen, würde Liebe, Freude erleben bis hin auch zur erotischen Lust: Die Stöckelschuhe, die in Dinçers Vorstellung direkt ins Märchenland führen (s. *Deutschlandmärchen* 86), landen bei Fatma ungetragen im Keller der aus dem Alltag verdrängten Sehnsüchte von Liebe, Luxus und Schönheit. Bestandteile dieser „Aussteuer der unvollendeten Träume“ sind „verpackte[] Schätze[] von AMC, BOSCH, SIEMENS“ (*Deutschlandmärchen* 94) ebenso wie „Wandteppiche mit Motiven aus *Tausendundeiner Nacht*, Bodenteppiche mit imitiertem Orient“ (*Deutschlandmärchen* 90): All der „Kram“, der „viel zu schade“ ist, um ihn „im vergänglichen Deutschland-Leben auszupacken“ und der für das „richtige[] Leben“ (*Deutschlandmärchen* 94, 91) aufgehoben wird, das eigentlich erträumte, das niemals kommt: „[D]er Tag wird auch kommen und wir werden die Königinnen dieses Lebens sein, erst dann darf alles ausgepackt werden“ (*Deutschlandmärchen* 95). Um davon zu erzählen, greift der Roman auf literarische, bereits zum Klischee gewordene, buchstäblich ‚verstaubte‘ Orient-Klischees wie den fliegenden Teppich zurück. Der größte Traum aber, den Dinçer in den „glänzenden Augen“ der Mutter beobachtet, wenn sie Lieder türkischer Sängerinnen und Filme wie *Die bezaubernde Cevriye* hört und sieht, ist der von einer „unendlichen, bedingungslosen Liebe“ (*Deutschlandmärchen* 159–160).

In seinem besonderen Mix aus Stilen und Stimmen ist der Roman zugleich lyrisch und ironisch, derb und poetisch, dabei literarisch wie politisch provokant und geeignet, allzu ‚märchenhafte‘ Darstellungen der Gesellschaft auf eigene Art offenzulegen, wie etwa das Kapitel „Pierburg in Nettetal: Das Wunderland der Gastarbeiter“ zeigt. Besonders provokativ ist die imaginäre Verbindung und Vermischung Dinçers von Fatma/Scheherazade mit einer Pornodarstellerin aus den Videofilmen, die sein Vater nachts im Familienwohnzimmer schaut – ein Geständnis, das der Schriftsteller seine Leser:innen möglichst gleich wieder zu vergessen bittet, jedoch im imaginären Dialog mit seiner Mutter begründet:

[I]ch hätte es dir wirklich gewünscht, dich wie diese Frauen auf dem Bildschirm zu fühlen, frei von Scham, nah dieser obszönen Lust. Einmal in deinem Leben nicht die schweigende Ehefrau, nicht die aufopferungsvolle Mutter, nicht die funktionierende Fabrikarbeiterin zu sein [...]. Alle Verpflichtungen, jede Moral in den Müll zu kippen und jeden, der einen Teil deines Lebens für sich beansprucht hat, zu enttäuschen. (*Deutschlandmärchen* 184)

Statt um den männlichen Blick (des Vaters) auf die Frau als erotisches Objekt geht es ihm um seine Mutter als Frau, die er sich vorstellen möchte als *Subjekt* der Empfindungen von Lust jenseits von Moral und Verpflichtungen, jenseits

der Festlegungen von außen auf „geliehene Rolle[n] im geliehenen Leben“ (*Deutschlandmärchen* 90). Er wünscht der Mutter, dass sie ihre große Fähigkeit zur Aktivität auch (sexuell) freisetzen könne, um die eigenen Lüste, Wünsche und Sehnsüchte zu erfüllen. Diese Befreiung zum Leben, zur Liebe und auch zur Lust, an der Dinçer schreibt und die er nicht nur an seiner Mutter schmerzlich vermisst, sondern die er auch für sich selbst wünscht, führt in der provokativen Gegenbewegung beim Sohn zu umso exzessiveren, sexuellen Ausschweifungen: „Alles an Liebe, Neigung, Treue wollte ich aus meinem Leben wischen und dem Animalischen näherkommen“ (*Deutschlandmärchen* 172). Im Widerstreit zwischen dem Animalischen und den fürsorglichen, liebenden Wünschen des Sohnes für seine Mutter verweist der Text auf eine Transkulturalität der Pornofilme sowie auf eine Erotik und Exotik verbindende Darstellung orientalischer Märchenfrauen in der Orient-Rezeption der deutschsprachigen Literatur. Dinçers/Güçyeters poetische Imagination der Fatma-Figur als Scheherazade steht in einer Parallele zu einem Gedicht, das Hugo von Hofmannsthal 1890 unter Pseudonym in der Wiener Presse veröffentlichte, ein „frühestes literarisches Zeugnis seiner Verarbeitung einzelner Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht*“ (Sander 13). Der Titel „Gülnare“²⁰ spielt an auf eine Märchenfigur der versklavten Braut, die an den König von Persien verkauft wird, der sich in die wunderschöne Frau verliebt und sich einen Thronfolger von ihr wünscht. Im Gedicht spricht das lyrische Dichter-Ich die „märchenhaft[e] und fremd[e]“ „Schönheit“ an:

„Auf dem Teppich, Dir zu Füßen, spielt der Widerschein des Feuers,/Zeichnet tanzend helle Kreise, Flammenbogen um Dich her;/Und die Uhr auf dem Kamine, die barocke, zierlich steife,/Tickt die Zeit, die süßverträumte, wohlgewogen um Dich her“ („Gülnare“ 11). Bedeutungsvoll sind weniger die – unverkennbaren – motivischen Parallelen in Dinçers „Scheherazade“-Fantasie über seine Mutter²¹ als insbesondere die Wendung am Ende von Hofmannsthals Gedicht: „Nur die Liebe fehlt dem Märchen, die das Schönste doch im Märchen:/Laf’ es mich zu Ende dichten, gib Dich, Märchen, mir zu Eigen“ („Gülnare“ 11).

Sander sieht darin „den Wunsch nach der Produktion eines erotischen Märchens, in dem die Vereinzelung überwunden wird“ (Sander 12). Diese Imagination der Frau als (literarisches) Subjekt, das sich aus selbstempfundenem Gefühl und eigenem Antrieb einer erotischen Liebesbeziehung „hingibt“, übersteigt den Rah-

20 Im Folgenden zitiert als „Gülnare“.

21 Wie Hofmannsthals Gedicht beschreibt auch Güçyeters Roman an dieser Stelle den Blick auf eine wunderschöne Prinzessin „aus einem fremden Land“, weitere Elemente sind der „feurige[] Teppich“, der „Kilim aus *Tausendundeiner Nacht*“ sowie auch hier die Uhr als Übergangsmedium in eine märchenhafte, vermeintlich „orientalische“ Welt (*Deutschlandmärchen* 86–87).

men des exotisierenden Blicks auf die ‚schöne Orientalin‘ als bloßes Objekt und stellt eine Märchenpoetik der fehlenden Liebe einer solchen Braut zu ihrem Gemahl in Frage. Der Sohn/Schriftsteller Dinçer wünscht seiner Mutter ebenfalls eine lustvolle Subjektivität und erfüllende Erfahrung der (auch erotischen) Liebe und sein literarisches Anliegen ist das einer Fürsorge durch ‚Wunden heilendes‘ Märchenerzählen, welches die passive Rolle der Frau als Braut überwindet. Hofmannsthals literarische Rezeption orientalischer Märchen durchbricht stereotype Darstellungsweisen und setzt sich kritisch mit der eigenen orientalistischen Ästhetik auseinander. Seine Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) ist „eine ‚Abrechnung‘ [...] mit dem Ästhetizismus“, deren Held ein „Antitypus normativer Maskulinität“ (Sander 19, 21) und die ekelerregende Darstellung von dessen Tod durch den Tritt eines Pferdes in den Lendenbereich ein radikaler „Verstoß gegen die Märchenkonventionen“ (Kreuzer 294).

Das wichtigste Vorbild für Güçyeters experimentierendes, subversives literarisches Spiel mit interkulturellen Fremdhets- und Weiblichkeitsschreibungen in Anspielung auch auf arabische Märchen und orientalische Märchenklischees ist jedoch das Werk Emine Sevgi Özdamars, der deutsch-türkischen Schauspielerin, Dramatikerin und virtuosen Schriftstellerin von kanonischem Rang. Bereits das pränatale Versprechen zum gemeinsamen *Deutschlandmärchen*, das Dinçer seiner Mutter gibt (*Deutschlandmärchen* 41), verweist auf diese ‚zweite‘, literarische ‚Mutter‘, auf Özdamars Werke und die darin beschriebenen Kinder der deutsch-türkischen Literatur.²² Das auch in intertextueller Hinsicht vielstimmige *Deutschlandmärchen* ist insofern ein Dialog, mehr noch ein erzählerisches Zusammenspiel mit Özdamar: als türkische ‚Gastarbeiterin‘ der ersten Generation und ermutigende ‚Freundin‘, die sich den deutschen Literatur- und Kulturbetrieb ebenfalls erst erobern und erschließen musste.²³ Özdamar, in der deutschen Literaturkritik immer wieder als ‚orientalische Schönheit‘ objektiviert, steht bei Güçyeter Patin für eine literarische sowie interkulturelle Sprachermächtigung, da sie in ihrem Werk eine „Mischung aus Märchenhaftem und Realistischem, [...] Osmanischem und Deutschem“ und „im literarisch-ästhetischen Spiel mit den Versatzstücken des Orientalismus eine komplexe Position artikuliert, die Tradition und Innovation in eigentümlicher Weise verbindet und eine weibliche Identität schafft, die sich allen starren Zuordnungen verweigert“ (Hofmann 246, 250).²⁴ Im von der Jugend in der Türkei der 1950er Jahre inspirierten Blick erzählt Özda-

22 Zum Motiv des Erzählens aus dem Mutterbauch bei Özdamar s. Ezli 306–307, 330, 387, 401, 505.

23 Siehe Dinçer Güçyeters sehr persönlichen Artikel *Epen in der Mutterzunge* zur Würdigung der Verleihung des Georg-Büchner-Preises an Özdamar im Jahr 2022.

24 Die vielfältigen Einflüsse der von Michael Hofmann dargelegten literarischen Techniken Özdamars – insbesondere „Hybridisierung“, „Karnevalisierung“, „eine weibliche Perspektive ,von

mar von einer sogar durch die Großmutter befürworteten weiblichen „lustvolle[n] Erkundung des Körpers“ (Hofmann 250).²⁵ Auch in dieser Hinsicht ist Özdamar als selbstbewusste weibliche Erzählerin und Autorin ein Vorbild für die in *Unser Deutschlandmärchen* zum Erzählen ihrer eigenen Geschichte aktivierte Figur der Fatma/Scheherazde. Es geht um die Freisetzung von deren eigentlich immer schon aktivem Wesen als eine erzählerische (Selbst-)Befreiung zum Leben, zur Lust, auch zum Genuss am Reichtum der eigenen, weiblichen und familiären Geschichten und Erinnerungen. Hier (siehe Abb. 3) ist Fatma die endlich einmal im Scheinwerferlicht sitzende (und erzählende) Hauptprotagonistin, während der erwachsene Sohn und Schriftsteller unterstützend an ihrer Seite im weniger ausgeleuchteten Hintergrund



Fatma und Dinçer, 2022. Foto: Studio Özgür, Uşak / Türkei

Abb. 3: Familienporträt Fatma und Dinçer (*Deutschlandmärchen* 212).

unten“ sowie ein „subversiver Humor“ (Hofmann 249–254) – zeigen sich in Gücyeters Roman sehr deutlich.

²⁵ Hofmann bezieht sich auf Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992) als Darstellung „widersprüchliche[r] Rollenerwartungen an Frauen“ entgegen der Klischees einer unterdrückten ‚orientalischen‘ Weiblichkeit und Sexualität (246).

einen Schritt hinter ihr steht, neben den beiden die symbolisch als ‚Schatztruhe‘ der eigenen Geschichte zu lesende Brautkiste der Mutter.

Am Ende zeigt sich so ein nicht nur transnationales und interkulturelles, sondern auch ein liebevoll miteinander versöhntes, solidarisches Erzählen von Mutter und Sohn, eine aktive, positive Bezogenheit auf die eigenen Familien- und Migrationsgeschichten mit allem Schönen und Schrecklichen, Derben und Komischen, mit Hoffnung auf eine befreite, angstfreiere Zukunft für die Jüngerinnen, aber auch dem Schlussstrich einer müden ersten Generation (vgl. *Deutschlandmärchen* 211). Im Zuge des Romans entwickelt sich dementsprechend ein poetisch befreites postmigrantisches Erzählen, dass die familiären Stimmen der eigenen interkulturellen Familiengeschichte als „Rohmaterial“ nutzt (*Deutschlandmärchen* 191), sie aber auf eine andere Ebene hebt und sich loslöst vom Ballast des ständigen, ‚blinden‘ Aufrechnens (s. *Deutschlandmärchen* 211). Es ist eine archetypische Vergegenwärtigung der Migration nach Deutschland, aber auch Anatoliens als dem Land der Kindheit und Jugend Fatmas, das in ihr und gemeinsam mit ihr zu sprechen beginnt: „Hier ist Anatolien, hier ist die Steppe. Hier werden die schönsten Märchen erzählt, hier müssen die Kinder früh ihre Flügel ablegen“ (*Deutschlandmärchen* 204). Im Zuge eines magischen Realismus, in dem die Kinder und jungen Frauen wie Fatma gemeinsam mit den Kräutern, den Eidechsen und selbst den Steinen erzählen und der nun ganz ohne ironische Brechungen Märchen- und Sagenmotive inhaliert, wird die junge Fatma selbst zu einem ‚Märchen‘, zugleich aber zur eigenmächtigen, ‚wahren‘ Ich-Erzählerin und sinnlich-nachsinnenden Beobachterin ihres Selbst, ihrer Vergangenheit und ihres Weges nach Deutschland mit all den durchaus widersprüchlichen Gefühlen und Erinnerungen:

Ich war einmal ... ich war einmal ... ich war einmal in einem Land, wo die Wasser in die Risse der Erde mündeten, ich war in einem Märchen, wo der Schnee bis zur Brust lag. [...] [Ich] hörte [...] aus der Ferne die Tanzmusik [...] Ich sah mich [...], in einem Brautkleid neben einem Mann [...], mit einem ängstlichen Blick in einem *schwarzen* Zug, [...], in einem blauen Kittel vor einer donnernden Maschine. So habe ich mein Märchen im Licht einer Kerze gestrickt. (*Deutschlandmärchen*, 206)

Durch die zum „Ich“ transformierte Es-Perspektive des Märchens (*Es war einmal*) vereinigen sich individuelle und kollektive weibliche Erfahrungen. Es ist eine märchenerzählerische Erweiterung des Ichs zu einem kollektiven Unbewussten/Es, für das Fatma nun *Worte* findet. Mit der poetischen Wortfindung wird eine Opferposition überwunden und verabschiedet, es entsteht eine ‚selbst gestrickte‘, selbstermächtigende, eigene Erzählung. Die Schlüsselbotschaft der Befreiung zum eigenen Leben und Risiko, zum angstbefreiten Erzählen der ‚eigenen Geschichte‘, zum lustvollen anstatt ‚schweren‘ Einsatz der eigenen Sprache und ‚Zunge‘ (s. *Epen in der Mutterzunge*; auch *Deutschland-*

märchen 9, 26) ist eine weibliche Selbstbotschaft im transnationalen Dialog: Im Kapitel „Ein Traum oder ein Deutschlandmärchen“ spricht *Ophelia*, eine berühmte Frauenfigur der Weltliteratur und des Theaters, damit aus ihrer eigenen Opferrolle heraustretend: „Fatma, das Leben kannst du nicht in Truhen schützen“ (*Deutschlandmärchen* 208). Als Hommage an die Stärke der Mutter Fatma und Frauen wie sie erzählt *Unser Deutschlandmärchen* von einer „Solidarität und Harmonie gerade unter Frauen“ (Hofmann 254), die wie im Falle der starken Freundschaft zwischen der türkischen Fatma und der griechisch-türkischen Zeynep jenseits „kulturelle[r] Homogenität“ wie selbstverständlich „intrakulturelle Differenz[en]“ integriert (Hofmann 254–255). So bestünde für Dinçer und seinen Bruder die Gefahr, sich selbst überlassen zu sein wie Hänsel und Gretel, wären da nicht die immerfort im Einsatz befindlichen Frauen, die sich über Arbeitsplätze, Haushalte und Nationen hinweg gegenseitig unterstützen: „Der Teig ist bereit, lass uns an die Arbeit gehen, bevor die kizanlar (Kinder) vor Hunger die Wände anknabbern“ (*Deutschlandmärchen* 66). „Unsere Vergangenheit ist aus gleichem Holz geschnitzt“, so spricht Zeynep, die als Angehörige der griechischen Minderheit einst als Zehnjährige aus ihrer Heimatstadt Istanbul brutal vertrieben wurde und wie Fatma „allein nach Deutschland“ kam (*Deutschlandmärchen* 64–65). Der mit Scheherazade assoziierten Fatma stellt *Unser Deutschlandmärchen* die „Schwester“ Zeynep als griechisch-türkische „Loreley“ an die Seite. Heines bekanntestes Gedicht, eine lyrische Liebeserklärung an die rheinische Märchen- und Sagenfigur (s. Höhn 67–69), ist bei Gücyeter transferiert zum „Lieblingslied aus Anatolien“, in dem „ein Mädchen namens Zeynep“ ihre Lockenpracht mit einem „Kamm aus Gold“ kämmt (*Deutschlandmärchen* 65). Welche zentrale Rolle darüber hinaus die Referenz auf den Exil-Autor Heine und dessen Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen* für Gücyeter *Deutschlandmärchen* spielt, wird im Folgenden erörtert.

IV

Der autofiktionale Autor fordert seine Leser:innen geradezu auf, den verschiedenen literarischen Einflüssen und intertextuellen Referenzen seines *Deutschlandmärchens* nachzuspüren. Einige der Vorbilder, die Dinçers Weg vom Leser zum

Schriftsteller und die Genese des Romans prägen, werden explizit genannt,²⁶ auf andere verweist der Text implizit.

Im literarischen Bezugsfeld, das die Stimmen der Arbeiterinnen und der eigenen türkischen Familie mit einbezieht, spielt auch ein deutscher Anwalt und Freund der Familie eine Rolle als erster Leser und zweiter ‚Vater‘ im Sinne einer „interkulturelle[n] Quasi-Generationenfolge“, über die sich Dinçer nicht nur „in den deutschen kulturellen Zusammenhang [einschreibt]“ (Holdenried 94). In Assoziation dieses ‚Vaters‘ mit Heine und dessen Gedicht *Aus alten Märchen winkt es* (1822/1823) wird ein Erweckungsmoment geschildert, mit dem die Genese Dinçers zum Schriftsteller sowie seines *Deutschlandmärchen* beginnt: „Die Figur Hans Hoeke gibt dem schweigenden Märchen eine Hand, das Märchen beginnt, seine zukünftige Stimme zu suchen“ (*Deutschlandmärchen* 152). Hoeke führt Dinçer nicht nur in die Welten deutsch- und türkischsprachiger Literaturen sowie in die transnationale Welt der Weltliteraturen ein, er legt ihm auch die literarische und transkulturelle Inspiration der Weltstadt Istanbul nahe. Als Symbol für dies alles erscheint „ein Istanbul-Buch aus seiner Bibliothek [mit Büchern u. a. von Novalis, Rilke, Eichendorff, Fried, Lasker-Schüler, HMH]“ (*Deutschlandmärchen* 151), zu denken wäre sehr vage an Orhan Pamuks international rezipiertes, vielfach übersetztes autobiografisches *Istanbul*-Buch von 2003. Als gefühlter „Bürger keines Landes“ (*Deutschlandmärchen* 175), der seine Heimat und Freiheit in einer eigenen literarisch-politischen Sprache sucht, die transnational und deutsch zugleich ist (vgl. *Deutschlandmärchen* 177), ähnelt Dinçer aber weniger Pamuk als vielmehr Heine. Der autofiktionale Schriftsteller Dinçer reist nach Istanbul, in die Hauptstadt des Herkunftslandes seiner Eltern, um sich mit allen Widersprüchlichkeiten inspirieren zu lassen und gerade deshalb „weiter an Märchen zu glauben“ (*Deutschlandmärchen* 198). Das autofiktionale, wie Heine selbst nach Paris emigrierte Dichter-Ich aus *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) unternimmt eine Deutschlandreise, um seine ambivalente Position zum Heimatland als Inspiration und Grundlage zu nutzen für seine literarisch-politische Kritik an einer deutschen Kultur nicht zuletzt der Sagen und Märchen, die es zugleich liebt (*Wintermärchen* 442). Eine formale Verwandtschaft zu Heines Versepos zeigt sich auch im provokanten Stilmix zwischen lyrisch und prosaisch, derber und poetischer Sprache. *Unser Deutschlandmärchen* ist, bei allem historischen Abstand und der sehr unterschiedlichen politischen Kontexten, nachhaltig inspiriert von Heines literarisch virtuoser, politisch und kulturell nuancierter Deutschlandkritik, die nicht zuletzt über eine politische Aufladung von Märchen und Sagen sowie eine komplexe

²⁶ Darunter Nazim Hikmet, Hesse, Frisch, Lasker-Schüler, Dostojewski, Whitman, Bukowski, Bachmann, Lâle Müldür, Novalis, Rilke, Eichendorff, Erich Fried; Thomas Brasch, Octavio Paz und Konstantinos Kafavis (*Deutschlandmärchen* 149, 151, 174, 190).

literarische, kritische und satirische Rezeption von Texten der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm funktioniert (Gille).²⁷ Darauf rekurriert auch der Titel von Heines *Deutschland – ein Wintermärchen*, an den *Unser Deutschlandmärchen* erinnert. Auch die in Heines *Wintermärchen* entfaltete Metaphorik der Kälte und des Winters als Ausdruck eines politischen „deutschen Klima[s]“ (*Wintermärchen* 421, 428–429, 456)²⁸ taucht bei Gücyeter in verschiedenen Kontexten auf: bezogen auf Fatmas Aufwachsen in Armut in der Türkei (*Deutschlandmärchen* 16–20), auf die Angst als Folge der Brandanschläge in Mölln und Solingen („ein Frost wehte nun durch unsere Zimmer“, *Deutschlandmärchen* 41), auf die Krankenhäuser, in denen Fatma die vielen Operationen durchstehen muss (*Deutschlandmärchen* 41, 61), auf „die Kälte der Bahnhöfe“ und ganz allgemein auf „die Realität da draußen“ (*Deutschlandmärchen* 147, 145). Aus dem preußischen Wappenadler, der in Heines *Wintermärchen* dem Dichter ein Dorn im Auge ist (*Wintermärchen* 429, 464–465), wird in *Unser Deutschlandmärchen* der deutsche Bundesadler, der als alles beherrschender „Adler auf den Geldscheinen“ (*Deutschlandmärchen* 129) oder als märchenhaft-gefährliches Raubtier erscheint, das den Müttern ihr Kinder zu rauben versucht (*Deutschlandmärchen* 33).

Die flammende Rache des Dichters, in Heines *Wintermärchen* ein wichtiges Motiv (s. Höhn 126), erscheint bei Gücyeter indirekt etwa in der Figur des erwachenden Drachens als Schöpfer „neue[r] Geschichten [...], die diesen Eisberg zer sprengen sollen“ (*Deutschlandmärchen* 118). Deutlich ist vor allem die ‚flammende‘ Wut der Mutter über ihre gesellschaftliche Ausgrenzung, auch weil sie nicht für „diese Rednerpulte“ tauge, weshalb der Sohn „das ewige Feuer“ der Mutter in einen öffentlichkeitswirksamen Text überträgt (*Deutschlandmärchen* 127–128, 185). Dieser ‚männliche‘ Einsatz als Erzähler für seine Mutter findet ironischen Ausdruck in Dinçers Kostümierung als „orientalische[r] Märchenerzähler“ und enthält eine versteckte Heine-Referenz. Denn der „Schnäuzer“, den er sich zu diesem Zweck über seine „beiden Wangen [hängt]“ (*Deutschlandmärchen* 181), ähnelt dem ‚neuen‘ „Kostüm“ des preußischen Militärs, dessen soldatische Männlichkeit Heine satirisch dekonstruiert: „Der lange Schnurrbart ist eigentlich nur/Des Zopftums neuere Phase:/ Der Zopf, der ehmals hinten hing,/Der hängt jetzt unter der Nase“ (*Wintermärchen* 428–429). Dinçers „Schnäuzer“ hingegen ist der Haar zopf seiner Mutter, den diese 25 Jahre lang aufbewahrte und ihm dann schenkte: jener wunderbar starke Zopf der schönen „Scheherazade“ (*Deutschlandmärchen* 186), den Fatma in Deutschland der Arbeit in der Fabrik opfern und abschneiden

27 Konkret verweist Heines *Wintermärchen* auf die Barbarossa-Sage und das Märchen *Die Gänsemagd*, vermutlich auch auf das Märchen *Die klare Sonne bringt's an den Tag* (s. Gille).

28 Zur Wintermetaphorik im *Wintermärchen* s. Höhn 116; zur ‚kalten‘ Welt bei Heine s. Höhn 66.

musste. Seine Weitergabe an Dinçer (*Deutschlandmärchen* 187) ist eine symbolische auch des Erzählfadens der verborgenen Geschichten von Stärke und Verlust.

Von Wichtigkeit für Gücyeters Heine-Rezeption ist auch dessen eigentümliche Statusmischung als enorm wirkungsmächtiger, politischer deutschsprachiger Schriftsteller, der als deutscher Exilant und Jude dennoch eine Außenseiterposition markiert. Als solcher wurde der Autor des *Winternärrchens* zur zentralen Identifikationsfigur bereits für Autor:innen des antifaschistischen deutschen Exils ab 1933 (Neuhaus-Koch 654–657). Gücyeter wiederum knüpft an eine deutsch-türkische Traditionslinie des transnationalen literarischen Schreibens an, des Dialogs „between such exilic voices as those of Heine, Hikmet, Özdamar [...], thus mapping ways in which these writers deepen our understanding of the power of language against censorship, persecution, and human mortality“ (Seyhan 115). *Unser Deutschlandmärchen* entwirft auf dieser Grundlage ein literarisches Modell der postmigrantischen, transnationalen Erinnerungskultur verschiedener, jedoch miteinander verschränkter Geschichten Deutschlands: Die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust, an „menschengefüllte Waggons, [...] Arbeitslager, [...] Gaskammern, alle, die schwach, nutzlos, anders waren, wurden hier entsorgt“ (*Deutschlandmärchen* 174) ist verschränkt mit der Erinnerung an fremdenfeindliche Tendenzen unter den Deutschen der Nachkriegszeit, an Pogrome gegen Migrant:innen in den 1990er Jahren und rechtsradikale Verbrechen in der BRD bis heute. Die Metaphorik des ‚brennenden‘ 20. Jahrhundert (*Deutschlandmärchen* 114) reaktiviert eine Flammensymbolik, die schon bei Heine nicht nur als Ausdruck eines gerechten Dichterzornes gegenüber politischer Unterdrückung, sondern auch für den Schrecken der Scheiterhaufen, der brennenden Menschen und Bücher steht (*Winternärrchen* 488–489, 431). Sie verweist bei Gücyeters auf die Flammen von Mölln und Solingen ebenso wie auf den Militärputsch in der Türkei 1980 mit seinen vielen unschuldigen Opfern und Geflüchteten (*Deutschlandmärchen* 105). Hier schlägt *Unser Deutschlandmärchen* eine Brücke zu den übergenerationalen Konflikten des ‚deutschen‘ Familienromans, dessen „Kernelement die nationale Geschichte“ und hier insbesondere „die Auseinandersetzung mit der Zeit des deutschen Nationalsozialismus“ ist (Holdenried 91): in der Thematisierung eines interkulturell zwar variierenden, dennoch letztlich gemeinsamen Gefühls der übergenerationalen Verantwortung der jüngeren Generation gegenüber der ihrer Eltern und Großeltern (*Deutschlandmärchen* 173–174), das zwar belastet, aber auch immer wieder die Chance bietet, Deutschland „ein neues Lied, ein besseres Lied“ zu singen (*Winternärrchen* 425). „Wann wirst du dein eigenes Lied singen, Alamanya?“, heißt es daran anknüpfend bei Gücyeter im „Lied der Mütter vor dem Parlament“ (*Deutschlandmärchen* 131). Denn während die nationale Geschichte Deutschlands in Büchern und Filmen vielfach beschrieben ist (*Deutschlandmärchen* 174), müssen

die transnationalen, mündlich kursierenden Geschichten Deutschlands vielfach erst noch gehört und aufgeschrieben werden.²⁹ Dabei ist *Unser Deutschlandmärchen* vor allem auch ein besonders prägnantes und literarisch eindrucksvolles Beispiel einer Tendenz in der aktuellen postmigrantischen und postkolonialen Gegenwartsliteratur, unter Bezug auf Märchen als ein *mündlich* konnotiertes „Medium von Transkulturalität“ (Tawfik) Konzepte des Transnationalen und Transkulturellen zu entwerfen sowie sich kritisch mit Mythen und Stereotypen ‚deutscher‘ Volksmärchen auseinanderzusetzen.³⁰

Literaturverzeichnis

- Aydemir, Fatma. *Dschinns*. Hanser, 2022.
- Cramer, Rahel, Jara Schmidt, und Jule Thiemann. *Postmigrant Turn. Postmigration als kulturwissenschaftliche Analysekategorie*. Neofelis, 2023.
- Ezli, Özkan. *Narrative der Migration. Eine andere deutsche Kulturgeschichte*. De Gruyter, 2022.
- Gille, Klaus F. „Falada und Rotbart. Zur Verwertung und Funktionalisierung von Sagen und Märchen in Heines Deutschland. Ein Wintermärchen“. *Götter, Geister, Wassernixen entlang der Oder*. Hg. von Hannelore Scholz-Lübbing. Leipziger Universitäts-Verlag, 2012. S. 15–28.
- Grimm, Jacob und Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*. Mit den Zeichnungen von Otto Ubbelohde und einem Vorwort von Ingeborg Weber-Kellermann. 3 Bde., Bd. 1. Insel, 1984.
- Güçyeter, Dincer. *Unser Deutschlandmärchen*. 3. Auflage, mikrotext, 2023.
- Güçyeter, Dincer. „Epen in der Mutterzunge“. *Republik*, republik.ch/2022/11/02/epen-in-der-mutterzunge. 7. Mai 2025.
- Haase, Donald. „The Politics of the Exile Fairy Tale“. *Wider den Faschismus. Exilliteratur als Geschichte*. Hg. von Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Francke, 1993. S. 61–76.
- Heine, Heinrich. „Deutschland. Ein Wintermärchen“. *Werke*. 4 Bde., Bd. 1: *Gedichte*. Hg. von Christoph Siegrist. Insel, 1994. S. 421–488.
- Höhn, Gerhard. *Heine-Handbuch*. 3. Aufl., Metzler, 2004.
- Hofmann, Michael. „Postmoderne Inszenierungen weiblicher Körper in Räumen der Tradition und der Modernisierung: ‚Orient‘ bei Emine Sevgi Özdamar.“ *Morgenland und Moderne. Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*. Hg. von Axel Dunker. Lang, 2014. S. 243–259.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Gülnare“. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 1: *Gedichte 1*. Hg. von Bernd Schöller. Fischer, 1984. S. 11.

29 Zur transnationalen Erinnerung und dem Aufbrechen nationaler Geschichtsschreibungen im deutsch-türkischen Kontext und in der deutschsprachigen Literatur s. Konuk 2007 und 2016.

30 Sharon Dodua Otoos Roman *Adas Raum* (2021) etwa dekonstruiert eine in den *Kinder- und Hausmärchen* typische Semantik der Gleichsetzung von weiß mit gut, schwarz mit böse, indem die Geschichte einer kolonialen Verschleppung erzählt wird in Gestalt eines „schaurige[n] Märchen[s] von dem Jungen, dessen Haut weiß wie Kokos wurde, weil er viel zu lange jenseits des Wassers geblieben war“ (*Adas Raum* 109). Zu der genannten Tendenz s. auch Fußnote 19.

- Hofmannsthal, Hugo von. „Das Märchen der 672. Nacht“. *Erzählungen. Erfundene Gespräche. Reisen*. Hg. von Eugene Weber. Fischer, 1979. S. 15–30.
- Holdenried, Michaela. „Eine Position des Dritten? Der interkulturelle Familienroman Selam Berlin von Yadé Kara“. *Die interkulturelle Familie. literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. von Michaela Holdenried und Stefan Hermes. Transcript, 2012. S. 89–106.
- Jelinek, Elfriede. „Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)“. *Der Tod und das Mädchen I-IV. Prinzessinnendramen*. BvT, 2003. S. 25–40.
- Klotz, Volker. *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. Metzler, 1985.
- Konuk, Kader. „Taking on German and Turkish History: Emine Sevgi Özdamar's *Seltsame Sterne*“. *Gegenwartsliteratur. Ein Germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook* 6 (2007): S. 232–256.
- Konuk, Kader. „Genozid als transnationales Erbe? Literatur im Kontext türkischer und deutscher Geschichte“. *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Hg. von Corina Caduff und Ulrike Vedder. Fink, 2016. S. 165–175.
- Kreuzer, Stefanie. „Märchenhafte Metatexte: Formen und Funktionen von Märchenelementen in der Literatur“. *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Werner Frick. De Gruyter, 2007. S. 282–302.
- Mecklenburg, Norbert. „Die Interköpfe und die Transköpfe. Interkulturalität und Transkulturalität in kulturtheoretischer und literaturwissenschaftlicher Sicht.“ *Transkulturalität/Interkulturalität. Konzepte, Methoden, Anwendungen*. Hg. von Martina Engelbrecht und Gabriele Ociepa. Lang, 2021. S. 11–27.
- Massenbach, Sigrid von, Hg. *Es war einmal. Märchen der Völker*. Holle, 1958.
- Mattes, Monika. „Migration und Geschlecht in der Bundesrepublik Deutschland. Ein historischer Rückblick auf die ‚Gastarbeiterinnen‘ der 1960/70er Jahre“. *Femina Politica* 17.1 (2008): S. 19–28.
- Mazenauer, Beat, und Perig, Severin. *Wie Dornröschen seine Unschuld gewann. Archäologie der Märchen*. Kiepenheuer, 1995.
- Neuhaus, Stefan. *Märchen*. Francke, 2005.
- Neuhaus-Koch, Ariane. „Heine hat alle Stadien der Emigration mit uns geteilt.‘ Aspekte der Exilrezeption 1933–1945“ *Aufklärung und Skepsis*. Hg. von Joseph Kruse. Metzler, 1999. S. 649–665.
- Otoo, Sharon Dodua. *Adas Raum*. Fischer, 2022.
- Özdamar, Emine Sevgi. *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*. Kiepenheuer und Witsch, 1992.
- Pazarkaya, Yüksel. „Das verschlossene Paradies“. *Zeitschrift für Kulturaustausch* 35.1 (1985): S. 33–35.
- Samper, Cristina, und Michaela Kreyenfeld. „Marriage Migration and Women's Entry into the German Labour Market“. *Journal of Family Research* 33.2 (2021): S. 439–466.
- Sander, Gabriele. „„das eigene in einem geheimnisvollen Spiegel anschauen“ – Hugo von Hofmannsthal und Tausendundeine Nacht“. *Textzugänge ermöglichen. Gattungsspezifische und methodische Perspektiven*. Hg. von Katrin Kloppert, Stefan Neumann, und Verena Ronge. Schneider, 2020. S. 9–24.
- Schreiner, Daniel. *Vom Dazugehören. Schreiben als kulturelle und politische Partizipationstechnik. Mexikanisch-Amerikanische und Türkisch-Deutsche Literatur im Vergleich*. Königshausen & Neumann, 2019.
- Seyhan, Azade. „Looking for Heinrich Heine with Nâzım Hikmet and E. S. Özdamar“. *Germany from the Outside: Rethinking German Cultural History in an Age of Displacement*. Hg. von Laurie Ruth Johnson. Bloomsbury, 2022. S. 109–128.

- Simeone, Nello. *Es war einmal Deutschland: Gelobtes Land*. Sparkys, 2022.
- Spies, Ott, Hg. *Türkische Märchen*. Eugen Diederichs, 1991.
- Steinlein, Rüdiger. „Das Volksmärchen als Medium nationaler Geistesbildung in der literaturpädagogischen Diskussion des 19. Jahrhunderts“. *Kinder- und Jugendliteraturforschung* 6 (2000): S. 11–25.
- Tawada, Yoko. „Wortarbeit“. *Die Grimmwelt. Von Ärschlein bis Zettel*. Hg. von der Stadt Kassel in Zusammenarbeit mit Annemarie Hürlmann und Nicola Lepp. Sieveking, 2015. S. 232–237.
- Tawfik, Shaimaa. „Das Märchen als Medium der Transkulturalität. Kontrastive Studie anhand ausgewählter Texte aus der deutschen und arabischen Literatur“. *Unterrichtspraxis/Teaching German* 45.1 (2021): S. 103–117.
- Tokponto, Mensah Wekenon. „Zur Problematik der Migration in deutschen und afrikanischen Märchen“. *Weltengarten. Deutsch-Afrikanisches Jahrbuch für Interkulturelles Denken* (2010): S. 123–134.
- Volkmann, Helga. „Und an den Bäumen hingen als Früchte lauter kostbare Edelsteine“. Gärten in den orientalischen Märchen“. *Zauber-Märchen*. Hg. von Ursula Heindrichs. Diederichs, 1998. S. 45–52.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Was ist Auto(r)fiktion?“ *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. von Ders. Aisthesis, 2013. S. 7–22.
- Weber-Kellermann, Ingeborg. „Vorwort“. *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*. Mit den Zeichnungen von Otto Ubbelohde und einem Vorwort von Ingeborg Weber-Kellermann. 3 Bde., Bd. 1. Insel, 1984. S. 9–18.
- Yeşilada, Karin. *Die geschundene Suleika – Das Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen*. Orient-Institut der DMG, 2000.
- Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. 3. Aufl., Routledge, 2012.